



ESCRITÓRIO EDISON MUSA, 1963-1983:

Como trabalhava um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro pós-Brasília

Marise Ferreira Machado

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, área de concentração em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, com ênfase em Arquitetura Brasileira do século XX.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Santos de Oliveira

ESCRITÓRIO EDISON MUSA, 1963-1983:

Como trabalhava um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro pós-Brasília

Marise Ferreira Machado

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Beatriz Santos de Oliveira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, área de concentração em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, com ênfase em Arquitetura Brasileira do século XX.

Aprovada por:

Presidente, Prof^a. Dr^a. Beatriz Santos de Oliveira (PROARQ-FAU-UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Ceça Guimaraens (PROARQ-FAU-UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Nobre (PUC-Rio)

Rio de Janeiro . Março de 2009

Machado, Marise Ferreira, 1959 -

Escritório Edison Musa, 1963-1983: Como trabalhava um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro pós-Brasília / Marise Ferreira Machado. Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2009.

xxii, 458f.: 166 il. ; 25cm.

Orientadora: Beatriz Santos de Oliveira

Dissertação (mestrado) - UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2009.

Referências Bibliográficas: f. 347-356.

1. Escritório Edison Musa, 1963-1983. 2. Arquitetura Pós-Brasília - Rio de Janeiro. I. Santos de Oliveira, Beatriz. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III. Escritório Edison Musa, 1963-1983: Como trabalhava um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro pós-Brasília.

Rio de Janeiro . Março de 2009

Dedico este trabalho às minhas filhas Yasmine e Anna Paula, que sempre me cercaram de compreensão e carinho ao longo desta jornada, sendo, hoje e sempre, a alegria, a força e a inspiração de minha vida.

AGRADECIMENTOS

À meu pai, que me transmitiu seu amor pelos livros e sua alegria pelo que estes abrem em nós, jamais negando seu apoio e estímulo aos meus projetos de vida mais desafiadores.

À minha mãe, que com sua doçura e generosidade pungentes, me ensinou a respeitar e compreender as diferenças do mundo, e a doar o que houvesse de melhor em mim quando eu encontrasse um sonho meu para sonhar.

Às minhas filhas, Anna Paula e Yasmine, pela confiança inabalável que me depositam todos os dias, e pelo tanto de felicidade e realização que me abrem sem saber, maiores projetos que são, dia após dia, em minha vida. À Anna Paula, muito especialmente, por ter sido, como profissional talentosa da área de programação visual, diretamente responsável pela criação e desenvolvimento do projeto gráfico do volume final desta dissertação.

À Nagib, pelo incentivo e solidariedade permanentes, e também pelo carinho com que, desde há muitos anos, me presenteia e acolhe sempre que preciso.

Um especial agradecimento à minha orientadora, Prof^a Beatriz Santos de Oliveira, pelo muito que com ela aprendi, não apenas através de seu vasto conhecimento, sincero respeito e pura sensibilidade no trato com a arquitetura e com os arquitetos que a praticam, mas também por sua generosa disponibilidade, mostrando-se permanentemente pronta a me fazer vencer os muitos desafios a que nos submetemos no curso de uma pesquisa.

Às professoras Ceça Guimaraens e Ana Luiza Nobre, membros de minha banca, pelos comentários precisos e relevantes sugestões, que muito enriqueceram o conteúdo desta dissertação.

Aos professores Gustavo Rocha-Peixoto, Laís Bronstein, Guilherme Lassance, Cristiane Rose Duarte e Cláudia Nóbrega que, nas disciplinas por eles ministradas durante meu mestrado, me abriram o espírito para importantes questões relacionadas a meu tema, me indicando possíveis fontes para minha pesquisa.

Aos colegas das disciplinas Concepção da Forma Arquitetônica 1 e 2 – em especial à professora Iazana Guizzo – que, na fase de preparação do texto final deste projeto de pesquisa, generosamente supriram minhas eventuais ausências, quando necessárias foram, permitindo que eu pudesse priorizar o término da presente dissertação. Aos alunos das citadas disciplinas, que, pacientemente, sempre souberam compreender o que se passava, concordando, com disposição inabalável, com aulas extras aos domingos em minha casa, onde passávamos o dia em torno dos projetos de arquitetura de cada um.

Às minhas amigas Denise Nunes e Lídia Quiêto Viana, não apenas pelo muito que aprendemos juntas ao longo de nosso mestrado – onde, a princípio, eram quase diárias nossas pequenas trocas de informações e opiniões -, mas principalmente pelo tanto de dificuldades que compartilhamos, e de como as

vencemos com nossos gestos incondicionais de apoio e solidariedade, umas às outras, em horas as mais difíceis.

Às minhas dedicadas estagiárias Andrea Castoldi e Fatima Cristina Bispo, que jamais esmoreceram diante do desafio de enfrentar o enorme acervo do escritório Edison Musa, listando obras, organizando dados e fotografando projetos, ambas tendo representado um suporte precioso para que esta pesquisa alcançasse seus principais objetivos.

Ao arquiteto Paulo Musa, filho de Edison Musa, minha gratidão pela maneira atenciosa e amiga com que me recebeu quando de minha primeira visita ao escritório, e pelo tanto que generosamente me contou através de depoimentos em que fui premiada com histórias de uma trajetória da qual se orgulha. Meu agradecimento também por ter sido o primeiro a me indicar os caminhos que me levariam a alguns dos nomes mais importantes da antiga equipe e ao muito que estes me dariam a partir de então.

Meu sincero agradecimento às arquitetas Monica Tavares Montano e Stella Teixeira de Mattos, supervisoras gerais que foram do escritório Edison Musa por muitos anos, sempre atenciosas e receptivas com relação à este projeto de pesquisa, abrindo mão de várias de suas horas de trabalho para me atender e responder, com enorme boa vontade, às minhas intermináveis perguntas.

Meu agradecimento também à Modesto Gonzáles e à Dulce Antunes, dois dos primeiros chefes de equipe que o escritório Edison Musa teve em sua trajetória, tornados depois - quando a empresa atingira o ápice de sua produção e estrutura - os dois gerentes de projeto, pelo que pude apurar, mais conceituados e respeitados da empresa, dentro ou fora dela. Dulce e Modesto - este último, dono de uma memória precisa - em muito contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa, relatando fatos e identificando pessoas e lugares, preenchendo, assim, importantes lacunas que por vezes me impediam a caminhada.

Um especial agradecimento ao arquiteto Edmundo Musa, não apenas por ter se mostrado interessado em me ajudar, promovendo o reencontro de antigos profissionais do escritório Edison Musa em torno desta pesquisa - entre os quais, a arquiteta Anamaria Pereira, a quem sou também grata pela atenção que me foi dada - mas também por sua solicitude e generosidade em dividir comigo sua história de vida, disponibilizando seu acervo pessoal, seu espaço de trabalho e muito de seu tempo.

E, por fim, minha imensa gratidão ao arquiteto Edison Musa, por ter confiado neste projeto acadêmico desde a primeira hora, permitindo-o ter acesso irrestrito a seu escritório em Copacabana e ao enorme acervo que este contém, além de o enriquecer com horas de valiosos depoimentos, através dos quais, pela primeira vez, tornaram-se matéria de pesquisa muitos dos fatos recentes e pessoas que construíram a história da arquitetura produzida no Rio de Janeiro dos últimos cinquenta anos. Ao arquiteto Edison Musa, o sincero reconhecimento, neste trabalho, da relevância que hoje representa o estudo da trajetória do escritório que leva seu nome, um lugar do projeto que, de forma indiscutível, deixou sua marca no cenário arquitetônico carioca dos anos pós-Brasília.

RESUMO

ESCRITÓRIO EDISON MUSA, 1963-1983: Como trabalhava um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro pós-Brasília

Marise Ferreira Machado

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Beatriz Santos de Oliveira

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

No período pós-Brasília, como se organizavam e trabalhavam os arquitetos cariocas em seus lugares de projeto? A partir dos anos 1930, a arquitetura moderna brasileira teve no Rio de Janeiro terreno fértil para suas realizações, o que foi cada vez mais colocando em evidência a figura de um arquiteto, dito moderno, e de uma prática profissional específica. Trabalhando em ateliês e ocupando cargos no funcionalismo público, tal “gênio-criador”, louvado pela historiografia, não mantinha sobre o processo do projeto um domínio que lhe garantisse o controle de qualidade sobre a execução de sua obra, e fazia restrições ao exercício cotidiano de seu ofício. Existiram, porém, os escritórios-empresas, lugares do projeto que tiveram uma produção de vital importância para a arquitetura da cidade, ainda que até hoje não tenham sido amplamente estudados. Através deles, houve o exercício de uma prática em equipe vigorosa, onde a iniciativa privada e a realidade presente passaram a ocupar posição de primazia. Também foram lugares que realizaram com competência o caminho entre prancheta e canteiro, e onde investiu-se seriamente na relação produtiva entre arquitetos, engenheiros e a indústria da construção civil. Tomando Brasília como um marco para a constituição de um período de transição a se abrir para a arquitetura carioca nos imediatos anos 1960, a presente dissertação apresenta como a arquitetura era produzida no Rio de Janeiro, tendo por estudo de caso o escritório Edison Musa, desde sua fundação em 1963 até o ano de 1983, quando, por sua estrutura física e pela área total construída de suas realizações, já havia alcançado a posição de um grande escritório de projetos. Servindo de referência, então, pela visibilidade de sua produção arquitetônica na cidade, a alguns jovens arquitetos, a hipótese proposta é que, em resposta às demandas da sociedade e do mercado de trabalho nos anos de recorte, o escritório Edison Musa, sem esta intenção, contribuiu na formação de um determinado arquiteto e na definição, para este, de uma pauta específica de atuação profissional, qualificando-o para o exercício do projeto em um momento de transição para a arquitetura, no qual o pragmatismo do capital havia se sobreposto às utopias sociais do Movimento Moderno.

Palavras-Chave: *1. Edison Musa (1934-) 2. Arquitetura Pós-Brasília. 3. Produção do projeto no Rio de Janeiro.*

Rio de Janeiro . Março de 2009

ABSTRACT

THE EDISON MUSA OFFICE, 1963-1983: How a large-scale architecture design office worked in Rio de Janeiro after Brasília

Marise Ferreira Machado

Advisor: Prof^a. Dr^a. Beatriz Santos de Oliveira

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

How did Carioca architects organize and work in their design offices in the period following the creation of Brasília? Starting in the 1930s, Rio de Janeiro was fertile ground for Modern Brazilian architecture project construction and the specific professional practice highlighting the figure of the Modern architect. This “genius-creator” praised by history worked in studios and held civil servant positions, but he didn’t maintain the mastery over the project process which would have guaranteed him control over the quality of the execution of his work. He also devised restrictions for the daily practice of his profession. However, despite the fact that they haven’t been fully studied, design offices that were businesses or firms existed and their production was vitally important to the city’s architecture. Through them, importance was placed on vigorous team practice as private initiative and the present reality started to occupy a predominant position. In these offices, projects were skillfully executed from the drawing board to the construction site and there was a serious investment in the productive relationships among architects, engineers and the civil construction industry. Using Brasília as the marker for a transition period for the Carioca architect at the beginning of the 1960s, the present dissertation examines how architecture was produced in Rio de Janeiro. The case studied is the Edison Musa office from its creation in 1963 up to 1983 when it was considered a big design firm due to its physical structure and total area built. Edison Musa was a reference for some young architects because of the visibility of its architectural production in the city. The hypothesis proposed is that the Edison Musa office unintentionally contributed to training a certain type of architect and so defined a specific role for the profession. In turn, this qualified the architect for project production during a transitional period for architecture when the pragmatism of capital had replaced the social utopias of the Modern Movement.

KEY WORDS: *Edison Musa (1934-) –Post-Brasilia Architecture – Project Production in Rio de Janeiro*

Rio de Janeiro . March 2009

SUMÁRIO DA DISSERTAÇÃO

Agradecimentos	vi
Resumo	ix
Abstract	xi
Índice de figuras	xv
INTRODUÇÃO	25
SEÇÃO 1: O TEXTO	
Primeira Parte:	
O LUGAR DO PROJETO, ENTRE ATELIÊS E ESCRITÓRIOS	
1. ANTECEDENTES MODERNOS	49
1.1 <u>Le Corbusier</u>	52
1.2 <u>Georges Candilis</u>	61
1.3 <u>As várias associações dos irmãos Roberto</u>	74
1.4 <u>Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados Ltda.</u>	84
2. ARQUITETURA EM TEMPOS DE TRANSIÇÃO	97
2.1 <u>Arquitetura moderna entre o CIAM e o Team 10</u>	98
2.2 <u>Arquitetura carioca em tempos de transição</u>	110
2.2.1. Formação do arquiteto: entre o ensino acadêmico e os escritórios	111
2.2.2. Brasília como marco: a crise do ideário moderno e o surgimento de um “novo” arquiteto	129
Segunda Parte:	
ESCRITÓRIO EDISON MUSA	
3. OS IRMÃOS MUSA	151
3.1 <u>Edison Musa: o fundador</u>	152
3.1.1. Trilhas e Rumos: Aluno e Aprendiz (1934-1958)	152
3.1.1.1. Primeiros caminhos para uma formação arquitetônica	152
3.1.1.2. Paris e o escritório Candilis-Josic-Woods	156
3.1.2. De Volta para Casa: Caminhos Cruzados (1959-1963)	159
3.1.2.1. A construtora Costa Pereira, Bokel	160
3.1.2.2. Oportunidades em um caminho para chamar de seu	162
3.1.2.3. De Portas Abertas no Rio	170
3.2 <u>Edmundo: o irmão mais novo se faz arquiteto</u>	186
3.2.1. Trilhas e Rumos: Aluno e Aprendiz (1944-1970)	186
3.2.1.1. Primeiros caminhos para uma formação arquitetônica	186

3.2.1.2.Nova York e o escritório Freidin, Studley & Associates	189
4. UM ATELIÊ SE TORNA ESCRITÓRIO (1963-1970)	199
4.1 <u>Rio de Janeiro, anos 1960: uma Cidade-Estado em pujança construtiva</u>	200
4.2 <u>Conceitos e pauta profissional para uma prática de arquitetura em transição</u>	205
4.3 <u>O escritório, os clientes, os projetos, a equipe, o método, o processo de produção</u>	210
4.4 <u>Refletindo sobre o capítulo</u>	239
5. UM ESCRITÓRIO DE ARQUITETURA DE GRANDE PORTE NO RIO DE JANEIRO (1971-1983)	243
5.1 <u>Rio de Janeiro, 1971-1983: a cidade se expande e mostra uma nova face</u>	244
5.2 <u>O escritório, os irmãos, o método, o processo de produção, a equipe, os projetos, os clientes</u>	247
5.3 <u>Formando e qualificando um determinado arquiteto para o mercado de trabalho</u>	287
CONCLUSÃO	293
NOTAS	303
Bibliografia Geral	345
SEÇÃO 2: O APÊNDICE Anexos, Documentações e Publicações	357

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO 3

FIGURA 3.1	São Paulo, 1957 Edison Musa e colegas da FNA - Faculdade Nacional de Arquitetura	154
FIGURA 3.2	Rio de Janeiro, 1958 Edison Musa Graduação pela FNA	155
FIGURA 3.3	Rio de Janeiro, 1958 Graduação pela FNA Convite de Formatura	156
FIGURA 3.4	Paris, 1958 Escritório Candilis-Josic-Woods Edifício Residencial em Pau	158
FIGURA 3.5	Paris, 1958 Croquis para uma Capela no Imbé, RioGrande do Sul	158
FIGURA 3.6	Ipanema, Rio de Janeiro, 1960 Edison Musa e GAF Edifício Maria Christina	161
FIGURA 3.7	Ipanema, Rio de Janeiro, 1960 Edison Musa e GAF Edifício Maldonado	161
FIGURAS 3.8 e 3.9	Lagoa, Rio de Janeiro, 1960 Edison Musa e GAF Edifícios Matisse e Cézanne	162
FIGURA 3.10	Ipanema, Rio de Janeiro, 1960 Edison Musa e GAF Edifício Barbacena	162
FIGURA 3.11	Ipanema, Rio de Janeiro, 1961 Edison Musa e GAF Edifício Balmoral	163
FIGURA 3.12	Leblon, Rio de Janeiro, 1961 Edison Musa e GAF Edifício Dreia	163

FIGURAS 3.14 (a/b/c)	Itaipava, Rio de Janeiro, 1961 Edison Musa Residência João Baptista Gonçalves (1) Fotos + Projetos de Arquitetura (Planta Baixa)	165
FIGURAS 3.13 (a/b)	Itaipava, Rio de Janeiro, 1961 Edison Musa Residência Oswaldo Cinelli (1) Foto + Projeto de Arquitetura (Planta Baixa)	164- 165
FIGURA 3.15	Ipanema, Rio de Janeiro, 1963 Edison Musa e GAF Edifício Portinari	166
FIGURA 3.16	Leblon, Rio de Janeiro, 1972 Edison Musa e GAF Edifício Domenico Veneziano	166
FIGURA 3.17	Leblon, Rio de Janeiro, 1972 Edison Musa e GAF Edifício Pieter Bruegel	166
FIGURAS 3.18 (a/b/c/d)	Ipanema, Rio de Janeiro, 1964 Edison Musa e GAF Edifício Pancetti Foto + Projeto de Arquitetura (Plantas de Apresentação)	167- 168
FIGURAS 3.19 (a/b/c/d)	Ipanema, Rio de Janeiro, 1964 Edison Musa e GAF Edifício Guignard	168- 169
FIGURAS 3.20 (a/b/c/d/e/f)	Rio de Janeiro, 1959 Edison Musa e Bernardo de Figueiredo CBPI - POSTO Ó	170- 171
FIGURAS 3.21 (a/b)	Bagnols-sur-Cèze, França, 1962 Escritório Candilis-Josic-Woods Edifício-Torre + Edifício Padrão Plantas Baixas	182
FIGURA 3.22	Rio de Janeiro, 1962 COOPHAB-GB Edifício Padrão Sala-2 Quartos . Planta Baixa	183
FIGURA 3.23	Rio de Janeiro, 1973 BNH – INOCOOP . Conjunto Frei Cassiano Edifício Padrão Sala-2 Quartos . Planta Baixa	183

FIGURA 3.24	Botafogo, Rio de Janeiro, 1971 Edison Musa e Lisboeta Ipiranga Financeira / Coca-Cola - Edifício-Sede Rua Álvaro Ramos, 350	185
FIGURA 3.25	São Cristóvão, Rio de Janeiro, 1976 Edison Musa e Lisboeta CBPI - Edifício-Sede Rua Francisco Eugênio, 329	184
FIGURAS 3.26 (a/b)	Pindamonhangaba, São Paulo, 1961-63 Edison Musa . César Antunes Fazenda Santa Helena . Vila para Funcionários Projeto de Arquitetura (Execução)	184- 185
FIGURAS 3.27 (a/b/c/d/e/f)	Porto Alegre, 1967 Edmundo Musa e colegas da FAU-UFRJ 3ª Bienal de Arquitetura . 3º Lugar em Concurso para Habitação Popular Tipologias para Residências e Edificações Multifamiliares (Plantas para Apresentação)	187
FIGURA 3.28	Rio de Janeiro, 1968 Edmundo Musa . Graduação pela FAU-UFRJ	189
FIGURA 3.29	Nova York, 1969 Freidin, Studley & Associates . Julian Studley	189
FIGURA 3.30	Nova York, 1969 Freidin, Studley & Associates . Jack Freidin	189
FIGURA 3.31	Nova York, 1969 Freidin, Studley & Associates . Joseph Kleiman	189
FIGURA 3.32	Nova York, 1969 Edmundo Musa e a firma Musa, Freidin, Studley & Associates Correspondência . 1972	190
FIGURAS 3.33 (a/b/c/d)	Long Island, Nova York, 1969 Edmundo Musa . Freidin, Studley & Associates Residência Irving Koven . Projeto de Arquitetura (Execução)	190- 192
FIGURAS 3.34 (a/b/c)	Quinta Avenida, Nova York, 1969 Edmundo Musa . Freidin, Studley & Associates CSA – Czechoslovak Airlines . Foto	193

CAPÍTULO 4

FIGURAS 4.1 (a/b)	Pindamonhangaba, São Paulo, 1961-63 Edison Musa . César Antunes Fazenda Santa Helena . “Guest House” Projeto de Arquitetura (Execução)	210
FIGURAS 4.2 (a/b/c)	Centro, Rio de Janeiro, 1963 EMAC . CVB . Edifício Barão de Mauá Projeto de Arquitetura (Execução)	211- 212
FIGURAS 4.3	Centro, Rio de Janeiro, 1964 EMAC . ADECIF . Clube Social Projeto de Interiores . Foto	212
FIGURAS 4.4 (a/b/c/d)	Pindamonhangaba, São Paulo, 1961-63 Rio de Janeiro, 1963-65 EMAC . Projeto de Arquitetura (Execução) . Padronização de Carimbos Fazenda Santa Helena . CVB e Wm. H. Müller . Banco Nacional . Colégio Santo Inácio	214- 215
FIGURAS 4.5 (a/b/c/d/e/ f/g/h/i)	Botafogo, Rio de Janeiro, 1965-68 EMAC . GAF . Almeida Musa . Colégio Santo Inácio . Fotos + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	217- 221
FIGURAS 4.6 (a/b/c/d/e/ f/g/h/i/j)	Leblon/Vidigal, Rio de Janeiro, 1967-69 EMAC . Colégio Stella Maris Fotos + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	221- 224
FIGURAS 4.7 (a/b/c/d/e)	Bom Clima, Itaipava, 1965-67 Edison Musa . Residência do Arquiteto Fotos + Projeto de Arquitetura (Execução)	225- 226
FIGURAS 4.8 (a/b/c)	Rio de Janeiro, 1966-67 Edison Musa . GAF . Flower Gardens Memorial/Caderno de Encargos + Projeto de Arquitetura (Plantas para Apresentação/ Detalhe de Carimbo)	227- 228
FIGURAS 4.9 (a/b/c/d/e)	Rio de Janeiro, 1969 Edison Musa . Posto Modulado Petrobrás Projeto de Arquitetura (Estudos Preliminares + Plantas para Apresentação)	228- 229

FIGURA 4.10	Concurso, 1965 EMAC . Sede da Petrobrás, Rio de Janeiro Perspectiva Geral	230
FIGURA 4.11	Concurso, 1970 EMAC . Pavilhão da Feira Internacional de Osaka, Japão Maquete	230
FIGURAS 4.12 (a/b/c/d)	Leblon, Rio de Janeiro, 1964 Edison Musa . GAF . Edifício Watteau Foto + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	232- 233
FIGURAS 4.13 (a/b/c/d/e)	Ipanema, Rio de Janeiro, 1969 Edison Musa . GAF . Edifício Gauguin Foto + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	234- 236
FIGURA 4.14	MAM, Rio de Janeiro, 1971 Escritório Edison Musa . Arquiteto e Equipe	238

CAPÍTULO 5

FIGURA 5.1	Copacabana, Rio de Janeiro, 20/05/1983 Escritório Edison Musa . Edifício Pancreto Avenida Princesa Isabel, 323 . Ocupação Total do 5º Andar	250
FIGURAS 5.2 (a/b/c/d/e)	Centro, Rio de Janeiro, 1971 EMAC . GAF . Edifício Bozano Simonsen Foto + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	250- 252
FIGURA 5.3	Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1971 EMAC . Edmundo Musa . Construtora Morais Rego Edifício Cândido Portinari . Foto	253
FIGURAS 5.4 (a/b)	Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973 EMAC . GAF Núcleo Residencial Nova Ipanema . Fotos Gerais	256
FIGURAS 5.5 (a/b/c/d/e)	Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973 EMAC . GAF . Nova Ipanema . Edifício Auguste Rodin Foto + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	256- 257

FIGURAS 5.6 (a/b/c/d/e)	Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973 EMAC . GAF . Nova Ipanema . Edifício Bellini Foto + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	258- 259
FIGURAS 5.7, 5.8, 5.9, 5.10, 5.11 e 5.12	Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973 EMAC . GAF . Nova Ipanema Edifícios Giacometti, Bernardelli, Bernini, Cellini, Henry Laurens e Marino Marini . Fotos	259- 260
FIGURA 5.13	Leblon, Rio de Janeiro, 1970 EMAC . GAF . Edifício Mondrian . Foto	261
FIGURA 5.14	Leblon, Rio de Janeiro, 1971 EMAC . GAF . Edifício Tiepolo . Foto	261
FIGURA 5.15	Leblon, Rio de Janeiro, 1972 EMAC . GAF . Edifício Fra Bartolomeu . Foto	261
FIGURA 5.16	São Conrado, Rio de Janeiro, 1975 EMAC . GAF . Núcleo Residencial São Conrado Green Edifício Torrigiani . Foto	262
FIGURAS 5.17 (a/b/c/d)	Botafogo, Rio de Janeiro, 1982 EMAC . Edison Musa . Edifício CAEMI Fotos (Vistas Gerais e Interiores)	274
FIGURAS 5.18 (a/b/c)	Ipanema, Rio de Janeiro, 1971 EMAC . GAF . Júlio Bozano e Ricardo Amaral Hotel CAESAR PARK . Foto + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	275
FIGURAS 5.19 (a/b)	Padronização: pranchas idênticas para edifícios diferentes em um mesmo empreendimento Rio de Janeiro, 1973 . EMAC . GAF . Nova Ipanema Edifícios Auguste Rodin e Giacometti	277
FIGURAS 5.19 (c/d)	Padronização: pranchas diferentes para edifícios diferentes em empreendimentos distintos + detalhe execução de carimbo Rio de Janeiro, 1974-76 . EMAC . GAF Novo Leblon e São Conrado Green Edifícios Diduccio e Brunelleschi	283

FIGURAS 5.20 (a/b)	Centro, Rio de Janeiro, 1973 EMAC . Edifício Conde Pereira Carneiro . Fotos	278
FIGURAS 5.21 (a/b/c)	Centro, Rio de Janeiro, 1978 EMAC . Edison Musa . GAF . Lloyd's Bank Foto + Projeto de Arquitetura (Execução)	278- 279
FIGURAS 5.22 (a/b/c)	Tijuca, Rio de Janeiro, 1980 EMAC . Edmundo Musa . Núcleo Administrativo da Petros . Foto + Projeto de Arquitetura (Plantas para Publicação)	280
FIGURAS 5.23 (a/b)	Concurso, 1978 EMAC . Edison Musa . CIIPA . 1º Lugar Maquetes	282
FIGURAS 5.24 (a/b)	Concurso, 1978 EMAC . Edison Musa . Colégio Naval de Angra dos Reis . 1º Lugar Projeto de Arquitetura (Plantas para Apresentação)	282
FIGURA 5.25	Copacabana, Rio de Janeiro, 1983 Foto revista PROJETO . Número Especial Painel 20 anos do Escritório Edison Musa Equipe (parte)	291

Somos produto do passado e vivemos imersos no passado, que nos abrange. Como podemos deslocar-nos para uma nova vida, como criar novas atividades, sem sair do passado e sem nos colocarmos acima dele? E como podemos colocarmo-nos acima do passado se estamos nele e ele em nós? Não há outro caminho, exceto por meio do pensamento, que não rompe relações com o passado, mas se ergue acima dele e o converte em conhecimento. O passado deve ser enfrentado ou, para não falar por metáforas, deve ser reduzido a um problema mental que pode encontrar solução em uma proposição de verdade, premissa ideal para nossa atividade e nossa nova vida. [...] Escrever história - disse Goethe uma vez - é um modo de acertar contas com o passado. O pensamento histórico o envolve até convertê-lo em matéria sua, o transfigura em objeto seu, e a historiografia nos liberta da história.¹

INTRODUÇÃO

Aqueles que, com a alegação de narrar a história, se postam como juízes, condenando aqui e absolvendo ali, porque pensam que esta é a função da história, tomando assim o tribunal metafórico da história em um sentido material, são geralmente reconhecidos como desprovidos de senso histórico. [...] temos nos posicionado no plano da historiografia, onde o indivíduo já não aparece como alguém que precisa definir sua motivação, mas como aquele que levou a cabo o que o curso da vida lhe apontou em um determinado momento, realizando a missão que havia colocado para si.²

Tempos de transição para a arquitetura na Europa

Da definição, nos anos 20 e 30, dos primeiros códigos do Movimento Moderno e o mundo após a Segunda Guerra Mundial dos anos 40 e 50, muita coisa mudou, política, social, econômica e culturalmente. Uma nova realidade surgiu, e, com ela, as ameaças do comunismo, da Guerra Fria, do totalitarismo, das armas nucleares. Ao mesmo tempo, ainda que instável e inseguro, o mundo conseguia inspirar esperança, tendo em vista a concreta chance que se tinha então de (re)construí-lo. Afinal, eram muitos os avanços científicos, tecnológicos e culturais ocorridos, e isso produziu grande otimismo, alavancado pelo crescimento econômico de muitos países europeus e principalmente dos Estados Unidos. Receptivo aos judeus e europeus fugidos da guerra, e tendo saído vitorioso do confronto mundial, os Estados Unidos se tornariam o país protagonista da cultura e da arquitetura após 1945.

Na Europa, este é o momento-chave da valorização, por parte dos governos democráticos, da família enquanto cerne da sociedade que se pretendia ver restabelecida, assim como do estímulo maciço à natalidade. Isso geraria o *baby boom*³, responsável por, conseqüentemente, colocar em cena na década de 1960 a figura dos jovens como uma voz ativa - social e politicamente - e também como uma nova e poderosa força a movimentar a cultura de massa. Ao mesmo tempo provocaria, em larga escala, uma urgência sem paralelo por habitações. Testemunhas de tal processo, os arquitetos reagiriam a tudo com certa "ansiedade", pois desejavam a "adequação de sua cultura arquitetônica de forma a cooperar e influenciar positivamente a sociedade em seu novo *status*"⁴.

Prosperidade social, industrialização revitalizada e qualidade na educação ganharam relevância após anos de restrições intelectuais e perdas materiais, daí várias democracias terem instituído novas políticas para reduzir as fronteiras entre as classes sociais, abrindo para todos a porta do consumo, que mudaria, em maior ou menor escala, o perfil das sociedades. Também a arquitetura mudaria, a tal ponto que, nos anos 1960 e nos países capitalistas mais avançados industrialmente - especialmente Grã-Bretanha, Alemanha, Estados Unidos e Japão -, o desenvolvimento de novas tecnologias

representaria “a recuperação do espírito pioneiro e otimista tecnológico das vanguardas do início do século” e um campo aberto para que a produção construtiva desse um salto qualitativo. De acordo com Montaner (2001b, p.112), de cálculos estruturais que a aproximariam aos métodos da indústria naval, aeronáutica e automobilística, passando pela pré-fabricação e por novos materiais plásticos e metálicos, a arquitetura se tornaria um produto como outro qualquer, objeto de consumo totalmente integrado às leis da fabricação em série⁵. Desta forma, a partir da “informação exaltada como a principal mercadoria”⁶, a arquitetura se veria valorizada, nos anos 1970, por sua capacidade comunicativa, ou seja, por seu potencial de ser transformada em slogan, de ser reproduzida em imagens e de ser convertida em objeto midiático⁷.

Intelectualmente, as fronteiras para os arquitetos expandiriam-se no período, pois o mundo se internacionalizara com a oferta dos meios de comunicação e transporte: publicações especializadas circulavam com facilidade e convites para lecionar em universidades estrangeiras faziam com que os arquitetos circulassem, conhecessem, selecionassem e formassem opinião sobre assuntos que os interessavam, propondo soluções de acordo com suas orientações pessoais. Uma certeza ganhava terreno: a de que o Movimento Moderno tal qual fora codificado não conseguiria responder aos desafios da sociedade e da cultura do pós-guerra.

A ocasião se mostraria fértil para o desenvolvimento das ciências sociais, o que reforçaria a preocupação com a liberdade, individual ou coletiva, fazendo-a imperar. Afinal, uma guerra mundial havia acontecido confrontando ideais democráticos e posturas ditatoriais; uma Guerra Fria mantinha em tensão permanente democracias capitalistas e governos totalitários comunistas; e uma cultura de massa surgira, na qual “as aspirações internas de uma pessoa em ser um agente ativo e autônomo eram feitas reféns da pressão externa de simplesmente conformar-se e consumir”. Somados, esses fenômenos históricos “contribuíram para a crença em que as liberdades psicológicas e políticas da população precisavam ser fortalecidas”.⁸

Além da preocupação com a liberdade e da desconfiança crescente com a cultura de massa e a sociedade de consumo, outros temas, interrelacionados – pois, cada vez mais, o conhecimento é entendido como uma rede - ganhariam corpo e voz naquele período: *homo ludens*⁹, *retorno ao essencial*, *primitivismo*, *autenticidade*, *regionalismo*, *lugar*, *verdade material*, e *contextualismo no tempo e no espaço*.

Relacionado à valorização do papel da infância na construção do pensamento crítico pós-guerra, o conceito de *homo ludens* trouxe em seu bojo, para arquitetos e teóricos, o chamado por um *retorno ao que era essencial* na vida. Daí debruçarem-se sobre as sociedades ditas *primitivas*, apropriando-se por vezes de suas formas, ou inspirarem-se em um ideal de *autenticidade* popularizado por Jean-Paul Sartre e pelo existencialismo. No primeiro caso, pode-se dizer que, desde as vanguardas dos anos 10 e 20, as culturas primitivas eram admiradas ou serviam de inspiração direta ao movimento moderno na

arte e na arquitetura¹⁰. A diferença após a Segunda Guerra Mundial, contudo, foi a presença proeminente nos meios intelectuais europeus e americanos do discurso antropológico e etnográfico. No segundo caso, a idéia de que a vida, tanto quanto possível, deveria ser vivida “em um estado de consciência plena que desafiasse a cegueira e a apatia criada pelas convenções sociais hegemônicas”¹¹, inspirou vários arquitetos¹².

O discurso arquitetônico do pós-guerra também se deteve sobre o *contextualismo*¹³ no espaço e no tempo, ou seja, sobre a relação da arquitetura com sua localização e sua história. “Espaço” e “tempo” são conceitos nascidos nos anos iniciais do movimento moderno¹⁴, neutralizados pelo internacionalismo dos anos 20, e reacendidos nos anos 30 por alguns arquitetos, em meio às tensas circunstâncias políticas e econômicas do pré-guerra. Em fins dos anos 40, o contextualismo assumiu uma posição de extrema importância por várias razões, entre elas a de fazer com que alguns arquitetos, em pleno despertar de um mundo sem a catástrofe de uma guerra mundial, concluíssem que “era mais importante enfatizar, com relação ao legado da arquitetura moderna, uma relação mais de continuidade que de ruptura”¹⁵. Sendo ainda referência para uma maioria de arquitetos¹⁶, era preciso renovar a arquitetura moderna mais do que abandoná-la, fazendo com que esta retornasse aos princípios fundamentais estabelecidos pela vanguarda dos anos 10 e 20. Ao mesmo tempo, o Estilo Internacional que vinha sendo praticado devia ser combatido através de uma produção arquitetônica mais preocupada com o *lugar*.

A vontade de efetuar um caminho de “volta ao começo” foi compartilhado por arquitetos que acreditavam que, focando na condição básica da humanidade e em suas necessidades primeiras, poderiam minorar os efeitos de impermanência e alienação individual detonados pela poderosa cultura do consumo. A obrigação que esses arquitetos se impoariam não seria mais a de conceber “espaços visionários ou futuristas, mas a de construir para uma sociedade democrática existente, projetando edifícios e ambientes urbanos que, por facilitar o direito individual ao movimento e ao pensamento, combatessem as qualidades homogeneizadoras da cultura de massa”¹⁷.

É em tal contexto e expectativa que entra em cena na Europa o grupo Team 10. Formado no coração do CIAM por jovens arquitetos que discordavam dos princípios universalistas do CIAM e que tinham novos pontos de vista para abordagem e solução de problemas urbanos, o Team 10 foi uma das primeiras vozes a serem ouvidas no debate arquitetônico sobre a condição das cidades no pós-guerra. Parte da historiografia consultada¹⁸ afirma que o Team 10 foi fruto principalmente da crítica interna ao Movimento Moderno, tal qual este se configurara ao longo do tempo nos CIAM, o que acabou por trazer à tona as limitações e deficiências intrínsecas aos princípios universais impostos pelos congressos. Essa crítica interna, no entanto, explica apenas parcialmente a reconfiguração sofrida pela arquitetura moderna no pós-guerra.

Segundo Avermaete¹⁹, embora não se possa negar o impacto das idéias do Team 10 nos debates teóricos do CIAM, é preciso situar a obra do grupo no

contexto da cultura intelectual do pós-guerra tanto quanto nos processos de descolonização e modernização²⁰ financiados à época. Pesquisas recentes, diz Avermaete, sugerem que “a maior contribuição neste período não saiu dos debates *ex-nihilo* entre os ‘mestres modernos’, mas de experiências arquitetônicas reais” dos membros do Team 10.

De um cenário europeu voltado, portanto, para o enfrentamento da questão da larga escala e da sociedade de consumo, de uma pujança construtiva que reconstituirá países arrasados pela guerra, e de uma sociedade que, apoiada por programas de ajuda dos Estados Unidos²¹ vai cada vez mais se nivelar como classe média, irá surgir um arquiteto que se obrigará a circular da prancheta ao canteiro de obras, que se verá obrigado a trabalhar junto à indústria para viabilizar novos produtos e técnicas construtivas para atender à rapidez da demanda, e que procurará atuar voltado mais diretamente para a realidade presente. Será o caso, na França, do grego – discípulo de Le Corbusier e membro do Team 10 – Georges Candilis, cujo escritório Candilis-Josic-Woods – onde em 1958 estagiaria o recém-formado arquiteto Edison Musa – será impelido a racionalizar a produção do projeto por força das circunstâncias, tornando-se grande em sua estrutura física e na área total construída de suas realizações, com isso sendo representativo, entre os anos 1950 e 1960, da fase de transição pela qual passava a arquitetura naquele país.

Tempos de transição para a arquitetura no Brasil

No Brasil, distante das preocupações sociais que na França a caracterizariam, viveríamos também uma época de transição na arquitetura, ainda que um pouco mais adiante no tempo. Enquanto a Segunda Guerra Mundial seria, para os arquitetos franceses por exemplo, o marco radical e determinante de que nada mais seria o mesmo com os meios de produção da arquitetura, aqui isso se daria mais emblematicamente após Brasília. E por que Brasília representaria um marco no qual a historiografia da arquitetura brasileira contemporânea foi até há pouco tempo²² interrompida? Por que só uma visão crítica do Movimento Moderno poderia continuá-la, e tal visão custou a acontecer no Brasil não apenas pela pouca “maleabilidade conceitual”²³ da maioria dos arquitetos à época, mas também, e principalmente, por conta dos problemas sócio-político-culturais gerados pelos governos militares pós-64. Daí os anos 1960 a 1980 representarem um período ainda cercado por muitas questões não pesquisadas, muitas obras e autores não estudados, e um pensamento teórico-crítico nacional a ser investigado.

A partir dos anos 1930, a arquitetura moderna brasileira teve no Rio de Janeiro terreno fértil para suas realizações, o que foi cada vez mais colocando em evidência a figura de um arquiteto, dito moderno, e de uma prática profissional específica. Trabalhando em ateliês e ocupando cargos no funcionalismo público, tal arquiteto “gênio-criador”, tão estudado pela historiografia, não exercia, muitas vezes, o domínio sobre o processo do projeto que lhe garantiria o controle da qualidade na execução de sua obra, posto que direcionava seu cliente a terceirizar a fase executiva junto a outros

profissionais. Em muitos casos, mostrava-se preocupado com o aspecto da “excepcionalidade” criativa de sua obra, desprezando tudo aquilo que lhe aparecia no caminho a tumultuar tal processo: os prazos, os custos, as necessidades e os interesses de uma iniciativa privada que mais e mais dominava o mercado. Mas, após Brasília, a realidade lhe bateria à porta, inexoravelmente, obrigando-o a enxergar uma sociedade e um mercado que, constituindo novas demandas, o desafiariam a mudar.

Entre os anos 1960 e 1970, quando os governos militares apoiariam maciçamente a indústria da construção civil alavancando no país o período dito de “milagre econômico”, a arquitetura se estenderia e se multiplicaria em um boom imobiliário transformador da face do Rio de Janeiro, impelindo o arquiteto a uma prática não mais voltada para a produção dita de “relevância cultural” mas para a que dá forma às cidades, ou seja, para “aquela realizada nas condições econômicas e técnicas comuns de produção”²⁴. Pois na arquitetura, assim como na construção, a mudança, de certa maneira incontornável, consistiria em

alcançar os níveis industriais conquistados por outros setores do mercado, [...] ciclos mais precisos e completos de trabalho, mas também uma pressão mais ampla dirigida sobre o consumo, com uma oferta sempre mais predeterminada e, portanto, uma disposição de projeção a níveis muito mais antecipados no conjunto do ciclo produtivo.²⁵

Para o arquiteto daqueles anos pós-Brasília, externava-se ali a obrigatoriedade de seu desligamento da idéia de “reformador social” que os teóricos do Movimento Moderno lhe haviam incutido. Abandonar tal atitude, como afirma Piñon (2006, p.178), o obrigaria a assumir, como atributo fundamental de sua atividade, a competência técnica e construtiva, a fim de evitar uma crise de identidade, pois que papel a ele caberia, afinal, se lhe era negada “a ação profética sobre a forma de vida dos demais?” A resposta a essa pergunta levaria, ainda segundo Piñon, a uma redefinição do que seria a arquitetura, deixando-se de considerá-la “um *plus* estético que ‘se agrega’ à construção, para entendê-la como ‘um modo específico de enfrentar a construção’”.

É quando ganham peso e substância, em meio aos ateliês e às figuras exponenciais da arquitetura moderna brasileira, os escritórios-empresas, lugares do projeto que tiveram uma produção significativa para a arquitetura da cidade, ainda que, até hoje, não tenham servido plenamente como objetos de estudo. Através deles, houve o exercício de uma prática em equipe vigorosa, onde a iniciativa privada e a realidade presente passariam a ocupar posição de primazia. Também foram lugares que realizaram com competência o caminho entre a prancheta e o canteiro, e onde investiu-se seriamente na relação produtiva entre arquitetos, engenheiros e a indústria da construção civil.

Essa prática arquitetônica de cunho empresarial e ritmo industrial, calcada na realidade cotidiana e no que demandava em larga escala o mercado em

expansão, enfrentaria o desafio de lidar com a arquitetura enquanto produto para consumo, ao mesmo tempo em que levantaria a questão do que seria a “boa arquitetura”. Assim acontecerão, no meio arquitetônico carioca, o descaso sobre grande parte do que se produziu naquele período, e a eventual rejeição do como foi feito e também de quem o fez, provocados à época pelo silenciamento de uma crítica especializada, assim como pela incapacidade, então, de se distinguir nitidamente posições arquitetônicas de posturas partidárias.

Fazendo emergir o que está oculto

É cômodo falar somente do que consideramos uma boa arquitetura. Não se pode dizer “isso não é arquitetura”. Nossa disciplina não pode renunciar à sua responsabilidade. Todos os arquitetos são formados na esteira da disciplina Arquitetura, logo sua produção é parte da produção da arquitetura. Mesmo assim, muitos críticos e teóricos atuam como se essa produção não fizesse parte do nosso campo de trabalho.²⁶

Eis por que sabemos, portanto, ainda tão pouco sobre os escritórios enquanto empresas e o seu modo de produção da arquitetura: porque o interesse de seu estudo para o campo disciplinar ficou encoberto, no Brasil, por aquilo que havia se tornado, por muito tempo, a regra geral do bom fazer arquitetônico. Beneficiando-se da aceitação indiscutível e reforçada pela imagem aqui constituída pela arquitetura moderna, vigorava a crença de que a boa arquitetura, aquela que merecia ser estudada, era produzida pela excepcionalidade de um arquiteto, um artista que possuía a qualidade de um gênio criador e cujo *modus faciendi* encontrava no ateliê sua mais perfeita expressão produtiva. A nos favorecer hoje, no entanto, uma percepção de mundo e uma abordagem da história enquanto rede de acontecimentos interligados, onde não mais podemos nos dar o direito de enxergar em uma só direção, sob um único ponto de vista. Ao contrário, devemos usar de nossa intenção e capacidade interpretativa para decidir estudar e fazer emergir o que antes se escondia por baixo do *status quo*.

De certa maneira, nossa historiografia ainda se ressentia da ideologia da verdade universal presente na Ciência Moderna, onde não é cabível a fragmentação do mundo em exceções ou em diferentes interpretações, e o pesquisador deve apresentar-se neutro e dissociado do mundo, levando em conta apenas apenas a razão e os fatos. O modelo cartesiano de racionalidade que a presidia²⁷ constituiu-se, desde o século XVI, num status de verdade absoluta, segundo Santos (1987, p.10), partindo das ciências naturais até estender-se, no século XIX às ciências sociais emergentes, quando admitiu variedade interna mas rechaçou duas formas de conhecimento não científico: o senso comum e os estudos humanísticos. Representava um modelo totalitário, na medida em que negava “o caráter racional a todas as formas de conhecimento” que não se pautassem “pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas”.²⁸ À crença positivista no progresso

linear, cumulativo e irreversível, e a pretensão moderna de representar a realidade com precisão e distanciamento, se constituiriam em paradigma²⁹ científico dominante até o século XX, quando entrará em crise, pois a ciência, principalmente a física e a biologia³⁰, relativizará as “certezas” anteriores.

Seria somente com a pós-Modernidade que viria a visão do saber em oposição a uma verdade universal, trazendo abertura para diferentes interpretações. “Não se trata de renunciar a um ponto de vista em favor a outro, que seria único e absoluto, mas de encarar a diversidade de possíveis pontos de vista”.³¹ A partir daí, diz Santos (1987, pp.40-41), um novo paradigma, dito emergente, emitiria sinais de um futuro não mais absoluto mas ambíguo: há o privilegiamento dos pressupostos biológicos do comportamento humano; a inteligibilidade da natureza é presidida por conceitos, teorias e analogias das ciências sociais; e teorias físico-naturais, uma vez formuladas em seu domínio específico, são aplicadas ou aspiram a aplicar-se no domínio social. Fica claro que o homem percebe o mundo a partir do que se apresenta a ele, filtrado por suas emoções e por sua própria história, daí o caráter dinâmico de suas relações pessoais, das relações entre grupos e das relações dele próprio com o ambiente, todas desprovidas de aparente causalidade e com conseqüências imprevisíveis.

O pensamento contemporâneo parte da desordem na realidade, da multiplicidade e das diferenças entendidas como dados iniciais. Dificilmente desde essas bases podemos pretender retornar às origens ou ser capazes de reconstruir a trama originária.³²

Em tal contexto, o historicismo determinista, uma visão linear e sucessiva dos fatos e uma observação neutra se tornariam insustentáveis. Libertando-se da verdade universal, o pensamento pós-moderno fará emergir saberes antes ocultados ou excluídos, chamados por Foucault de *saberes dominados*, ou seja, “blocos de saber histórico que estavam presentes e mascarados no interior dos conjuntos funcionais e sistemáticos”³³, entre os quais estariam os saberes regionais, particulares ou comuns.

Desta forma é que chegamos à história crítica, baseada, principalmente, no conceito de *Wirkliche Historie*³⁴, ou história “efetiva”, de Nietzsche, conforme interpretado por Foucault, que não se apoia em nada que é constante e sim no acontecimento enquanto condicionante irrefutável para a constituição de um fato histórico.

As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta. [...] o mundo da história “efetiva” conhece apenas um único reino, onde não há nem providência, nem causa final, mas somente “as mãos de ferro da necessidade que sacode o copo de dados do acaso”. É preciso ainda compreender este acaso não como um simples sorteio, mas como o risco sempre renovado da vontade de potência que a todo surgimento do acaso opõe, para controlá-lo, o risco de um acaso ainda maior. De modo que o mundo tal qual nós o conhecemos não é essa figura simples onde

todos os acontecimentos se apagaram para que se mostrem, pouco a pouco, as características essenciais, o sentido final, o valor primeiro e último; é, ao contrário, uma miríade de acontecimentos entrelaçados [...].³⁵ (grifos nossos)

A história efetiva pode estar relacionada ao paradigma marxista, que busca investigar e trazer à luz fatos que se ocultam por trás de categorias unificadoras, tal qual diz Tafuri³⁶: “uma crítica [...] não pode deixar de desmistificar as realidades contingentes e históricas, desprovidas de objetividade e universalidade, que se escondem por trás dos termos unificadores”. Foucault, por sua vez, afirma: “Uma das características da história é a de não escolher: ela se coloca no dever de tudo compreender sem distinção de altura; de tudo aceitar, sem fazer diferença. Nada lhe deve escapar, mas também nada deve ser excluído”³⁷.

Assim se justifica o fato de determinados autores se interessarem por temas raramente ou nunca estudados, mantidos por longo tempo à margem da história e da sociedade. Não mais qualquer hierarquização prévia do que pode ser um grande relato, e sim a escolha livre, a partir da própria intenção, do que é a intriga de nossa pesquisa.

A tarefa da história já não é a dos grandes relatos. Como anunciou Paul Veyne em seu polêmico livro de 1971³⁸, a história se escreve a partir de operações que dependem de nossa própria intenção, da *intriga* que guia nossas pesquisas. Conforme as *intrigas*, conforme o conjunto de fatos que queremos decifrar, se organizarão nossos instrumentos, a hierarquia dos documentos que decidiremos utilizar e a narrativa que acabaremos escrevendo.³⁹

Fazendo emergir o que antes estava oculto, o estudo de temas raramente estudados, tal qual sintetiza Veyne sobre o que pensa Foucault, deve considerar como premissa que o que é feito somente se explica a partir da identificação e do entendimento do que foi e como se deu o seu fazer em um determinado tempo histórico.

Tudo gira em torno desse paradoxo, que é a tese central de Foucault, e a mais original: *o que é feito*, o objeto, se explica pelo que foi o fazer em cada momento da história; enganamo-nos quando pensamos que o fazer, a prática, se explica a partir do que é feito.⁴⁰ (grifo do autor)

O tema, a intriga

Fundamentando-nos teórica e metodologicamente, pois,

(1) na idéia de uma historiografia segundo Croce (2006), “onde o indivíduo já não aparece como alguém que precisa definir sua motivação, mas como aquele que levou a cabo o que o curso da vida lhe apontou em um determinado momento, realizando a missão que havia colocado para si”;

(2) na história “efetiva” de Nietzsche conforme interpretada por Foucault, onde “as forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta”;

(3) no conceito de história crítica em Tafuri, que vê na investigação o propósito de trazer à luz “fatos que se ocultam por trás dos termos unificadores”;

(4) no pensamento de Veyne sobre a história escrita a partir de operações “que dependem de sua própria intenção”;

(5) e também na fala de Veyne sobre o pensamento de Foucault, quando afirma que “os objetos parecem determinar nossa conduta, mas, primeiramente, nossa prática determina esses objetos”;⁴¹

fizemos desta dissertação **o lugar da pesquisa sobre escritórios de arquitetura cariocas do pós-Brasília**; mais especificamente, **sobre o modo de produção⁴² da arquitetura de um determinado período no Rio de Janeiro**, tendo por estudo de caso o **escritório Edison Musa**, que, entre os anos de 1963 e 1983 chegou a ser considerado um grande escritório de projetos da cidade, por sua estrutura física e pela área total construída do conjunto de suas realizações.

No recorte que fizemos, tomamos o ano de 1983 como demarcatório por três motivos: (1) os vinte primeiros anos de funcionamento do escritório Edison Musa são emblemáticos para que entendamos como, a partir de sua fundação, sua clientela foi se diversificando e, conseqüentemente, sua estrutura foi ampliada; (2) o escritório Edison Musa, por ocasião de seus vinte anos e devido à diversidade de sua produção, mereceu um painel retrospectivo na revista PROJETO, número 55, de setembro de 1983; (3) como consequência da dívida externa brasileira, houve uma crise econômica interna sem precedentes no país, altamente recessiva, que imporia ao escritório Edison Musa, após vinte anos sem revezes, a inevitabilidade de ter de demitir muitos dos profissionais que, àquela época, integravam sua equipe.

Entre 1963 e 1983, o escritório-empresa⁴³ Edison Musa, que abarcava os registros *EMAC - Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.* e *EMAP - Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda.* cresceria incrivelmente, partindo de sua abertura com uma equipe mínima, até chegar a alcançar o número de 62 profissionais da área técnica⁴⁴ contratados entre seus quadros de funcionários, e a marca, entre 1971 e 1983, de aproximadamente 5.100.000 metros quadrados de área construída licenciada⁴⁵. Com tal vulto, ele 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.

Com uma historiografia que monograficamente esgotava todos os expoentes

da arquitetura moderna brasileira, os escritórios-empresa foram, de maneira geral e durante anos, deixados de lado. Ao mesmo tempo, muitos deles se viram ignorados também por uma crítica que só recentemente tem tentado superar o equívoco havido, no Brasil daqueles anos coincidentes com os da ditadura militar (1964-1984), de a produção de arquitetura ter sido sistematicamente confundida com imposições políticas e posturas partidárias. Isso aconteceria com o escritório Edison Musa, que foi aberto e cresceu em meio às mudanças que se processavam no meio arquitetônico do Rio de Janeiro, mudanças estas que fugiam da “excepcionalidade” que tanto havia marcado a arquitetura moderna brasileira até Brasília. Ao longo de duas décadas, o citado escritório constituiria uma nova face para a cidade, mas ainda assim permaneceria “oculto por trás dos termos unificadores”, ou seja, seria deixado à margem do conhecimento.

A escolha do tema contou com motivações pessoais, posto que acompanhamos, na virada dos anos 1970 para os 1980, o momento do escritório Edison Musa como um escritório de grande porte no Rio de Janeiro, e sabíamos que suas realizações, em grande número no cenário carioca, haviam motivado o aprimoramento do método de trabalho ali já existente, aprimoramento este que alavancaria o crescimento de sua equipe, ao mesmo tempo em que a organizaria em uma estrutura eficiente, permitindo que a produção do projeto se desse em ritmo industrial. Esses fatos ganharam então notoriedade na cidade entre os profissionais de arquitetura recém-formados à época, nos quais nos incluímos, obrigados que fomos a nos situarmos profissionalmente em função das transformações em curso.

Carregávamos nas costas o peso de um ensino acadêmico pouco aplicável, em que a arquitetura enquanto disciplina e a realidade a que esta deveria atender valeram menos do que o envolvimento e o comprometimento com questões político-ideológicas. Devido a isso, e também por enfatizar a arquitetura como expressão da *técnica* e não apenas da *arte*, por valorizar a iniciativa privada e também a realidade em que se poderia intervir, e por priorizar a relação entre custo e benefício, o escritório Edison Musa seria sem dúvida uma referência para alguns dos jovens arquitetos daqueles anos, tendo em vista que apresentava uma pauta segura de atuação profissional, que qualificava o exercício do projeto em um momento no qual o pragmatismo do capital havia se sobreposto às utopias sociais da arquitetura moderna. Entenda-se aqui por *qualificar* o ato de *caracterizar*⁴⁶, através da definição de posturas e procedimentos, o fazer arquitetônico naquele determinado momento.

Ressalte-se que, em função do que levantamos em nossa pesquisa e com a intenção de nesta dissertação identificar o pensamento a conduzir a filosofia do escritório Edison Musa, assim conceituamos *arte e técnica*:

A arte, tomada no sentido estrito em que pode ser separada da técnica, é fundamentalmente o domínio do indivíduo; e o propósito da arte, se exceptuarmos algumas funções técnicas acidentais que se lhe possam associar, é alargar o âmbito da personalidade, de forma a que sentimentos, emoções, atitudes e valores, na forma individualizada

especial em que surgem numa pessoa determinada e numa cultura determinada, possam ser transmitidos com toda a sua força e significado a outras pessoas ou a outras culturas. [...] A arte surge da necessidade que o homem sente de criar para si próprio, para além de qualquer exigência da mera sobrevivência animal, um mundo válido e pleno de significado: a sua necessidade de desenvolver, intensificar e projectar em formas mais permanentes todas as partes preciosas da sua experiência que, de outra forma, rapidamente desapareceriam da sua consciência ou se afundariam demasiado profundamente no inconsciente para serem recuperadas.⁴⁷ (grifo nosso)

Technics é uma palavra que só tardiamente foi introduzida no inglês; ainda se tenta por vezes afrancesá-la em techniques, dando-lhe assim um significado inteiramente diferente. Regra geral, usamos a palavra tecnologia para designar simultaneamente o domínio das artes práticas e o estudo sistemático das suas operações e produtos. Por uma questão de clareza, *prefiro usar a palavra técnica referida só ao próprio domínio, aquela parte da atividade humana na qual, através de uma enérgica organização do processo de trabalho, o homem controla e dirige as forças da natureza para seus objetivos próprios.*⁴⁸ (grifo nosso)

Tomando, pois, Brasília como um marco para a constituição de um período de transição a se abrir para a arquitetura carioca nos imediatos anos 1960, chame-se aqui a atenção para o fato de que isso significava que o arquiteto estava diante da crise do ideário da modernidade, ao mesmo tempo em que via acontecer, em resposta às demandas de então, a modificação geral nos meios de produção arquitetônica. Dos procedimentos compositivos de tradição artística-artesanal oriundos do ensino acadêmico e de um trabalho desenvolvido em caráter autoral dentro dos ateliês, este “novo” arquiteto precisaria se impor um método que abarcasse desde a organização de um trabalho desenvolvido em equipe até a padronização de elementos e informações integrantes a um projeto, colocando em movimento um processo de produção da arquitetura simultaneamente parceiro da indústria e praticado em ritmo industrial. Dessa afinidade processual com a indústria, seria caracterizada e cada vez mais reforçada a representatividade do escritório de arquitetura menos como ateliê e mais enquanto empresa inserida em um sistema capitalista, preocupada com a apropriação correta de seus custos e a projeção de seus lucros, além de voltada para sua inserção no mercado.

Ainda que no período imediatamente posterior à Brasília houvesse motivo para se acreditar em uma superação de uma mentalidade pré-industrial avessa a um perfil empreendedor e adepta de favoritismos, o arquiteto-empresário seria um profissional à época raro no país, atravessando os anos 1960 e 1970 bastante incompreendido. Como assinala Nobre (2008),

um estudo reconhecido como pioneiro da constituição da camada empresarial no país, conduzido em 1963 pelo sociólogo Fernando Henrique Cardoso⁴⁹, fez notar como a carência de espírito empresarial,

a resistência à expansão da iniciativa privada e os hábitos de favoritismo continuavam arraigados nas condições sócio-culturais de um país sem tradição industrial como o Brasil – onde somente depois da II Guerra, e particularmente durante a década de 1950-60, o crescimento industrial passou a realizar-se de forma relativamente contínua, podendo operar os mecanismos de auto-estimulação do sistema capitalista de produção. [...] [Esse estudo] indicou ser muito recente, no país, “a existência de métodos tecnicamente vigorosos de produção”. Um dos problemas diagnosticados no processo de formação da ordem industrial-capitalista no Brasil revelou-se justamente no fato de que “até a implantação da indústria automobilística, a não ser em empresas excepcionais, em geral ligadas à indústria siderúrgica ou mecânica, as especificações técnicas e a preocupação com o controle de custos não constituíam norma no Brasil”.⁵⁰

A este arquiteto em transformação também se imporia a condição de se fazer útil e necessário ao cliente da iniciativa privada, em contraponto à imagem de profissional do extraordinário e do sofisticado que vivia rondando os arquitetos que não investiam em um contato mais estreito com a obra, não assumiam a execução de seu próprio projeto nem a plenitude cotidiana de seu ofício.

Interessado em atender ao mercado que se abria nos anos pós-Brasília com a iniciativa privada, e confiante em sua capacidade projetual e comercial para diante dele se posicionar e se adequar, o escritório Edison Musa assumiria, desde seu primeiro registro como empresa em maio de 1963, uma posição que se pretendia afinada com a produção industrial. Buscando, como suportes para o desenvolvimento de projetos em grande número e em larga escala, o trabalho em equipe e uma certa padronização de alguns elementos formadores de sua arquitetura, além da implantação de método específico, o escritório Edison Musa cresceria em sua estrutura física e produção respectiva, espalhando, à época, suas placas em muitas obras pela cidade, o que o faria receber, informalmente, o codinome de “fábrica de projetos”.

À sua imagem de escritório-empresa, Edison Musa logo vincularia o conceito “da prancheta ao canteiro”, um dentre vários forjados ou absorvidos pelo próprio Edison naqueles anos ditos de transição. Alguns deles serão identificados no presente trabalho, com o propósito de mostrar que o que aconteceu com Edison Musa em primeira instância – já que foi ele o arquiteto fundador do escritório e o responsável por dar a ele uma filosofia de trabalho que norteará todo seu percurso – não foi uma estratégia pessoal de atuação. Foi, sim, parte de um contexto mais amplo, onde a produção da arquitetura seguia um fluxo contínuo de novos e diferentes estímulos, à época não completamente inteligíveis. Pois, imerso em questões político-ideológicas alimentadas pelos governos militares, o meio arquitetônico do Rio de Janeiro não sabia então distinguir-se, e, enquanto grande parte dos profissionais afirmava que nada estava acontecendo depois de Brasília, a outra parte tentava se descobrir como arquitetos nascidos das demandas de um mercado de trabalho.

Legítimo representante de seu tempo, Edison Musa se forjaria o arquiteto que aquele momento desejava, daí seu lugar garantido no meio já em 1970, junto às grandes construtoras da época e ao mercado imobiliário. Foi quando da chegada do irmão Edmundo - dez anos mais novo - de Nova York, que houve o aperfeiçoamento de um sistema de organização e método que deu conta de uma produção de projeto em termos industriais e permitiu o crescimento meteórico do escritório. Por ali passariam muitos profissionais de arquitetura, todos treinados para as demandas do mercado a partir de uma pauta segura de atuação: gerenciar a produção de projetos, circulando livremente entre prancheta e canteiro, enfatizando o aprimoramento técnico junto à indústria, prestigiando a iniciativa privada, e priorizando a relação entre custo e benefício, a realidade e o cotidiano em que se fosse intervir.

O foco de interesse, agora, é o específico e a busca de uma compreensão particular do fenômeno⁵¹ estudado, ao invés de sua explicação. Nesta nova lógica, desaparece a necessidade de leis e de generalizações como objetivo essencial; seu fundamento é olhar o particular como está e, na possibilidade de analisar bem o particular em suas várias determinações, ser capaz de remeter, como exemplar, ao todo.⁵²

Sem a atuação de uma crítica de arquitetura que distinguisse o momento de transição que o campo arquitetônico passava, Edison Musa se veria refém, nas décadas de 1970 e 1980, de um patrulhamento ideológico persistente, desencadeado por vários acontecimentos em sequência, dentre eles o fato de os trabalhos desenvolvidos pelo escritório para o mercado imobiliário terem colocado em evidência a posição, entre incômoda e inevitável nos anos pós-Brasília, do arquiteto que circula fora do ambiente da produção cultural ou governamental, ou seja, fora do que é do terreno do simbólico no meio arquitetônico, e integra o meio do nitidamente econômico. Ora, esse posicionamento gerará a princípio desconforto e estranhamento entre arquitetos, e também incompreensão, principalmente em se considerando a disputa por mercado e por recursos. Como diria Stevens (2003), tomando como referência Bourdieu (2004):

[...] os arquitetos do campo não podem ser considerados como um todo homogêneo, porém devem ser tratados de acordo com suas localizações no espaço social do campo, um espaço que é estruturado pela quantidade e pelo tipo de capital material simbólico que os arquitetos possuem e pelos relacionamentos entre eles. Estendendo o conceito para além do uso que Bourdieu faz do termo, o espaço social dos arquitetos pode ser visto como um meio-ambiente, assim como um meio-ambiente biológico, no qual os arquitetos competem por recursos. A história da comunidade arquitetônica – seu tamanho, crescimento, expansão ou retração – depende do tamanho absoluto daquele meio-ambiente e da quantidade e da natureza dos recursos por ele disponibilizados. Concebo o ambiente arquitetônico do mesmo modo como Bourdieu concebe o espaço social: como um espaço no qual operam ambos os recursos, simbólico e econômico. Assim como os arquitetos podem ser diferenciados pela quantidade de

capital econômico e simbólico que possuem, eles também podem ser diferenciados por seus meio-ambientes: alguns vivem em contextos dominados pelo econômico, outros em habitats dominados pelo simbólico.⁵³

Acreditando que a história crítica, conforme Tafuri (NESBITT, 2006), tirará do esquecimento um escritório de importância inegável no cenário arquitetônico carioca pós-Brasília; confiando que a história a ser contada, tal qual nos diz Solà-Morales (2003), pode não ser um grande relato, ao feito “heróico” e “excepcional” tão característicos, no caso, daqueles que deram discurso e forma à arquitetura moderna brasileira, mas é relevante por tratar-se do testemunho de personagens que viveram, atuaram e constituíram o período de transição que teve lugar naqueles anos; e levando em conta que, de acordo com a interpretação de Foucault sobre Nietzsche, as forças da história obedecem apenas ao acaso da luta; chegamos à definição da intriga que guiou nossa pesquisa, do conjunto de questões que pretendemos decifrar tendo por estudo de caso o escritório Edison Musa:

1. De maneira geral, como se dava a produção da arquitetura no Rio de Janeiro dos anos pós-Brasília.

2. Mais especificamente, como trabalhava um escritório de arquitetura voltado para a produção do projeto em ritmo industrial, nele identificando sua estrutura, seu processo de criação e a metodologia de trabalho de que fazia uso.

As respostas a essas questões, entre gerais e específicas, servirão para comprovar a hipótese por nós sustentada: **que, em resposta às demandas da sociedade e do mercado de trabalho nos anos de recorte, houve no escritório Edison Musa a formação de um determinado arquiteto e a definição, para este, de uma pauta específica de atuação profissional.**

Opção metodológica

Para a definição da metodologia usada na presente pesquisa, partimos do pressuposto de que nossa intriga, a partir do conjunto de fatos que queríamos decifrar, era o fator determinante para a organização de nossos instrumentos, para a hierarquização dos documentos que utilizaríamos e para a definição da narrativa que escreveríamos.

Tendo isso em mente, consideramos que o escritório 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 pelos principais personagens implicados – no caso, os dois irmãos Musa - determinaram o que era importante integrar o estudo de caso. Ressalte-se que, como veremos nesta dissertação, a trajetória do arquiteto Edison Musa, nos primeiros anos após sua graduação, foi gerando posturas e tomadas de posição sobre a prática arquitetônica que se

constituiriam mais adiante em filosofia de trabalho, quando da fundação do escritório. De acordo com Stevens (2003) expondo Bourdieu, 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. Diz Stevens que 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”⁵⁴.

Diante de tal estrutura, e para que chegássemos à compreensão de como de fato se dava a produção da arquitetura no escritório Edison Musa nos anos de recorte, evidenciou-se que, tal como diz Solà-Morales (2003),

[...] desde Michel Foucault sabemos que as coisas nada mais são que o cruzamento de suas relações, e que o conhecimento a que podemos chegar dependerá, em todo caso, de nossa habilidade por detectar o maior número de fluxos relacionados que se entrecruzam em um evento.⁵⁵

Alinhados com o pensamento de Solà-Morales, alinhamo-nos também à fala anteriormente vista de Veyne (2008), onde ele diz que *o que é feito se explica, em cada momento da história, pelo que foi o seu fazer*. Daí esta dissertação se deter a examinar o escritório exclusivamente pela órbita de sua estrutura, de seu processo de projeto e de seu método de trabalho.

Importante é deixar claro, neste ponto, a relevância do assunto e do tema que escolhemos. O fato de nesta dissertação enfocarmos exclusivamente um modo de produção de arquitetura específico no Rio de Janeiro pós-Brasília – neste caso, tendo o escritório Edison Musa como objeto –, sem dúvida abre desde já futuros caminhos de pesquisa, não só com relação ao estudo crítico sobre a produção arquitetônica do citado escritório em si mesma, mas também no que diz respeito à investigação sobre a produção de outros escritórios e arquitetos cariocas do período, dando-lhes de saída um suporte comparativo.

Isso posto, para compor a presente dissertação adotamos, a princípio, a leitura de livros, publicações especializadas, e também de dissertações e teses que se mostravam direta ou indiretamente relacionados ao tema. Pela quase total ausência de uma historiografia dedicada à arquitetura dos escritórios cariocas abertos nos anos imediatamente pós-Brasília⁵⁶, fica claro, porém, que o processo de investigação levou em conta, desde seu início, a escuta às fontes primárias, ou seja, a tomada de depoimentos para a obtenção de informações e opiniões tanto sobre a vida de Edison Musa e de seu irmão Edmundo Musa, como sobre como trabalhava e foi crescendo o escritório entre os anos de recorte. Nada poderia ter sido mais esclarecedor: os depoimentos mostraram-se fundamentais, pois representaram uma estratégia que provocava o testemunho livre da vivência e das experiências dos depoentes. Sem duração pré-estabelecida, os acontecimentos lembrados por cada um

muitas vezes puxavam outros, e descrições pormenorizadas daqueles anos acabavam por delinear um panorama bastante rico sobre como se dava a produção da arquitetura no Rio de Janeiro dos anos pós-Brasília.

O conjunto de informações colhidas junto a diferentes fontes permitiu a apreensão do tema sob perspectivas distintas, facilitando o almejado cruzamento de opiniões, assim como o estabelecimento de convergências e divergências, que era o que desde o início queríamos. Destaco aqui particularmente as participações de Stella Teixeira de Mattos, Monica Tavares Montano, Modesto Gonzalez e Dulce Antunes, quatro dos mais importantes funcionários do escritório naquele período, além de Anamaria Pereira, que se mostraram sempre generosos com esta pesquisa.

Ressaltamos, como não poderia deixar de ser, o papel fundamental que tiveram os muitos depoimentos colhidos junto aos próprios Edison Musa e Edmundo Musa, onde os arquitetos, pela primeira vez, abriram suas vidas, suas idéias, suas relações dentro e fora de seu escritório, seu processo de projeto, sua metodologia de trabalho e suas opiniões sobre arquitetura, deixando sempre exposta a emoção por seu ofício.

Foi gratificante ouvir a todos, e em muito os vários depoimentos enriqueceram este trabalho acadêmico, trazendo à luz, pela voz desses profissionais, a história singular de um escritório e de como nele aconteceu, entre os anos de 1963 e 1983, a produção de projetos de arquitetura no Rio de Janeiro.

O acervo do escritório Edison Musa foi lugar de destaque para esta pesquisa, onde foram levantados e organizados vários dados, entre eles a linha do tempo de sua produção arquitetônica no Rio de Janeiro do período em recorte. Ali foram também separados, catalogados e digitalizados projetos e fotografias de algumas obras escolhidas pelos irmãos Edison e Edmundo como representativas para integrar o conteúdo do presente trabalho. Contamos, para a realização desta árdua tarefa, com as estagiárias, alunas da FAU-UFRJ, Andréa Castoldi e Fátima Cristina Bispo.

O corpus da dissertação

A dissertação “ESCRITÓRIO EDISON MUSA, 1963-1983: Como trabalhava um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro pós-Brasília” encontra-se organizada em um único volume dividido em duas **Seções** distintas: a primeira, chamada “O Texto”; e a segunda, denominada “O Apêndice”.

Na primeira das seções, cinco capítulos e uma conclusão pretendem guiar o leitor por uma visão geral sobre: como trabalharam alguns arquitetos e como eram seus lugares de projeto; o que foi o período de transição da arquitetura européia após a Segunda Guerra Mundial e da carioca após Brasília; quem são os irmãos Edison Musa e Edmundo Musa; como funcionou o escritório Edison Musa em sua primeira fase, entre 1963 e 1971; como funcionou o

escritório Edison Musa em sua segunda fase, entre 1971 e 1983; como se deu a formação de um determinado arquiteto e a definição para este de uma pauta segura de atuação profissional, levando-o a qualificar-se, à época, em conformidade com os interesses e objetivos do mercado de trabalho da construção civil.

O **Capítulo 1** começa com a pergunta que atravessará todo o trabalho, unindo vários arquitetos e seus métodos: como trabalhavam os arquitetos em seus lugares do projeto? Trataremos aqui de definir e qualificar quatro lugares de projeto de quatro arquitetos antecedentes do escritório Edison Musa, a fim de proceder a um trabalho comparativo, através do qual, nos capítulos seguintes e em nossa conclusão, esperamos desvendar como se dava a produção do projeto em um escritório de arquitetura de grande porte, ao mesmo tempo em que tentamos compreender as especificidades e a real contribuição do escritório Edison Musa para a profissão do arquiteto.

O **Capítulo 2** pretende identificar que, a partir de Brasília, considerada aqui como um marco, a arquitetura carioca entraria em um período de transição, em que uma nova e transformada realidade demandaria, com urgência, 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, várias serão as abordagens que aqui faremos, dentre elas destacamos: (a) as lacunas no ensino acadêmico que, não conseguindo estabelecer qualquer relação entre teoria e prática cotidiana, alçariam, ao longo de várias gerações, ateliês e escritórios à posição de lugares de formação profissional para estudantes de arquitetura e arquitetos recém-formados; (b) a rápida perda de representatividade dos antigos ateliês de inspiração moderna, substituídos que foram, no pós-Brasília, pelos escritórios-empresas de projetos, responsáveis por imprimir um ritmo industrial aos meios de produção arquitetônica; (c) e o surgimento do conceito que, com a crise do ideário moderno e a perda da posição de “reformador social” no pós-Brasília, faria o arquiteto assumir, como atributo fundamental de sua atividade, as competências técnica e construtiva.

No **Capítulo 3**, apresentaremos os irmãos Musa, procurando desvendar um pouco das histórias de vida, pessoais e profissionais, dos arquitetos Edison e Edmundo, alcançando, no primeiro, o momento da fundação da empresa EMAC – Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., e, no segundo, o retorno deste ao Rio de Janeiro, recém-formado, após um ano estagiando em Nova York. Acreditamos que o fato de conhecermos seus focos de interesses e acidentes de percurso nos levará a entender um pouco sobre seus temperamentos, o que poderá contribuir para que melhor compreendamos os respectivos papéis que mais adiante desempenhariam no escritório Edison Musa em estudo.

Levando em conta os conceitos e a pauta profissional estabelecidos por Edison Musa a partir de suas experiências junto ao escritório Candilis-Josic-Woods,

em Paris, e depois na construtora Costa Pereira, Bokel, no Rio de Janeiro, ambas em fins da década de 1950, o **Capítulo 4** tem por objetivo apresentar a primeira fase da trajetória da EMAC - Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., que definimos ter acontecido entre 1963, ano de sua fundação, e 1970. Consideramos o ano de 1970 como demarcatório, por dois motivos: por ter representado a abertura do escritório em São Paulo, para onde o arquiteto Edison Musa viajaria mais sistematicamente a partir de então, dividindo seu tempo; e também por ter marcado, coincidentemente, o retorno de seu irmão Edmundo à equipe carioca, após um ano de estágio em Nova York. Citando as razões do registro, em janeiro de 1967, de outra empresa no Rio de Janeiro, a EMAP - Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda., no presente capítulo também procuramos discorrer sobre: como se organizou o escritório; como se estruturou sua equipe; como era o ambiente de trabalho; que endereços e imóveis ocupou; como se deu ali a produção do projeto; como a legislação em vigor foi determinante para algumas soluções projetuais; como e em que bases aconteceram os concursos e contratos profissionais; e quais foram as obras exponenciais que realizou. Pretendemos com isso confirmar que o escritório Edison Musa começou como um pequeno ateliê de caráter autoral, rapidamente mudando seu perfil com a formação de uma equipe de colaboradores internos e externos, que passaria a crescer conforme a demanda de seus clientes. Veremos que, desde o início, houve a necessidade da implantação no escritório de um método de trabalho que, ao mesmo tempo, desse conta de organizar a equipe e de treiná-la para o cumprimento de suas tarefas projetuais específicas, cuja produção resultante, atendendo ao que dela esperava a clientela, se agigantaria nos anos 1970 e 1980 seguintes.

No **Capítulo 5**, a partir da filosofia de trabalho sedimentada por Edison Musa na primeira fase de seu escritório, apresentaremos a segunda fase da trajetória deste, ocorrida entre 1971 e 1983, representativa do grande crescimento de sua produção e, conseqüentemente, de sua equipe, crescimento este decorrente do acréscimo de serviços que a demanda de novos e diversificados clientes impôs. Assim como fizemos no capítulo anterior, procuraremos compreender: como se organizou o escritório; como se estruturou sua equipe; como era o ambiente de trabalho; quem eram os colaboradores diretos e indiretos; que endereços e imóveis ocupou; como se deu ali a produção do projeto; como a legislação em vigor foi determinante para determinadas soluções projetuais; como e em que bases aconteceram os concursos e contratos profissionais; e quais foram as obras exponenciais que realizou. Pretendemos aqui confirmar: (a) que o método de trabalho do escritório Edison Musa, inicialmente inspirado no que vira o próprio Edison em suas experiências com Candilis-Josic-Woods e na Costa Pereira, Bokel, passou a receber, no período, através da contribuição de Edmundo Musa, influência do sistema organizacional estadunidense, tendo sido aperfeiçoado, então, no sentido de impor à equipe e à maneira como esta produzia o projeto o ritmo industrial exigido pelas circunstâncias do momento; (b) que o arquiteto Edison Musa, tal qual quando era ainda um pequeno ateliê de projetos, manteve sua figura como central e hierarquicamente superior; (c) que passaram a existir, a partir de um determinado momento, dois núcleos distintos de produção, direcionados para mercados distintos, um liderado

por Edison, o outro coordenado por Edmundo; (d) e que as lacunas no ensino acadêmico e as demandas do mercado de trabalho fizeram com que, sem esta intenção, o escritório Edison Musa acabasse por formar um determinado arquiteto, especificamente útil e necessário para aqueles anos 1970 e 1980, e por definir para este uma pauta segura de atuação profissional, qualificando-o para uma função gerencial até então inexistente.

Fechando a Seção “O Texto”, teremos a Conclusão, onde daremos resposta às questões pertinentes ao tema levantadas ao longo desta dissertação.

Na segunda das Seções, “O Apêndice”, serão apresentados, organizadamente, anexos, documentações e publicações, material este vinculado diretamente ao texto da primeira Seção, complementando, comprovando e/ou esclarecendo informações nela contidas.

SEÇÃO 1

O TEXTO

Primeira Parte

O LUGAR DO PROJETO, ENTRE ATELIÊS E ESCRITÓRIOS

1. ANTECEDENTES MODERNOS

Como trabalham os arquitetos em seus “lugares do projeto”?

Não se pode falar de “lugar do projeto” sem se ter em mente que a possibilidade de sua qualificação derivará do conhecimento e entendimento das metodologias implantadas e das posturas assumidas pelos arquitetos em seu ambiente de trabalho. Melhor do que uma definição pura e simples, será conhecendo como o arquiteto ali trabalha e que papel ele ali assegura para si que entenderemos mais precisamente que lugar – entre ateliês ou escritórios - é este.

Fique claro, portanto, que o lugar do projeto é onde o arquiteto o concebe e desenvolve, a partir de um determinado processo de criação e de um certo método, contando com uma estrutura física e humana específica a lhe dar suporte técnico. Assim sendo, pode-se dizer que o lugar do projeto comporta os meios de produção pelos quais se organiza com vistas a produzir seus serviços, atendendo à sua clientela e ao mercado em que atua. Melhor dizendo, para estudarmos um modo de produção de arquitetura, há que se definir primeiramente a que lugar do projeto ele corresponde.

O domínio do arquiteto sobre o projeto poderá ser parcial, caso ele o desenvolva somente até um estágio específico, ou total, se o arquiteto detiver o domínio integral sobre o mesmo, de seus estudos iniciais à sua execução. Neste espaço físico em que o fazer arquitetônico é praticado em sua essência, o arquiteto poderá se posicionar, perante o grupo que diretamente o auxilia e também diante de sua clientela, sob a forma de posturas distintas e determinantes. Talvez como uma figura centralizadora de opiniões e decisões, dita aqui “gênio criador”, na qual a preocupação autoral é evidente. Ou então como aquele que, colocando-se em posição de parte de um todo, atua com funções específicas e pré-determinadas, fazendo funcionar um sistema de organização que tem por objetivo: (1) o anonimato de uma produção do projeto em ritmo industrial; (2) um melhor aproveitamento e produtividade para a equipe; e (3) um resultado mais rápido e eficiente para o cliente. No primeiro caso, assumiremos, nesta dissertação, que o lugar do projeto será o ateliê, de inspiração francesa, de alguma forma ligado ao Movimento Moderno; no segundo caso, ele será o escritório-empresa, fundamentalmente um

sistema organizacional de inspiração estadunidense, conceituado e estruturado a partir da Segunda Guerra Mundial.

Pois assim como na virada do século XIX-XX o taylorismo e depois o fordismo representariam momentos de ruptura para a organização do trabalho, apoiando-se na indústria para definição de uma sistemática que acabaria por alcançar a sociedade dos Estados Unidos em sua estrutura, a Segunda Guerra Mundial também seria um período de transformações em que um novo conceito assim abrangente – o de “complexo organizacional” - seria criado e depois reinterpretado, pelas empresas e grandes escritórios estadunidenses, como um sistema de organização empresarial eficiente.

A Segunda Guerra Mundial havia trazido imensos avanços técnico-científicos de várias ordens que causaram uma verdadeira revolução na modernidade tal qual idealizada ou constituída até então. Nos Estados Unidos, por conta disso, o mencionado conceito surgiria no imediato pós-guerra, aplicado sobre o contexto urbano: entendida à época como o alvo principal dos interesses da “Guerra Fria”, a cidade precisava ser descentralizada, ou melhor, ter suas infra-estruturas urbanas dispersadas em uma rede horizontal cada vez maior de linhas de comunicação e transporte, dispersão esta que funcionaria como um meio eficaz de auto-defesa diante do inimigo externo. Mas essa mesma dispersão também serviria como estratégia de defesa contra um inimigo interno: a desordem, antevista como seqüela direta de uma guerra em que deu-se fim à autoridade civil e governamental centralizada.

Apesar das motivações terem sido graves em sua origem, o conceito de um “complexo organizacional” auxiliaria a que fossem criados, nos Estados Unidos, novos “tipos” de cidades e de arquiteturas, e, com eles, um novo “eu”, nenhum dos quais podendo mais ser qualificado como possuidor das tradicionais propriedades espaciais que antes separavam aquilo que era “interior” do que era “exterior”. Tal dissolução do que era “interior” por um potencialmente infinito “exterior” é também indicativo de uma transformação histórica que acabou por afetar a natureza das “redes” em geral, transformando-as em instrumentos sociais, tecnológicos e espaciais. Assim é que o conceito de “complexo organizacional”, renegando os sistemas “centralizados” de manifestação hierárquica rigorosa, espalharia-se e disseminaria-se em vários setores e atividades da sociedade estadunidense, podendo-se descobri-lo na estruturação de seus grandes escritórios de projetos, por exemplo, como no SOM – Skidmore, Owings & Merrill⁵⁷.

Traduzindo-se pela aplicação de sistemas “descentralizados”, regulados por centros locais mais dispersos, e por sistemas “distribuidores” totalmente auto-reguláveis, o “complexo organizacional” estadunidense funciona como um feixe de “redes” que, tornadas diagramas, são bastante úteis para se descrever distintas configurações de poder e de conhecimento. Ressalte-se que, dentro de tal “complexo organizacional”, a descentralização é buscada e efetivada em vários níveis, ainda que exista

*ali consolidada o que se chamaria de uma “elite do poder”, que serviria apenas para uma sistematização extensiva, cujo objetivo final seria a distribuição “capilar” de poder em “protocolos microfísicos”.*⁵⁸

Mas, para além do ateliê e do escritório-empresa aqui conceituados, entendemos que pode haver também uma terceira condição: a do lugar do projeto que, embora trabalhe com um método que pressupõe uma equipe e o total domínio sobre todas as fases do projeto, não obedecerá integralmente ao modelo estadunidense acima referido, fazendo uso de ajustes e adaptações em função de sua filosofia de trabalho; da mesma forma que não repetirá o modelo francês de ateliê como o descreveremos, ainda que tenha na figura do(s) arquiteto(s) fundador(es) do lugar a peça fundamental para que sua produção arquitetônica se realize. Especificamente neste caso, teremos o lugar do projeto como algo distinto e singular, poder-se-ia dizer “híbrido”, talvez, que subverte as relações tradicionalmente estabelecidas entre métodos e posturas.

Isso posto, este capítulo pretende expor o processo de criação e o método de trabalho de quatro “lugares do projeto” antecedentes do escritório Edison Musa, dois sediados em Paris e dois no Rio de Janeiro, todos em atividade desde antes ou então durante os anos 1950-1960. Os dois de Paris são, em primeiro lugar, o de Le Corbusier, presença inspiradora na formação e teorização de arquitetos brasileiros integrantes do Movimento Moderno em arquitetura no Brasil; e, em segundo lugar, o de Georges Candilis e de sua associação Candilis-Josic-Woods que, no pós-guerra de uma Europa radicalmente transformada, marcaram presença na França com uma produção arquitetônica de números impressionantes, mudando o conceito que até então se tinha do arquiteto e redefinindo seu papel diante da sociedade. Os do Rio de Janeiro são os de dois importantes nomes da arquitetura moderna brasileira, escolhidos, primordialmente, por terem sua produção do projeto vinculada à valorização de um trabalho em equipe: o dos irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto; e o de Henrique Mindlin.

Efetuaremos aqui um trabalho comparativo, através do qual, nos capítulos seguintes e em nossa conclusão, pretendemos, em primeiro lugar, identificar os possíveis pontos de convergência ou divergência entre a organização e a prática profissional dos citados antecedentes modernos e aquela do Escritório Edison Musa, apontando se cada um dos “lugares do projeto” aplicou método próprio; e, em segundo lugar, estabelecer se, de alguma forma, tais métodos apresentados foram fruto de alguma influência comum: o modelo francês dos ateliês ou o normativo funcional dos grandes escritórios dos Estados Unidos. Nosso objetivo principal é desvendar como se dava a produção do projeto em um escritório de arquitetura de grande porte, e ao mesmo tempo compreender as especificidades do escritório Edison Musa.

Para a elaboração do presente capítulo foram utilizados como fontes, principalmente, uma enciclopédia especificamente focada em Le Corbusier

(1987), e os trabalhos de Avermaete (2005), Barone (2002), Candilis (1977), Souza (2006) e Nobre (2008). Também foram importantes Batista (2006), Pereira (2005), Mindlin (1999), Xavier (1987) e Martin (2003), entre outros. Ressalte-se que as contribuições trazidas por esses autores se mostraram essenciais para o alcance dos objetivos aqui pretendidos.

1.1 Le Corbusier

A figura de Le Corbusier, no contexto da arquitetura moderna, está associada a duas imagens distintas. A primeira delas, a do arquiteto itinerante, é a que ele cedo constituiu ao viajar mundo afora desenvolvendo sua formação autodidata e heterodoxa, que depois reafirmaria ao cruzar os continentes difundindo e procurando vender suas idéias. A segunda delas é a do arquiteto-artista-criador, “patron” do internacionalmente famoso Atelier sediado no nº 35 da Rue de Sèvres, onde os dias eram divididos em dois turnos a fim de abarcar não apenas a arquitetura e seus projetos, mas também a pintura, a escrita e a pesquisa, que lhe garantiriam as “coisas desinteressadas” por ele consideradas como o cerne de seu processo criativo.

Seria como arquiteto itinerante que Le Corbusier visitaria o Brasil e o Rio de Janeiro, em primeira instância, retornando outras duas vezes, assim como seria através das publicações de seus escritos e de suas obras arquitetônicas, frutos de seu processo de criação em seu Atelier, que ele alcançaria corações e mentes de várias gerações de arquitetos brasileiros, aí incluído Edison Musa.

Foi a partir de tais referências que decidimos começar a falar sobre o lugar e o processo de projeto do mestre suíço, mostrando também como sua metodologia de trabalho atuava junto à sua equipe de colaboradores. Acreditamos que isso ajudará a que se possa conhecer, entender e conceituar o que era, na prática, um ateliê de projetos moderno e de modelo francês.

Este subcapítulo foi elaborado a partir das informações preciosas colhidas no artigo “L’envers de décor”, de Marc Bédarida⁵⁹, que, por sua vez, teve por fontes os arquivos concernentes ao Atelier conservados pela Fundação Le Corbusier, e também os depoimentos de Roggio Andreini, Roger Aujame, Georges Candilis, Guillermo Jullian de la Fuente, Olek Kujawski, Hervé de Looze, Jacques Michel, Charlotte Perriand, Andre Wogensky e Yannis Xénakis.

1.1.1 O Atelier da Rue de Sèvres

Era preciso fazer um itinerário complicado para se chegar até ao *Atelier*. Passada a grande porta que dava para a rua, devia-se atravessar um pátio vigiado por uma senhora desconfiada, percorrer uma longa

galeria, subir uma escada sombria para atingir um patamar quase totalmente escuro, sobre o qual se abria, enfim, a porta de entrada. Le Corbusier gostava de conversar com a porteira: ele pensava que assim [...] poderia exercer um controle sobre as idas e vindas de seus colaboradores e até descobrir quem eram os retardatários.⁶⁰

No dia 18 de setembro de 1924, depois de passar por dois locais - na Rua Jacob e na Rua d'Astorg - que se mostraram pouco adequados à sua atividade profissional, Le Corbusier se instalaria no nº 35 da *Rue de Sèvres*, ali mantendo seu ateliê - muitas vezes por ele denominado "Atelier 35 S" - até seu fechamento em outubro de 1965, após sua morte. Situado no primeiro andar, numa parte desabitada de uma antiga casa de jesuítas, o *Atelier* era iluminado por dez grandes janelas, por onde se podia ver a igreja de Santo Inácio, o jardim e outras edificações conventuais. O fato de estar situado em ambiente religioso seria sugestivo, segundo Bédarida (1987, p.354), pois as pessoas que ali transitariam se considerariam discípulos de uma nova "ordem", única no mundo: a ordem "corbusiana", que exigia hábitos monásticos "de pobreza, desinteresse e trabalho gigantesco", com vistas a propagar seu "credo" mundo afora.

Diversos ritos reforçavam o espírito de capela: peregrinações de grandes arquitetos como Walter Gropius, Pier Luigi Nervi; visitas de estudantes de arquitetura; homenagens de homens célebres como Léon Blum, André Malraux; liturgias da palavra constituídas pelas conferências de sábado à tarde: na ausência de Le Corbusier, cada um dos membros do *Atelier* apresentava com deferência certos aspectos da obra escrita ou desenhada do mestre diante de colegas, amigos e outros admiradores.⁶¹

Apesar das rotinas sociais⁶², trabalhava-se muito no nº 35 da *Rue de Sèvres*. Durante toda sua existência, o *Atelier* viveu seguindo o ritmo binário de Le Corbusier: metade do dia consagrada à pintura, à escrita, e à pesquisa; a outra metade aos projetos de arquitetura. Num livro abandonado, intitulado *Le Fond du sac*⁶³, Le Corbusier, em 1954, explica essa divisão: "Liberada uma meia jornada, a cada dia, a manhã ou a tarde para cortar os pontos, para tomar distância, para pensar em outra coisa de desinteressada, de criativa, de poderosa, de vital, de futuro e passado conjugados".

Nascido no berço da indústria relojoeira, Le Corbusier era de uma pontualidade excepcional, ao contrário da maior parte de seus assistentes, fato do qual ele se lamentava constantemente, por ser sempre o primeiro a chegar ao escritório. Dizia ele: "A exatidão é uma necessidade. Como vocês querem comandar, como ser um chefe, se vocês não têm mesmo a noção da hora, o sentido da exatidão? Até para se divertir é preciso ser pontual!"

O fato de Le Corbusier, com sua itinerância constante, nem sempre estar lá presente, ampliava sobremaneira o papel de seus colaboradores. O principal deles, antes da guerra, foi Pierre Jeanneret, primo do mestre, que dirigia durante o dia inteiro o trabalho dos estagiários voluntários, supervisionava o avanço dos projetos, regravava os detalhes de execução, contactava as empresas

ou visitava os canteiros de obra. Depois da guerra, André Wogenscky incumbiu-se, em parte, desse papel, mas de uma forma mais administrativa: planejamento, correspondência e contatos.

As ausências rotineiras de Le Corbusier, somadas à organização bipolar da jornada, sobrecarregavam muitas vezes o avanço dos projetos. Mas a desorganização atingia seu paroxismo quando os dois primos decidiam tirar férias juntos. Os jovens estagiários não sabiam mais como empregar seu tempo, senão pedindo paciência aos clientes ou a outros interlocutores.⁶⁴ O exemplo mais trágico dessas ausências atingiu a *Unité d'habitation* de Marselha, onde Le Corbusier fazia somente raras aparições, monopolizado que estava pelo projeto da Sede da Organização das Nações Unidas, em Nova York. Daí que as decisões urgentes a serem tomadas, principalmente a respeito do detalhamento das janelas, o foram por Vladimir Bodiansky, que desenhou, ele mesmo, uma solução, o que lhe valeu a irritação de Le Corbusier e, sobretudo, provocou a cisão entre o *Atelier* e a ATBAT⁶⁵.

Quando voltava de suas itinerâncias, como se vê, Le Corbusier verificava todas as plantas efetuadas em sua ausência. Depois da guerra, André Wogenscky, na condição de chefe da administração, apresentava um a um os documentos elaborados, curvando-se submisso, porque as cóleras do patrão eram célebres. Durante os anos 60 um verdadeiro cerimonial acompanhava os retornos do mestre. Este gostava que toda a produção empreendida durante suas estadas na Índia fosse afixada sobre a grande parede defronte às janelas. Aí, ele fixava cada um dos desenhos, como se passasse suas tropas em revista.⁶⁶

1.1.2 O patron, a filosofia, a metodologia, a equipe, o processo de criação, o projeto

Tendo sido Le Corbusier o autor prolixo que sempre foi, sempre pronto a tornar públicos seus fatos e gestos, a ausência de explicação sobre seu processo de criação é algo que surpreende. Com raras exceções, ele sempre procurou se abster de comentar sobre seu método de trabalho, daí ser preciso buscar os testemunhos daqueles que o vivenciaram. Em Bédarida (1987, p.355) encontra-se uma rara declaração do mestre:

Quando uma tarefa me é confiada, tenho por hábito colocá-la dentro de minha memória, quer dizer, de não me permitir nenhum esboço durante meses [...]. Deixo-a então “flutuar”, “cozinhar em fogo brando”, “fermentar”. Depois, um dia, uma iniciativa espontânea do ser interior, um disparo se produz, toma-se um lápis, um carvão, lápis de cor (a cor é a chave da ação), e dá-se a luz sobre o papel: a idéia nasce.

Ninguém, entretanto, segundo o mesmo Bédarida, assistiria a esse “parto”. Le Corbusier era um solitário que, munido de pequenos esboços traçados sobre um guardanapo, um ticket de metrô, um pedaço de papel ou uma caderneta, um belo dia chegava diante de uma das pranchetas do *Atelier* e anunciava: “Eis

o que é preciso fazer”. Cabia, então, aos desenhistas, decifrar, compreender e interpretar os esboços, o que exigia toda uma aprendizagem e maturação, a ponto de, por vezes, a decodificação mobilizar várias pessoas, e ser justamente a mais antiga no *Atelier* quem descobria o caminho a seguir. Em depoimentos de 1987 dados à Bédarida, George Candilis compararia esses desenhos, à primeira vista herméticos, a sinais de estenografia, enquanto Guillermo Jullian confessaria sua dificuldade em relê-los e entender neles fosse o que fosse.

Após a decodificação, os desenhos se afirmavam tão precisos e tão ricos de diretivas que André Wogensky pode declarar de maneira rude: “Não havia nada para criar, somente para esclarecer. Le Corbusier era o único criador de tudo o que saía do Ateliê”. Apesar do espírito de liberdade do nº 35 da *Rue de Sèvres* de que gaba Charlotte Perriand, Le Corbusier jamais deixou seus colaboradores fazerem o que queriam. Muitas vezes o *patron* resmungava a propósito da dificuldade intrínseca da arquitetura, ordenando todo mundo a se defrontar com ela. “Mas era sempre sua solução que prevalecia; às vezes chegava a desviar sua linha de pensamento, mas voltava invariavelmente às suas escolhas; aliás, no fundo ele tinha razão” lembra Roger Aujame.⁶⁷

Os projetos que entravam no *Atelier* não interessavam a Le Corbusier da mesma maneira. Ocorria dele passar por todas as pranchetas para só se deter naquela, ao fundo, com o trabalho que mais monopolizava sua energia, como no caso da *Unité d'habitation* de Marselha, por exemplo. Após esta ser concluída, as encomendas de mais *Unités* que viriam a seguir não o mobilizariam tanto, o que, segundo seus colaboradores, se justificava por Le Corbusier considerar já ter feito a prova de suas idéias e achar um pouco incongruente ser obrigado a se repetir. Os projetos das múltiplas *Unités d'habitation* foram aceitos apenas por razões financeiras, pois os honorários lhe permitiriam quitar as despesas contraídas com os estudos teóricos ou com os projetos infrutíferos.

Na falta de informações precisas sobre os anos vinte, Bédarida (1987, p.356) identifica duas fases principais no método de trabalho de Le Corbusier. A primeira, antes da guerra, quando o *Atelier* se mostraria dominado por Pierre Jeanneret, um homem discreto, desconfiado e suficientemente flexível para deixar seu primo Le Corbusier se considerar como mestre absoluto. Pierre vivia rodeado de alguns assistentes fiéis como Charlotte Perriand (que lá permaneceu dez anos), Junzo Sakakura (que ficou cinco anos), Josep Lluís Sert (que ficou dois anos) e de uma leva de estagiários que forneciam mão-de-obra “complementar, bem-vinda e gratuita”. O “Livro Negro”, onde estão consignadas todas as plantas elaboradas no período, atesta a grande diversidade de desenhistas encarregados de um mesmo projeto. Este período se caracteriza por uma responsabilidade difusa no seio do *Atelier*, à parte os dois patrons e Charlotte Perriand naquilo que dizia respeito à mobiliário. A segunda fase no método de trabalho do mestre se daria depois da guerra, quando o canteiro de obras de Marselha representaria uma etapa intermediária, uma vez que o projeto era principalmente gerado

por André Wogenscky e Vladimir Bodiansky, eles mesmos secundados por uma série de auxiliares. Mais tarde, a responsabilidade de um projeto seria muito mais personalizada, com exceção do caso especial de Chandigarh, em que Le Corbusier assumiria o comando. Com efeito, de 1950 a 1965, cada grande projeto pode ser associado a um colaborador: André Maisonnier para Ronchamp, Jacques Michel para a Maison Jaoul, Yannis Xénakis para o *Pavilhão Philips* ou *La Tourette*, Guillermo Jullian para o *Carpenter Center*. Devido a essa delegação de responsabilidades, estabeleceria-se um relacionamento estreito e contraditório entre o mestre e seus discípulos, que geraria laços de estima, admiração e enriquecimento mútuo. Esses laços poderiam se transformar em algo parecido com o que mantiveram os dois primos Jeanneret, desde que não se esperasse com isso o reconhecimento oficial de uma participação na criação. Se Pierre Jeanneret era considerado associado, os novos colaboradores permaneciam como “soldados” na sombra. Le Corbusier os citava, de maneira nominal, por ocasião das cerimônias oficiais, mas ao término destas, nenhum traço sobriaria do trabalho de cada um. Por conta dessa atitude, decepções e rancores marcariam o cotidiano dos principais colaboradores do *Atelier* da *Rue de Sèvres*. Daí que Bédarida afirma que, nos anos 1950, a principal causa de tensões, ali, além das questões salariais, diria respeito ao reconhecimento explícito, por parte de Le Corbusier, de alguns de seus auxiliares como seus assistentes diretos.

Sobre o processo do projeto, ele começava com a preparação do anteprojeto, desenhado em escala 1:100 ou 1:50. As plantas de execução, após 1945, exceto as da *Unité d'habitation* de Marselha, seriam desenvolvidas fora do *Atelier*. Após 1956, passariam a ser confiadas a André Wogenscky, ao escritório *Présenté* ou a algum outro *bureau* técnico.

No dia-a-dia, Le Corbusier verificava uma a uma as pranchas de desenho, mas sempre muito parcimonioso com seu tempo, ele era breve nas explicações, interessando-se essencialmente pelos problemas plásticos e muito pouco pelas considerações técnicas. No final dos anos cinquenta, Yannis Xénakis observava um menor empenho do mestre no andamento do trabalho. Aliás, a fim de poupar as forças do velho arquiteto, um quadro com a lista dos colaboradores foi instalado em seu escritório e um ponto vermelho diante de um nome lhe mostrava as urgências a acertar com prioridade. Durante o período de gestação dos projetos, maquetes de estudo eram frequentemente realizadas sem que isso correspondesse à demanda do *patron*.⁶⁸

Durante o desenvolvimento de um novo projeto, Le Corbusier por vezes exigia, a fim de encontrar uma solução para um determinado detalhe, que os “meninos” - nome dado aos desenhistas - procurassem nos arquivos, situados no porão, algo similar em um antigo projeto. Outras vezes, a consulta era aos cadernos de anotações, ou então, à *Oeuvre Complète*⁶⁹. No período em que André Wogenscky foi o administrador do *Atelier*, uma vez as plantas acabadas e verificadas, ele se apressava a torná-las assinadas, fazendo com que Le Corbusier registrasse sua rubrica ou colocasse um pequeno sinal com ajuda de uma borracha talhada como carimbo. Isso feito, depois que um desenho

tinha sido assinado, Wogenscky zelosamente se opunha a qualquer tentativa de modificação, invocando as decisões anteriores do *patron*, pois não queria que se repetissem as discussões havidas com as empresas de Marselha por conta de mudanças nos detalhes de execução.

Essas considerações sobre o projeto não devem, entretanto, criar falsas expectativas, pois, segundo os depoimentos dos antigos colaboradores à Bédarida, Le Corbusier apenas acompanhava suas obras de longe, com algumas delas chegando ao fim antes mesmo que ele as visitasse. André Wogenscky explicaria essa atitude devido ao temperamento tímido de Le Corbusier, pouco apto a comandar quaisquer empreendimentos. Outra interpretação poderia ser considerada, porém, assim como aconteceu com a experiência da *Unité d'habitation* de Marselha que, quando terminada, trouxe à Le Corbusier a realização pretendida e gerou seu descaso pelas outras *Unités*, com relação ao projeto, uma vez desenhado, fazia com que o mestre se desse por satisfeito, daí se distanciar da construção em si, considerando-a somente sob o ponto de vista plástico, táctil ou emocional.

Homem do desenho, movido por uma insaciável acuidade plástica, Le Corbusier, [...] influenciado pelo CIAM, decidiria apresentar os projetos com a ajuda de cadernos com espiral. As vistas (plantas, cortes e fachadas) traçadas sobre papel branco eram recobertas por uma folha de decalque sobre a qual se colocavam as tramas de cor autocolantes. Às vezes esses dossiês, sempre no formato *Modulor*, eram reproduzidos fotograficamente. Em consequência, a cor era aplicada na mesma folha. O emprego das tintas era regido por convenções precisas: amarelo para as circulações, roxo para os elevadores, vermelho para os edifícios, verde para a natureza, azul para a água etc. Numa carta endereçada a Josep Lluís Sert, Le Corbusier se gaba de experimentar com o *Carpenter Center* este novo tipo de desenho de arquitetura, cuja ilustração mais perfeita foi a apresentação do projeto para o *Hospital de Veneza*.⁷⁰

Exceto durante a guerra, o nº 35 da *Rue de Sèvres* foi um ponto de referência para estudantes, desenhistas e jovens diplomados do mundo inteiro: os milhares de pedidos de emprego ou de estágio conservados na Fundação Le Corbusier testemunham a atração que o mestre exercia. Bédarida (1987, p.357) observa que existe uma certa correlação entre os projetos em curso, as viagens ao estrangeiro e o afluxo de grupos bem específicos. Por exemplo, antes da guerra, com exceção de alguns japoneses e norte-americanos, a maioria dos candidatos era de origem européia; no momento do concurso para o Palácio das Nações, numerosos suíços solicitariam um emprego; e cada viagem à América do Sul desencadearia uma chegada maciça de latino-americanos.

Naturalmente, nenhum dos jovens concorrentes era remunerado, salvo um ou dois raros espertos, como Ernest Weismann que tinha caído nas graças de Le Corbusier. Menos chance teve Jean Bossu, que trabalhava toda manhã como carregador no *Halles* antes de ir desenhar. Alfred

Roth, por seu lado, lembra-se da decepção no dia seguinte do concurso para o *Palais des Nations*, quando os colaboradores souberam que eles não ganhariam um tostão. Finalmente, um pequeno pecúlio lhes foi dado a fim de que pudessem ao menos pagar o trem para voltar para casa.⁷¹

Com o reconhecimento internacional, o recrutamento dos estagiários para o *Atelier L.C.* tornaria-se mais seletivo e as condições mais exigentes. A partir de 1947, André Wogenscky se encarregaria de responder aos pedidos, na maioria das vezes negativamente, com a desculpa de que a equipe estava completa. Os raros “eleitos” eram logo prevenidos quanto ao que os esperava: “Peço aos estagiários a mesma regularidade e a mesma precisão nas horas de trabalho que os desenhistas pagos. [...] os desenhos que eles terão de fazer serão plantas de execução muito técnicas [...]. Não é preciso que esperem ter de fazer esboços magníficos de arquitetura”. Antes de dar a palavra final, Le Corbusier sempre pedia ao candidato o *curriculum vitae*, fotografias de desenhos e de trabalhos já realizados. Entre 1947 e 1948, um tipo de formulário para pedidos de contratação foi estabelecido tanto pelo ATBAT quanto pelo *Atelier L.C.*, devendo ser preenchidos à mão, “porque o *patron* tinha interesse em grafologia”.⁷² Apesar de terem por vezes recomendações elogiosas, os recusados se contavam às centenas.

Le Corbusier pretendia que os jovens que viessem ao *Atelier* aprendessem a profissão numa atmosfera de colaboração que constitui a escola ideal: uma vez de volta aos seus países, esses discípulos se tornariam os porta-vozes do pensamento corbusiano.⁷³

No tempo da ATBAT, em face das repetidas críticas de Vladimir Bodiansky e André Wogenscky a propósito da pontualidade e da eficácia dos estagiários, o interesse por essa mão de obra gratuita enfraqueceu: o número de estagiários diminuiu consideravelmente e o *Atelier* passou a ser composto apenas por assistentes permanentes e pagos. Tal mudança duplicou a aparição de graus hierárquicos, fazendo surgir as figuras do chefe do ateliê, chefe de estudos ou de equipe, e chefe de execução. A crescente distinção entre os responsáveis, muitas vezes enciumados de suas prerrogativas, e os “sem grau”, formando o exército dos desenhistas, bateu de frente com o que pensava Le Corbusier: “Não há aristocrata no *Atelier* Le Corbusier. Os da execução e os do projeto têm responsabilidades, cada um do seu lado. Não existe superioridade”.⁷⁴

Seria enfadonho relevar todas as vezes onde a palavra “dinheiro” aparecia nas cadernetas. A partir dos anos cinquenta, invariavelmente, Le Corbusier repete a mesma coisa: “Aos 67 anos levo uma vida terrível para alimentar meus jovens discípulos (que são minha família)”. [...] Grande é seu talento de ator miserável, incompreendido e sem tostão. Na realidade ele não possuía nenhum sentido do valor do dinheiro, mas aspirava a ter um pouco, não para suas necessidades pessoais, que eram modestas, mas para assegurar o funcionamento do *Atelier*.⁷⁵

André Wogenscky esforçou-se para assalariar os colaboradores do *Atelier*. Consciente das perspectivas de trabalho ali oferecidas, ele teve a intenção

de constituir uma equipe permanente. Os salários eram então inferiores aos praticados pela profissão em outros lugares, o pagamento não era regular, e as gratificações de fim de ano não compensavam. Assim é que, em julho de 1953, German Samper se queixaria, em nome de seus colegas, de se encontrar sem dinheiro em Marselha, na véspera das férias e sem condições de pagar sequer por uma passagem de trem.

O período 1952-1959 foi “envenenado” pela questão dos salários. Nem as trocas de cartas, nem as entrevistas conseguiram colocar um termo às contendas opondo Le Corbusier a seus empregados. A filosofia do *patron* sobre a matéria era simples: “Nunca um aumento de salário. Mas quando houver uma chance: um presente, uma partilha, um gesto amigo [...] direto = minha iniciativa”.⁷⁶

Em 1954, Wogenscky faria, sigilosamente, entre alguns dos empregados, uma enquete sobre número de horas trabalhadas, duração das férias e gratificações, mas só quatro respostas lhe chegariam, o que não produziu nenhuma mudança. Depois da saída de Wogenscky, em 1956, o relacionamento da equipe com Le Corbusier se tornou ainda mais difícil, pois, aos pedidos de aumento de salários, o mestre responderia sempre com evasivas.

Esta severidade na gestão corrente era devida mais ao lado avarento de Le Corbusier do que ao estado real das finanças da administração. Com efeito, o estudo dos exercícios orçamentários do pós-guerra demonstra que com uma ou duas exceções quase todos os anos foram beneficiários – o que destruiu a lenda segundo a qual Le Corbusier financiava por suas conferências ou suas vendas de quadros as pesquisas do *Atelier*. Durante esse período, Le Corbusier possuía quatro contas em bancos: em Nova York, em Neuchâtel, em Paris e na Índia. Certos honorários ou direitos autorais eram depositados em contas com domicílio fora da França a fim de escapar do fisco. Por exemplo, grande número de direitos autorais foi depositado na conta suíça, onde se transformavam num pecúlio para a mãe de Le Corbusier e para seu irmão Albert.⁷⁷

Com o passar dos anos, cada vez menos, Le Corbusier renderia homenagens a seus colaboradores. Conforme afirma Bédarida (1987, p.359), somente nos dois primeiros volumes da *Oeuvre Complète* é que ele destaca “a ajuda e o trabalho desinteressado de jovens vindos de toda a parte”. Avançando no tempo, não há, nos volumes seguintes, mais nenhum sinal de reconhecimento, somente expressões de uma elevada auto-estima: “Meu atelier da *Rue de Sèvres* é considerado [...] como o centro de ligação de cerca de duzentos arquitetos vindos dos quatro horizontes do planeta”.

No seu último texto em forma de testamento – porque ele sentia a morte chegar como o confirmam seus colaboradores presentes na ocasião da pequena festa de fechamento do *Atelier* às vésperas das férias de 1965 – Le Corbusier volta por um instante ao *Atelier* e ao trabalho que aí foi realizado sob sua direção vigilante e severa: “*Permanecerá aí, sem*

dúvida, com todos os que passaram na Rue de Sèvres, uma semente útil".
(grifo nosso)

1.1.3 Reflexões sobre o capítulo

- No *Atelier* 35 S, antes da guerra, Pierre Jeanneret, primo de Le Corbusier, dirigia o trabalho dos estagiários voluntários, supervisionava o avanço dos projetos, regravava os detalhes de execução, contatava as empresas e visitava os canteiros de obra, ou seja, ele dava andamento a um processo de projeto que, partindo da prancheta e do desenho, alcançava sua execução.
- O processo de projeto de Le Corbusier pressupunha o funcionamento de seu *Atelier* em dois turnos: metade do dia, consagrado à pintura, à escrita, e à pesquisa; a outra metade, aos projetos de arquitetura. Isso porque ele acreditava crucial, para o ato de criação, que fosse disponibilizada, a cada dia, a manhã ou a tarde “para tomar distância, para pensar em outra coisa de desinteressada”.
- O projeto nascia de um processo de maturação de Le Corbusier sobre uma idéia, que resultava em pequenos esboços traçados livremente, aos quais sua equipe de colaboradores projetistas e desenhistas procurava decifrar.
- Terminada a guerra, não havia o reconhecimento oficial, por parte de Le Corbusier, da participação de quaisquer dos colaboradores nos processos de seus projetos. Pierre Jeanneret fora considerado um associado, mas seus jovens auxiliares jamais o seriam.
- Havia uma tentativa de padronização de detalhes em alguns projetos, tendo em vista que Le Corbusier, a fim de encontrar uma solução para um determinado detalhe, exigia que seus colaboradores procurassem algo similar em projetos antigos.
- Fica claro, pelo exposto, que o nº 35 da *Rue de Sèvres* era um lugar do projeto que, embora se apoiasse no trabalho de uma equipe de colaboradores, por vezes hierarquicamente subdivididos, cada qual possuindo um chefe e respectivos auxiliares, ou seja, onde houve uma “personalização de responsabilidades”, a vontade que prevalecia era sempre a de Le Corbusier, o *patron*, o “gênio-criador”.
- O *Atelier* de Le Corbusier, tal qual descrito por Bédarida a partir de depoimentos de antigos colaboradores do mestre, ocupará aqui a posição de referência no que disser respeito a um ateliê de projetos de modelo francês.

Finalizando, deixamos duas questões em aberto, para que sejam respondidas adiante, quando estudemos o escritório Edison Musa:

(1) Havia alguma similitude entre o processo do projeto de Le Corbusier e o que viria a ser desenvolvido na primeira fase (1963-1970) ou na segunda fase (1971-1983) do escritório Edison Musa?

(2) Em algum momento da trajetória do escritório Edison Musa, podemos dizer que este chegou a ser uma associação híbrida, ou seja, guardou sinais de ser um ateliê, ainda que, enquanto escritório-empresa, tivesse em andamento a implantação de uma sistema organizacional de inspiração estadunidense voltado para a maior produtividade do trabalho em equipe e para a produção do projeto em ritmo industrial?

1.2 O escritório Candilis-Josic-Woods

Antes de fundar o escritório Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., em maio de 1963, o jovem e recém-formado arquiteto Edison Musa, em janeiro de 1958, com 23 anos de idade, iria para a França tendo uma carta de Oscar Niemeyer como referência no bolso, sonhando com um trabalho no escritório de quem era o foco maior de sua admiração: Le Corbusier. Não seria possível, porém, o acesso ao mestre suíço, pois a esposa deste, Yvonne, havia falecido pouco antes, e ele não se encontrava disponível para qualquer contato. André Bloc (1896-1966) – fundador e diretor da revista L'Architecture D'Aujourd'hui, a quem Edison procurara em primeira instância quando chegara a Paris – então sugeriria que o brasileiro procurasse o escritório de Georges Candilis, que fora por muito tempo discípulo de Le Corbusier. Assim foi feito, e Edison Musa lá trabalharia até dezembro daquele mesmo 1958.

A intenção, neste subcapítulo, é descobrir, conhecendo um pouco da vida, da obra, do processo de projeto e da metodologia de trabalho do escritório de Georges Candilis, o quanto e em que essa vivência profissional iria marcar o jovem arquiteto brasileiro, sabendo-se de antemão que Edison Musa deixara para trás, no Rio de Janeiro e naquele momento, o que até então vira e conhecera: (1) um ensino acadêmico que havia sido sofrível, do qual só se salvaram as muitas trocas de informações e de experiências mantidas com colegas de faculdade como Arthur Lício Pontual e Paulo Casé, conforme os testemunhos que esta dissertação apresentará dos três arquitetos sobre o assunto; (2) uma produção do projeto calcada no modelo francês de ateliê ainda do pré-guerra, ou seja, aquele valorizador de um processo criativo fruto da excepcionalidade de um líder "gênio criador"; (3) uma metodologia de trabalho incipiente, tendo em vista que a maioria dos arquitetos brasileiros em atividade era constituída de funcionários públicos trabalhando para o Estado, e que estes não viam necessidade de formar equipes fixas, sequer de desenhistas, ou mesmo assumir a completude da execução de seus projetos, seja em prancheta seja no canteiro de obra; (4) os lugares do trabalho em equipe e do desenvolvimento de projetos de arquitetura completos eram, sistematicamente, as empresas de engenharia consultiva ou as próprias construtoras.

Na elaboração deste capítulo, imprescindível foi consultar os livros de Avermaete (2005), Candilis (1977), Risselada e Heuvel (s.d.), e Oackman (1993).

1.2.1 O escritório Candilis-Josic-Woods em seu contexto

A história da parceria Candilis-Josic-Woods está inevitavelmente relacionada às vicissitudes do Movimento Moderno na arquitetura. Afinal, Georges Candilis e Shadrach Woods eram ativos participantes do grupo Team 10. A história do Team 10 é sempre contada como uma “narrativa de gerações”⁷⁸. Sustenta-se que, no início dos anos 50, após várias disputas, os “pais” da arquitetura moderna, principalmente Le Corbusier, entregaram a liderança do CIAM – Congresso Internacional da Arquitetura Moderna, uma das organizações-chave do Movimento Moderno na arquitetura, a seus membros quase que “adolescentes”. Estes eram arquitetos como Aldo Van Eyck e Jaap Bakema, da Holanda; Alison e Peter Smithson, da Inglaterra; Giancarlo De Carlo e Ernesto Nathan Rogers, da Itália; e Georges Candilis e Shadrach Woods, da França. Sob o nome de Team 10, essas ditas “crianças” guiariam o CIAM até o décimo congresso em Dubrovnik (1956), e adiante no tempo, em direção ao futuro. A história do grupo, tal qual é hoje mais largamente conhecida, proclama que tudo o que o Team 10 representa encontra-se firmemente baseado nas substanciais realizações da primeira geração dos arquitetos modernos. Os mais jovens literalmente teriam subido nos ombros de seus “pais”. Se para alguns dos integrantes do Team 10, essa perspectiva geracional não parece corresponder completamente à realidade, é particularmente verdadeira, porém, para Candilis e Woods. Na carreira de ambos, Le Corbusier desempenhou um papel importantíssimo.

Georges (Gheorghios) Candilis era grego, nascido em Baku, no Azerbaijão, em 1913 e morto em Paris em 1995. Educado como engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica de Atenas (1931-36), Candilis conheceu Le Corbusier lá mesmo, por ocasião do CIAM 4 de 1933, enquanto ainda estudava. Como resultado desse encontro, foi indicado, em 1943, como líder do grupo jovem ASCORAL - Asemblée de Constructeurs pour une Renovation Architecturale, uma organização que Le Corbusier criou em cooperação com o futuro Ministro da Reconstrução e Urbanismo Eugène Claudius-Petit. Iniciada dentro do contexto da Resistência Argelina contra o governo Vichy, esta organização desejava fornecer uma base arquitetônica para uma reconstrução depois da Segunda Guerra Mundial. Consequentemente, tão logo a guerra acabou, Candilis se mudou para a França, onde trabalhou com o arquiteto André Lurçat⁷⁹ (1894-1970) por um breve período. Em 1945, oficialmente, ele entrou no ateliê de Le Corbusier em Paris, onde se tornou um de seus principais colaboradores. Candilis imediatamente desempenhou um papel crucial ali dentro, acompanhando o mestre às reuniões internacionais e rapidamente assumindo a responsabilidade por projetos importantes de arquitetura e urbanismo, como os estudos preliminares da *Unité d’Habitation*.

Uma relação similar com Le Corbusier também acompanha a carreira de

Shadrach Woods (1923-1973), um americano que em 1945, depois da guerra, inicialmente estudou engenharia em Dublin, no Trinity's College, depois passando por literatura e filosofia. Em 1948, voltou-se para a arquitetura, tendo imediatamente se candidatado a um emprego no ateliê de Le Corbusier. Foi Candilis quem ali contratou Woods como arquiteto, e, juntos, ambos finalizariam o projeto da *Unité d'Habitation* e, subseqüentemente, se tornariam arquitetos projetistas executivos para a construção da *Unité* de Marselha.

Embora, à primeira vista, a teoria geracional concernente ao CIAM e ao Team 10 pareça ser perfeitamente aplicável à posição de Candilis e Woods, um estudo mais aprofundado revela que a especificidade da obra deles pode estar apoiada em outros fatores: não tanto um conflito geracional no campo da arquitetura, mas mais a virada cultural, política e econômica absolutamente radical que a Segunda Guerra Mundial trouxe à tona, que desponta como sendo de crucial importância para o desenvolvimento dos dois arquitetos. O legado cultural e intelectual da Segunda Guerra Mundial, assim como os processos relacionados à modernização e descolonização francesa, definiram a estrutura na qual as idéias e a obra de Candilis e Woods, e também a parceria entre eles, se expandiriam.⁸⁰

As primeiras experiências arquitetônicas de Candilis e Woods estão ligadas à uma maior conscientização do contexto colonial que a Segunda Guerra evocou na França. Em 1945, a França ainda possuía um dos maiores impérios coloniais da história, o segundo depois do britânico. A crescente noção da utilidade do império⁸¹, aliada à uma nova apreciação das diferentes culturas locais, fizeram com que a França do pós-guerra desejasse estreitar os laços com suas colônias, e a arquitetura e o urbanismo iriam desempenhar um papel importantíssimo nessa empreitada.

Abriu-se, portanto, em 1948, a ATBAT-Afrique, que vinha a ser o braço africano da ATBAT - Ateliers des Bâisseurs, um novo tipo de escritório integrado fundado por Le Corbusier, Vladimir Bodiansky, André Wogenscky e Marcel Py, em 1947, e que tinha Jacques Lefèbvre como gerente comercial.⁸² A ATBAT foi aberta para funcionar como um centro de pesquisa, onde arquitetos, engenheiros e técnicos trabalhassem de maneira interdisciplinar. Originalmente, a ATBAT foi formada para dar conta da construção da *Unité d'Habitation* (1945-52) em Marselha. De acordo com seus fundadores, a criação da ATBAT foi uma resposta à necessidade de uma associação mais estreita entre arquitetos e engenheiros, a contar do risco mais inicial do projeto arquitetônico e urbanístico. A idéia do ATBAT derivou do mencionado ASCORAL, cujo objetivo era fornecer uma base que uniria as condições arquitetônicas e econômicas para a reconstrução após a Segunda Guerra Mundial. Portanto, a pesquisa da ATBAT não se concentrava apenas na otimização da concepção arquitetônica mas também em uma maneira mais simples e rápida de ser executada, economizando em materiais e trabalho, e barateando custos do projeto. Essa explícita intenção de fundir considerações econômicas e arquitetônicas levou à tipologias e elementos construtivos experimentais, que rapidamente conseguiram reconhecimento na França e fora dela.

Em 1948, um braço oficial do ATBAT foi formado na África, em Casablanca, e a partir de 1951, no escritório de Tânger, recebeu Candilis e Woods, além do engenheiro Henri Piot, como líderes. Em fins de 1952, por motivos do clima tenso em Tânger, o escritório ali foi fechado, passando Candilis e Woods à líderes do enorme escritório de Casablanca. Ativo no Marrocos e na Argélia desde então, durante três anos o ATBAT-Afrique foi responsável por muitos projetos, principalmente aqueles inovadores de tipologias residenciais, em que contou com a cooperação de Michel Ecochard, um planejador urbano que era chefe do Service d'Urbanisme no Marrocos e se tornou mundialmente conhecido em 1953, durante sua apresentação no CIAM 9, em Aix-em-Provence.

As experimentações do ATBAT-Afrique duraram pouco, porém. A Segunda Guerra não apenas havia mostrado o valor de suas colônias à França, mas havia dado a elas uma nova perspectiva de sua relação com a Pátria-Mãe. Haja vista que, em 1943, durante a guerra, as forças aliadas distribuíram cópias da Carta do Atlântico em árabe, documento que clama pela auto-determinação dos povos, e apoiaram o direito do Marrocos decidir sobre seu próprio futuro.

Em 1953, o ATBAT-Afrique fechou suas portas rapidamente em Casablanca, onde já haviam chegado sinais da tensão reinante. Em 1954, Candilis retornaria à Paris, seguido de Woods pouco depois. Ainda trabalhariam no escritório central do ATBAT francês em projetos habitacionais e infra-estruturais, lá encontrando Alexis Josic (1921-), arquiteto de origem iugoslava, com quem abriram o próprio escritório em 1955, juntamente com o arquiteto Guy Brunache, e os engenheiros Henri Piot e Paul Dony. Tal parceria ficou conhecida como Candilis-Josic-Woods, primeiramente localizada no Boulevard Soult, depois na Rue Dauphine e na Rue Christine, em Paris.

Embora as experiências do ATBAT-Afrique tenham durado pouco, a importância delas para a abordagem da parceria Candilis-Josic-Woods foi valiosíssima, segundo aponta o crítico Pierre Joly:

A importância da viagem ao Marrocos foi significativa para a subsequente obra de Candilis e Woods. Primeiro, eles se viram brutalmente confrontados com o problema que demandaria quase que toda a sua atenção: habitação para o maior número. Mas, acima de tudo, o ineditismo de uma situação altamente diferente do que era encontrado na França metropolitana os conduziu inevitavelmente não apenas a descobrir e propor novas soluções, mas a estabelecer para eles próprios um trabalho e um método de pesquisa; ou, pode-se dizer, tomando a expressão que eles usaram bastante: “um modo de pensar”.⁸³

Quando de sua fundação, a parceria Candilis-Josic-Woods encontrou na metrópole condições quase tão desafiadoras quanto aquelas que o ATBAT enfrentara nos territórios coloniais. No momento em que começavam com sua prática arquitetônica, a França dava o pontapé inicial em seu projeto de

modernização: o *L'État-providence* que teria lugar durante a Quarta República (1946-1958) se configuraria um período de expansão e prosperidade econômica sem precedentes, conhecido como *les trente glorieuses*, ou “os trinta gloriosos”. Esta verdadeira “era” de crescimento e abundância redefiniu a nação, impregnando-a com um sentimento de otimismo e dinamismo sem paralelo. A França se urbanizou, desenvolveu novas tecnologias, e de muitas maneiras transformou a vida de seus cidadãos comuns, que se nivelaram mais como classe média, recebendo aumento de salários e férias ao mesmo tempo remuneradas e mais extensas. Em função disso, novos padrões de habitação, de consumo e de práticas de lazer começaram a surgir, com a classe operária usufruindo de uma qualidade de vida mais alta do que jamais antes na história da França. As *superhighways* e os arranha-céus entrariam em cena, então, e muitos franceses dariam as boas-vindas às oportunidades recém-surgidas, enquanto outros se ressentiriam da perda de uma certa “distinção” no caráter nacional e do consumismo desenfreado e sem senso crítico. Durante este período, dois fatores contribuiriam para o crescimento da população urbana: o estímulo à natalidade e o êxodo rural, pelo qual um número cada vez maior de pessoas deixaria seu trabalho na agricultura para se empregar nas indústrias e no setor de serviços da cidade.

Um dos fatores-chave no reaquecimento da economia francesa foi o Plano Marshall, aplicado pelo governo dos Estados Unidos logo após a guerra: por tal programa, a França receberia mais de 15 bilhões de dólares. Optando por um planejamento econômico centralizado, o governo francês criaria, em janeiro de 1946, o novo *Commissariat Generale du Plan*, sob a direção de Jean Monnet, cujo objetivo era canalizar os recursos para fazer “o capitalismo operar mais racional e eficientemente, através de ações da indústria, do trabalho e do setor estatal”. Entre 1947 e 1952, com o “Plano de Cinco Anos”, houve de fato o desenvolvimento da indústria, provando que a França podia modernizar sua economia. Durante o segundo Plano Monnet, entre 1952 e 1957, diante da intenção de traduzir crescimento econômico em prosperidade para a média de homens e mulheres, o *Commissariat* enfrentaria a questão da necessidade por habitação, construindo no período mais de um milhão de unidades. Como diria Candilis:

O período de reconstrução, puro e simples, havia passado. As cidades destruídas pela guerra tinham sido reconstruídas. Uma nova era começava: aquela da construção em larga escala – nunca vista antes na história da humanidade. Naquela ocasião, o governo francês deu início a uma competição chamada *Opération Million*, com o propósito de construir habitações sociais acessíveis a todos.⁸⁴

Foi exatamente durante o período do segundo Plano Monnet que a parceria Candilis-Josic-Woods teve início. Como jovens arquitetos que então eram, os três perceberam que, na França do pós-guerra, a enorme demanda por moradias acabaria gerando um clima bastante desafiador para a arquitetura. O projeto arquitetônico e urbano, principalmente o problema habitacional, ganharia um novo status: passaria a ser considerado como a “ponta de lança” no planejamento de “uma nação renascida, limpa e saudável”.

A habitação não era apenas a etapa final da política de planejamento nacional, mas um ponto crucial entre as diferentes escalas de planejamento. Ao projeto arquitetônico cabia a tarefa de mediar a escala humana e a grande escala da infra-estrutura e tecnologia próprias ao projeto de modernização. Na política francesa, a moradia do pós-guerra passou a ser entendida como o *locus* por onde a técnica penetrava, como produto, processo e ambiente, na vida cotidiana.

Na sua casa, o homem de hoje precisa cada vez mais de produtos manufaturados: mais roupas, mais livros, mais instrumentos e máquinas. O gramofone de nossos pais foi substituído pelo rádio, que por sua vez foi substituído pelo rádio “transistor”, e a televisão transformou inteiramente nosso modo de vida (para melhor ou para pior, essa é a realidade).⁸⁵

A importância da habitação para o sucesso da modernização em larga escala resultou em relações extremamente próximas entre a política e a arquitetura. O forte envolvimento da política no debate arquitetônico foi sem precedentes, com artigos de ministros aparecendo em revistas como *L'Architecture d'Aujourd'hui e Urbanisme*. Da mesma forma, arquitetos — como o próprio Candilis — trabalhavam em estreita colaboração com as autoridades políticas, tendo influência direta nas decisões ministeriais sobre questões arquitetônicas e urbanas.

A arquitetura é a expressão formal de uma cultura. Não pode existir como um fenômeno isolado, contraditório a outras manifestações de uma cultura. Muda junto com a sociedade a qual abarca e expressa, fazendo tal sociedade coerente e compreensível por todo o tempo. Não apenas acompanha eventos éticos, econômicos e políticos, mas também os proclama e antecipa, tornando-os possíveis.⁸⁶

1.2.2 Experiências no ensino acadêmico e na formação de arquitetos

Incluiremos aqui este subcapítulo pois acreditamos ser pertinente ressaltar como naqueles anos de transição da arquitetura na década de 1960 em Paris os estudantes romperiam com uma visão tradicional de ensino, esperando construir para si um novo perfil profissional mais afinado com aquilo que Candilis então para eles representava: um arquiteto voltado para uma prática arquitetônica feita da prancheta ao canteiro, condizente com a realidade daquele momento.

Candilis deu seus primeiros passos como professor logo assim que se formou pela Escola Politécnica de Atenas, quando então foi selecionado para ser professor assistente daquela instituição de ensino. Após a guerra, porque se encontrava na França, primeiro no ateliê de Le Corbusier, depois no Marrocos, e por fim de volta em Paris, Candilis declararia que não teve oportunidade de ser professor então pois o ofício de arquiteto o chamaria em caráter de urgência e o “devoraria”. Mas, a partir dos anos 1960, com a estabilização do

escritório e de sua equipe, Candilis, assim como Josic e Woods, decidiriam enveredar pelo campo do ensino. Deteremo-nos apenas no que tem a contar Candilis sobre o assunto, pois consideramos emblemática sua experiência acadêmica, acontecida a partir dos anos 1960 no seio da tradicional *École des Beaux-Arts de Paris*, instituição inspiradora e geradora do modelo de ensino formal de arquitetura no Rio de Janeiro por mais de um século.

Conta Candilis⁸⁷ que, num dia de 1965, uma delegação de estudantes da *École des Beaux-Arts de Paris* chegou a seu escritório com uma proposta: que ele fosse professor deles e que criasse, junto com eles, um *atelier extérieur*, uma antiga tradição da *Beaux-Arts*, única no mundo, segundo afirma Candilis. Segundo tal tradição, os próprios alunos podiam escolher seus professores, e a estes era possibilitado que se instalassem em local fora dos limites da Escola, onde trabalhavam com total liberdade de ação, participando do processo de estudos da instituição. Para que isso acontecesse, bastava que fossem convidados por um número mínimo de alunos interessados - em torno de 50 - o que já seria prova suficiente para a *École* de que os profissionais eram sérios e capazes em seu *métier*.

Candilis à época se perguntaria e aos estudantes à sua frente: “por que procuraram a mim?” Afinal, ele não tinha o perfil mais indicado para a tradicional academia: seu diploma não era da *Beaux-Arts*; ao contrário, sua formação era oriunda de uma escola politécnica, em total e completa oposição ao ensino da célebre instituição francesa, imersa em hierarquias seculares cujas revoltas estudantis de maio de 68 em Paris tentaram abolir. Os estudantes então responderiam que o ensino que estavam recebendo não se mostrava de modo algum afinado com a realidade daquela época. O que eles queriam ao escolhê-lo era provocar uma mudança, qualquer que fosse, enfrentando um espírito “falsamente artístico” que os estava paralisando.

Na verdade, tal ensino - baseado na grande composição, nos eixos, no equilíbrio de massas - sempre tivera por objetivo criar e formar “artistas”. Só que, passados os anos, o arquiteto não mais era somente um artista: a sociedade àquela época lhe demandava novas competências, muito mais extensas e complexas, e os estudantes, por serem os principais interessados, foram os primeiros que se deram conta que não possuíam a bagagem necessária para o enfrentamento do mundo real no exercício de sua profissão. Para aqueles estudantes, Candilis, por sua vasta experiência em campo, por seu embate direto com a realidade dos novos tempos e pelo completo domínio de seu ofício - o que incluía saber utilizar das técnicas construtivas disponíveis -, estaria apto a lhes abrir a porta que os levaria de fato ao mundo real que os esperava.

E assim foi que o *atelier extérieur* sob a responsabilidade de Candilis marcaria presença no cenário acadêmico parisiense daqueles anos 1960. Enfrentando grande resistência na *École* por parte da maioria dos professores, Candilis, no entanto, conseguiria a cumplicidade de alguns deles, que se engajariam no movimento por transformações no ensino que então ganharia força. Baseando-se em sua formação politécnica e no aprendizado recebido com

Le Corbusier – segundo ele mesmo diria, “não trabalhei no ateliê da Rue des Sèvres unicamente por interesse profissional, mas acima de tudo para aprender meu ofício, e Le Corbusier foi para mim uma grande escola” -, Candilis imprimiria uma nova orientação a seus alunos, em que o mais importante em um projeto deveria ser, não mais sua fachada, como sempre impusera a *École*, mas sim a definição de seu conteúdo – o programa -, suas plantas baixas e os cortes respectivos. Também o estudo dos volumes era fundamental para a confecção dos desenhos definitivos: daí o estímulo aos alunos para que constituíssem a maquete do objeto a ser estudado, que mostraria o aspecto geral da concepção arquitetônica.

Quando da apresentação de seus trabalhos ao júri da *École*, os alunos levariam, além dos painéis tradicionais, a inovação representada por suas maquetes, o que provocaria escândalo e revolta por parte da instituição, que não aceitaria receber ou julgar nenhum deles. Houve reação por parte dos estudantes e outros ateliês se solidarizaram com o de Candilis, fazendo das maquetes uma idéia que ganhou vulto e consistência imediata. A determinação coletiva foi tamanha que a administração da *École* capitularia: uma tradição centenária encontrava seu fim. A partir deste momento, conta Candilis, a revolta estudantil se generalizaria e cresceria de forma descontrolada, até chegar ao ano de 1968, quando os estudantes tomariam as ruas de Paris.

Ao longo dos acontecimentos radicais daqueles anos, e depois, a muito célebre e tradicionalíssima *École des Beaux-Arts de Paris* se veria repentinamente dissolvida, e discussões intermináveis tentariam dar conta de recolocar cada carreira em seu devido lugar, com os arquitetos e estudantes de arquitetura procurando descobrir qual seria o lugar deles. Soluções inovadoras foram logo criadas em substituição ao modelo antigo de ensino, cabendo à arquitetura, em Paris e no interior, unidades pedagógicas totalmente independentes, ainda que com suas administrações centralizadas. De dentro de uma delas – a *Unité Pédagogique NR 6* – e diante de seus alunos, Candilis seguiria ensinando por alguns anos ainda, definindo sua posição ali mais como um “monitor” do que como um professor ou *patron* no sentido mais comum dos termos. Sua decisão de abandonar o ensino, em 1977, foi, segundo ele mesmo, por conta da dificuldade que teria em se renovar, pelo receio de se tornar repetitivo: era chegado o momento de deixar o caminho aberto para os mais jovens, alguns dos quais tinham sido, eles próprios, seus alunos.

1.2.3 Uma parceria, a filosofia, a metodologia, a equipe, o processo de criação, o projeto

A condição de um arquiteto que trabalha por si só está ultrapassada. Ele precisa criar uma equipe que trabalhe em completa comunhão de idéias, feita de homens possuidores de caráter, de virtudes, de competências diversas e complementares, e que traga um enriquecimento pessoal a mais para cada um.⁸⁸

Acreditando firmemente no trabalho em equipe como uma força que

conduziria qualquer projeto de arquitetura a uma solução mais pensada, debatida e, por isso, mais fundamentada e madura, Candilis se associaria a Josic e Woods, tendo por meta realizar uma síntese entre “prever, assegurar, persuadir, para, ao final, proceder com justiça”. Sobre eles, diria Candilis: que o primeiro, mais jovem e iugoslavo, possuía sensibilidade, entusiasmo, engajamento, e se mostrava sempre um trabalhador infatigável; e que o segundo, companheiro seu de longa data, anglo-saxão, possuía, por sua vez, moderação e racionalidade suficientes para efetuar uma exata análise sobre qualquer assunto.⁸⁹

Em 1955, quando o escritório foi aberto, o pequeno grupo que, a princípio, Candilis montou, contava com: Henri Piot, engenheiro também demissionário do ATBAT; Guy Brunache, então um jovem arquiteto; Suzuki, um japonês enviado por Le Corbusier; e outros tantos que, em sua maioria, não eram profissionais formados, mas que, conquistados pelo ânimo e força de vontade de Candilis, Josic e Woods, haviam decidido ajudá-los.

A primeira instalação se deu em um velho depósito, no Boulevard Sault, emprestado por um colega encanador, depois vieram a da Rue Dauphine e, por último, a da Rue Christine, todas em Paris. Segundo palavras do próprio Candilis,

Nosso escritório não era como os outros. Vivíamos praticamente dia e noite em função de nossa atividade profissional, de nosso engajamento. Todo o resto era secundário. Vida privada, vida familiar se fundiam nesta vida paixão onde tudo se centrava em um objetivo.⁹⁰

Não havia horário de trabalho pré-determinado, pois trabalhava-se ali a qualquer hora, todo o tempo. Qualquer decisão não era tomada só por um e sim de comum acordo com outros, o que não era tarefa fácil, pois era preciso uma enorme compreensão entre todos a fim de se chegar a um acordo. O grupo enfrentaria muitas dificuldades naquele início, o que seria considerado uma coisa normal, e as muitas discussões, contestações, atritos, aconteceriam sempre em busca do entendimento. A base de tudo era o respeito que cada um nutria pelo outro: quando um deles insistia em algo que os outros não estavam de acordo, podia seguir em frente com sua idéia desde que arcasse com a responsabilidade que lhe caberia; mas, a partir do momento em que todos concordassem, todos assumiam e a responsabilidade era então compartilhada.

A luta do grupo era por um mesmo ideal: eles se viam como “homens entre os homens, à serviço dos homens, vivendo nas condições do momento de sua criação, realistas e sonhadores, ao mesmo tempo”. Assim foi que, combinando esforços e capacidades específicas, Candilis, Josic e Woods trabalhariam em estreita colaboração por muitos anos, “somando esperanças, decepções e alegrias”.⁹¹

A partir do exposto, entende-se a razão da obra do escritório ter sempre sido apresentada como um trabalho de autoria do trio de arquitetos e de

sua equipe de colaboradores, nunca sendo creditadas autorias individuais. A figura do arquiteto “gênio-criador” ali nunca existiu, havendo apenas, a cada projeto que lhes era contratado, um permanente intercâmbio de idéias, uma constante busca teórica e técnica que fundamentasse suas soluções projetuais, uma argumentação igualitária exercitada a cada etapa dos serviços entre seus integrantes.

Ainda que os projetos fossem fruto de um *brainstorm* coletivo, acontecia, no entanto, internamente ao funcionamento do escritório, uma certa distribuição de funções por núcleos de atividades: Candilis era o coordenador geral, o *manager*, o representante e negociador oficial da associação, permanentemente em contato com os clientes, os construtores e os governos; Josic era, fundamentalmente, o arquiteto da prancheta e o responsável pela apresentação dos desenhos; e Woods era o grande teórico, aquele que elaborava conceitualmente métodos de trabalho e processos projetuais para a parceria, sem deixar de ocupar, ao mesmo tempo, a função de arquiteto também de prancheta e assumir responsabilidades sobre alguns dos projetos mais importantes do grupo. Não vejamos em tal organização interna qualquer caráter hierárquico, contudo, pois este de fato, segundo Avermaete (2005), nunca chegou a existir.

O escritório tornou-se grande rapidamente, pois a partir de sua primeira vitória em concurso público – a competição nacional para habitações, em 1955, pela *Opération Million* – surgiram muitos outros contratos, entre públicos – em sua maioria – e particulares. Foi grande, por consequência, a necessidade de aumentar sistematicamente a equipe de colaboradores diretos e de organizar o desenvolvimento dos projetos de forma a que fossem desenvolvidos simultaneamente. Foi quando começaram a aparecer no escritório aquilo que seria chamado de “timinhos”⁹², ou seja, pequenos grupos de trabalho constituídos por profissionais de arquitetura, que se tornavam responsáveis pelo desenvolvimento de um determinado projeto, e eram chefiados por um arquiteto específico. Entenda-se que, dentro do escritório Candilis-Josic-Woods, o desenvolvimento de um projeto abarcava tanto a etapa legal quanto a da execução de compatibilizações com outros projetos, além dos detalhamentos, e os “timinhos” entregavam ao cliente um projeto de arquitetura completo.

Diante de uma estrutura interna do escritório assim ampliada, Candilis atuaria como o “gerente”. Pois no que dizia respeito à elaboração dos projetos, Candilis participava da etapa inicial dos croquis, mas não os desenvolvia, o que era feito pelos grupos de trabalho, a quem costumava coordenar e tecer críticas enquanto passava pelas pranchetas riscando sobre os desenhos ou em pequenos pedaços de papel. Também era Candilis, com orgulho indisfarçável, quem recebia e ciceroneava os clientes pelo escritório, apresentando-lhes aos membros dos “timinhos”, um a um.

O escritório, conforme cresceu, foi ganhando, cada vez mais, um perfil internacional, pois passaram a ser muitos ali os arquitetos vindos de vários pontos do mundo. Candilis sempre se orgulharia disso, pois, como ele mesmo

diria, a começar por ele mesmo, um grego, e a se pensar na parceria que constituiu com Woods, um norte-americano, e com Josic, um iugoslavo, não se poderia esperar outra coisa. Aliás, por conta das diferentes nacionalidades na associação profissional Candilis-Josic-Woods, foi preciso fazer uso de um colaborador externo que lhes era crucial: um arquiteto legal para assinar o projeto no lugar dos três junto a quem de direito, uma empresa específica cujo representante ali aparecia apenas quando assim se fazia necessário.

Além de um tal representante legal, a parceria Candilis-Josic-Woods faria uso, também como colaboradores externos, dos chamados *Bureau Technique*, escritórios técnicos que desenvolviam os projetos complementares ao de arquitetura, ou que executavam serviços especializados para o canteiro de obras.

A associação dos três arquitetos seria desfeita em 1969. Woods retornaria aos Estados Unidos e abriria um *bureau d'études*, morrendo pouco tempo depois, em 1973. Josic fundaria um escritório próprio em *Sèvres*, próximo a Paris, onde ainda vive. E Candilis permaneceria em atividade como arquiteto e planejador urbano em Paris, até ali falecer em 1995.

1.2.4 Reflexões sobre o capítulo

- Concordamos com o que afirma Avermaete (2005, pp.26-27), ao ressaltar a importância que tiveram, para a parceria Candilis-Josic-Woods, os encontros do Team 10 entre 1960 e 1981, além daqueles imediatamente anteriores, nos quais, de dentro dos CIAM pós-1945, Candilis, Woods, e seus amigos arquitetos Aldo Van Eyck, Jaap Bakema, Alison e Peter Smithson, Giancarlo De Carlo e Ernesto Nathan Rogers se uniram em uma vontade comum de fazer surgir, na Europa, uma arquitetura que, inspirada pela preocupação social das vanguardas européias do Movimento Moderno, se mostrasse condizente com as mudanças radicais provocadas, em todos os setores da sociedade, pela Segunda Guerra Mundial. As reuniões do Team 10 inegavelmente levantaram discussões que fizeram com que seus integrantes fossem, de alguma forma, tocados profissionalmente, posto que, ainda que em diferentes contextos, cada um dos projetos por eles realizados naquele período mostraria preocupações semelhantes. Pode-se dizer que o Team 10, não tanto como um grupo de amigos simplesmente, nem como um encontro em “família”, foi um ambiente intelectual de onde a obra de seus diferentes participantes pôde se desenvolver. Como diria Woods:

Nosso ateliê era, sem dúvida, inteiramente autônomo e independente, mas sem o ‘input’ vindo dos outros membros do Team 10, é justo dizer que nossos projetos teriam se desenvolvido certamente de outras maneiras. O Team 10 gerou um clima em que aqueles frutos extraordinários puderam crescer.⁹³

- Assumimos o fato de que, por terem trabalhado junto a Le Corbusier por muitos anos, de 1945 e 1948, respectivamente, até 1952, Candilis e Woods vivenciaram a metodologia de trabalho do mestre calcada no modelo de ateliê mais tradicional, em que o arquiteto gênio criador a tudo comandava a fim de que prevalescesse suas idéias e sua vontade. Lembramos, contudo, que a formação de Candilis se deu na Escola Politécnica de Atenas, de onde este saiu na condição de engenheiro-arquiteto; e a de Woods aconteceu inicialmente na engenharia, para só depois passar pela filosofia — de onde se explica sua riqueza teórica no Team 10 e na associação Candilis-Josic-Woods — e chegar à arquitetura. Daí que, muito naturalmente, tanto Candilis como Woods se tornaram arquitetos de campo, profissionais do canteiro de obras, onde, a partir do detalhamento projetual executivo que faziam, a construção ia ganhando corpo. Acreditamos que a experiência no canteiro então lhes traria a visão plena do que era verdadeiramente um trabalho em equipe, equipe esta integrada pelo interesse maior de uma meta comum: seria essa visão, em nosso entender, a real fonte inspiradora quando da abertura do escritório Candilis-Josic-Woods e da formação de sua equipe de colaboradores, assim como veio de lá também a tomada de consciência sobre a importância de se desenvolver em prancheta um projeto de execução de arquitetura completo, antes de se dar início aos trabalhos no canteiro de obras.

- Acreditamos que, no que diz respeito à elaboração dos projetos, na posição de coordenador geral dentro da metodologia de trabalho implantada pela parceria Candilis-Josic-Woods, o arquiteto grego exercia alguma centralidade, à maneira dos ateliês, ainda que mais residual, dada a organização, na equipe dos colaboradores internos, dos ditos “timinhos” ou grupos de trabalho específicos, por onde tal centralidade acabava distribuída e ganhava novas conotações no dia-a-dia do escritório. Esse fato nunca implicou, contudo, em que o projeto fosse, em sua origem, uma concepção unicamente do próprio Candilis, nem que ele, ao riscar sobre os desenhos da equipe, estava impondo sua vontade pessoal. Ao que se sabe, o arquiteto grego discutia cada projeto intensamente com seus parceiros durante a concepção inicial, e o fruto dessa discussão era o que prevalecia e muito provavelmente aquilo que Candilis tentava assegurar em suas incursões nas pranchetas dos colaboradores. Além do mais, ressalte-se a posição de negociador e político que Candilis assumira na parceria desde seu início, a quem foram destinadas funções outras, também prioritárias, só que mais externas e atuantes junto à clientes, construtoras e governos.⁹⁴

- O que se nos apresenta também é que, embora Candilis tenha sempre assumido em público a autoria dos projetos como coletivos (RISSELADA e HEUVEL, s.d.), existiram, dentro do escritório Candilis-Josic-Woods, projetos tocados separadamente por cada um (Avermaete, 2005), o que caracterizaria a autonomia de cada um de seus três integrantes, e não só de Candilis, sobre a coordenação dos grupos de trabalho, dependendo do caso.

- Woods, na parceria, funcionava como o grande teórico e como aquele que desenvolvia métodos e processos projetuais para o escritório, sem deixar de ocupar, ao mesmo tempo, a função de arquiteto também de prancheta e assumir responsabilidades sobre alguns dos projetos mais importantes do grupo. Cabe a pergunta, a que o presente trabalho não responderá, se a figura do norte-americano Woods contribuiu de alguma forma para a racionalização do escritório e se ele fez uso do modelo organizacional norte-americano sobre o qual já teria informações. Lembremos que, no pós-guerra na França, a presença cultural dos Estados Unidos foi maciça, e o país conseguiria propagar seu “modelo”⁹⁵ em várias frentes, da literatura ao cinema.

- Concluimos que a parceria Candilis-Josic-Woods - que chegou a ser um escritório de grande porte na França dos anos 1950 e 1960, com mais de 60 colaboradores internos -, pode ter talvez se inspirado no modelo organizacional norte-americano, através de Woods e da propaganda do imediato pós-guerra, não repetindo a fórmula do modelo francês de ateliê (presente no escritório de Le Corbusier que Candilis e Woods tão bem conheciam), o que resultou em uma composição que, de maneira inovadora e efetiva, conseguiu implantar uma metodologia de trabalho pautada pela racionalização do processo de projeto, assim como superar o caráter autoral e a figura centralizadora do arquiteto “gênio criador”.

- Em Candilis-Josic-Woods, note-se também o aparecimento, em tempos de pós-guerra, da figura de um “novo” arquiteto: um arquiteto preocupado em fornecer a seu projeto de arquitetura um conteúdo técnico construtivo de ponta; interessado em alcançar o pleno domínio sobre seu ofício, seja na prancheta ou nos canteiros de obra; que sabia se fazer útil e necessário ao pleno atendimento das demandas de uma clientela que, entre pública e particular, formavam uma “nova” sociedade.

Finalizando, resta-nos deixar aqui quatro questões em aberto, para que sejam respondidas adiante, quando estudemos o escritório Edison Musa:

(1) Considerando que Edison Musa lá estagiou por oito meses em 1958, podemos dizer que existiram pontos em comum entre o método de Candilis-Josic-Woods e o do escritório Edison Musa em sua primeira fase (1963-1970)? E em sua segunda fase (1971-1983)?

(2) Assim como a associação Candilis-Josic-Woods em Paris, podemos afirmar que o escritório Edison Musa, enquanto um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro, conseguiu aperfeiçoar seu método de trabalho para que este se pautasse cada vez mais pela racionalização do processo de projeto, e ao mesmo tempo superasse o caráter autoral e a figura centralizadora do arquiteto “gênio criador”?

(3) Houve no escritório Edison Musa a formação de um “novo” arquiteto

para o pós-Brasília no Rio de Janeiro, senhor do processo do projeto em sua integridade, e que sabia se fazer útil e necessário ao pleno atendimento das demandas de uma clientela que, eminentemente da iniciativa privada, formava a “nova” sociedade carioca?

(4) Deste “novo” arquiteto não intencionalmente formado pelo escritório Edison Musa, podemos dizer que foi criada, como consequência, uma nova qualificação profissional que seria a seguir completamente absorvida pelo mercado de trabalho daqueles anos e ainda pelos de hoje?

1.3 As várias associações dos irmãos Roberto

Nascidos e criados em Copacabana, os irmãos Marcelo, Milton e Maurício integraram a alta sociedade carioca e seus grupos privilegiados e influentes econômica e politicamente. A morte do pai em 1927 fez com que Marcelo, o primogênito então com 19 anos de idade, tomasse a decisão bastante significativa de mudar seu nome de família: de Dória Batista, começaria a se assinar com o sobrenome Roberto, segundo consta em Souza (2006, p.110-11), não apenas com a intenção de render ao pai homenagem, mas também pensando obter uma realização profissional que não estivesse atrelada às influências de prestígio que o sobrenome materno pudesse abrir. Obtendo autorização judicial, assim foi adotado seu novo nome, exemplo este que será seguido mais adiante por seus dois outros irmãos arquitetos.

Com a morte do pai, Marcelo se veria obrigado a acelerar seu percurso profissional, pois passou a ocupar a posição de chefe da família. Desempenhando tal papel desde então, e com os dois outros irmãos ainda muito novos, Marcelo determinaria a imagem que o iria identificar permanentemente diante da futura equipe profissional que os três posteriormente formariam, posição esta sempre à frente e acima de Milton e Maurício.

Com relação a Milton, foi, dos três irmãos, o menos comentado pelos autores, certamente por conta de sua morte prematura, em 1953, aos 39 anos de idade, quando era considerado o mais sério e técnico dos Roberto, apesar de, no escritório, aglutinar o grupo de trabalho em torno de atividades informais e de lazer. Sobre Maurício, por fim, diz-se que era um homem divertido, ao mesmo tempo que um trabalhador contumaz. Seu comprometimento junto ao escritório se acentuaria após a morte de Marcelo, em 1964, quando se tornaria o responsável por toda a família, o que era então uma tarefa ingrata, já que esta abarcava desde a sua própria, até sua mãe e os familiares dos dois irmãos mortos. O escritório tinha, portanto, a obrigação de gerar renda, daí que a Maurício, obviamente, não restava outra opção que não fosse a de trabalhar arduamente.

A forte união familiar pode ser comprovada pela decisão tomada pelos

irmãos Roberto, em 1943, de construir um edifício de oito andares no terreno de sua antiga casa onde todos poderiam morar. Destacando-se dos demais pavimentos através de uma sala que abarcava a varanda naqueles projetada, o apartamento de Marcelo Roberto marcava fisicamente sua importante condição de chefe da família.

Ao longo de sua extensa trajetória, entre 1935 e 1996, o escritório dos irmãos Roberto receberia três denominações diferentes, podendo-se dele dizer que tratava-se de uma organização profissional familiar onde sempre existiu uma hierarquia pela qual foi dada ao primogênito Marcelo a posição mais elevada.

Fundado em maio de 1963, o escritório Edison Musa começaria suas atividades contando apenas com seu fundador e titular como arquiteto ao mesmo tempo atuante e legalmente responsável. Em 1970, contudo, um escritório já expandido receberia o irmão deste, Edmundo, dez anos mais moço, que passaria a integrar a equipe, assumindo responsabilidades específicas e um determinado papel junto à empresa. Poder-se-ia dizer, desta forma, que o escritório Edison Musa tornava-se assim uma organização profissional de cunho familiar, aos moldes daquela criada pelos irmãos Roberto?

No presente subcapítulo, identificamos de que maneira o escritório dos irmãos Roberto desenvolveu suas atividades, descrevendo sua estrutura, metodologia e processo de projeto, enquanto desvendamos os temperamentos de Marcelo, Milton e Maurício; as relações destes entre si e com as equipes de trabalho; e que papel cada um desempenhou diante de todos. A intenção, com isso, é apontar, em nossa conclusão, o quanto e em quê a prática profissional dos três irmãos se aproxima daquela desenvolvida pelo escritório Edison Musa, ao mesmo tempo em que confirmar se para os irmãos Musa os laços familiares acabaram falando mais alto do que as vinculações sociais pautadas pelo sistema organizacional ali implantado.

Destaque-se, para a elaboração deste subcapítulo, a fundamental consulta à tese de doutoramento de Souza (2006). Mencione-se também os trabalhos de Nobre (2008), Batista (2008) e Izaga (2002), que muito contribuíram para que alcançássemos os objetivos que tínhamos em mente.

1.3.1 O escritório: uma organização profissional familiar

A formação de Marcelo, Milton e Maurício se deu na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em épocas diferentes e sob influências diversas: o primeiro, de 1924 à 1930; o segundo, de 1928 à 1934; o terceiro, de 1938 à 1944. Segundo Souza (2006, p.107), os ciclos corresponderam à gradual troca da doutrina e da prática dos estilos ecléticos pela doutrina e prática modernas. A vivência dessas realidades distintas iria influenciar o

comportamento profissional de cada um dos irmãos: Marcelo, tendo vivido o embate com as forças retrógradas dos mestres de seu tempo, se tornaria o mais agressivo profissionalmente, o de idéias mais intransigentes e quem possuiria um tom sempre professoral e revelador; Milton refletiria o momento de transição que vivera na instituição de ensino, revelando-se politizado, defensor do profissional ativo e diligente, e representante dos interesses de sua profissão; e Maurício, saído de um período no qual a doutrina e a prática ensinadas já apresentavam o pensamento moderno ganhando terreno pouco a pouco, demonstraria um comportamento profissional menos exaltado.

O escritório dos Roberto recebeu, ao longo de sua trajetória, três denominações diferentes: foi *MM Roberto Arquitetos*, quando da associação entre Marcelo e Milton; foi *MMM Roberto Arquitetos*, quando da entrada de Maurício, ainda estudante, em 1941, e que perdurou até mesmo após a morte de Milton, em 1953; após 1964, ano em que faleceu Marcelo, foi *M Roberto Empreendimentos de Arquitetura Ltda.*, ou simplesmente *M Roberto Arquitetos*, nome adotado por Maurício que passou depois para as mãos de seu filho Márcio. Chama a atenção Souza (2006, p.147) que, apesar da denominação *MMM Roberto* sugerir igualdade entre os irmãos, existia no escritório uma hierarquia, na qual Marcelo ocupava a posição mais elevada, enquanto Milton e Maurício “aceitavam respeitosamente e harmoniosamente as orientações do primeiro”. Essa hierarquia se refletia na organização física do escritório, com os dois últimos trabalhando na sala de projeto, e o primeiro ocupando uma sala em separado, que servia também para que os três irmãos se reunissem regularmente.

Segundo Souza (2006, p.109), Marcelo se encarregava da concepção inicial dos projetos e da representação do grupo junto aos clientes, assim como de todas as entrevistas, artigos e conferências, tendo sido também professor, embora por pouco tempo (1939); Milton, por sua vez, além de responsável pela produção dos projetos da agência, chegou a desempenhar um papel importante no IAB, como presidente, em seus últimos anos de vida, lutando pelo reconhecimento e pela profissionalização do *métier*; e, por fim, Maurício, cuja função na agência era semelhante à de Milton, e que também chegou à presidência do IAB, quatro anos depois da morte de seu irmão, ali permanecendo por oito anos, além de ter participado da fundação, e sido depois diretor, da ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial, assim como diretor do MAM - Museu de Arte Moderna.

De acordo com o que ainda nos afirma Souza (2006, p.142), a situação jurídica do escritório era precária, posto que, até meados dos anos 1960, os irmãos trabalharam apenas como uma associação de profissionais autônomos, o que acabou por impedir que eles conseguissem constituir uma organização profissional que se poderia chamar de “exemplar”. Souza considera que as dificuldades inerentes a um sistema fiscal decadente, ineficaz e sobrecarregado de exigências burocráticas, podem ter contribuído para a decisão dos Roberto em persistirem trabalhando apenas como arquitetos associados. Somente em meados da década de 1960 - em torno de 1965 - tal situação irregular seria alterada, quando foram dados os primeiros passos no sentido da legalização

do escritório, como uma forma de proteção contra possíveis ações fiscais ou de controle da regulamentação do trabalho: nasceria, daí, a firma *M Roberto Empreendimentos de Arquitetura Ltda.*

1.3.2 Os três irmãos, a filosofia, o método, a equipe, o processo de criação, o projeto

Antes da criação do escritório, no início dos anos 1930, Marcelo se associaria a um empresário da construção civil bastante conhecido à época, *J. Santos*, para que este construísse casas e pequenos imóveis, fossem ou não projetados pelo próprio Marcelo. Segundo Souza (2006, p.140), Marcelo, contrariando sua natureza, tornaria-se, então, um profissional da obra, tendo sido ajudado por Milton, depois de 1934, em tal tarefa. Por conta disso, o projeto para o concurso da ABI teve de ser desenvolvido fora do horário normal de trabalho, para não atrapalhar as atividades com a *J. Santos*. O prêmio obtido com a vitória acabou possibilitando aos dois irmãos a busca por uma certa independência econômica, de modo a que se dedicassem exclusivamente aos projetos e à arquitetura. Isso fez com que os Roberto se afastassem dos canteiros e fixassem posições em suas pranchetas, ainda que acreditassem convictamente que o arquiteto deveria ter o domínio completo dos dois campos de atuação.

Desde os primeiros passos, ressalte-se no escritório dos Roberto mais um diferencial com relação à maioria dos arquitetos modernos em destaque no período: enquanto Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira e Affonso Eduardo Reidy apareceriam sistematicamente ligados ao poder público, grande contratador e empregador dessa geração da arquitetura moderna brasileira, o percurso dos irmãos Roberto dirigiria-se, prioritariamente, para o setor privado da construção civil, onde se conduziria de acordo com as exigências do mercado profissional.

Essa relação estreita dos Roberto com o mercado da construção civil resulta, primordialmente, da compreensão e priorização da necessidade de se adotar uma nova postura para os arquitetos dentro do processo construtivo; uma configuração de uma arquitetura pensada em termos industriais. Ou seja, reside nessa aproximação com o mercado privado da construção civil um caráter absolutamente moderno: o da adequação do projeto e dos meios de controle das diversas fases da construção à tecnologia industrial da época. Atitude que não é em nada reprovável, mas muito ao contrário. Dever-se-ia sim estranhar a posição oposta a esta dos Roberto: aquela dos arquitetos que mantiveram seus métodos projetivos ainda conectados à idéia de ateliê de arquitetura, apesar de se proporem a desenvolver projetos modernos.⁹⁶

A trajetória profissional dos Roberto, como já dissemos, foi longa — de 1935 a 1996 —, tendo recebido diferentes denominações e sido sediada em vários endereços distintos da cidade do Rio de Janeiro. Desde o início, a começar

por Marcelo, o mais velho dos irmãos, existiu o interesse em desenvolver um método de trabalho que estabelecesse um campo para a atuação do arquiteto, no que dissesse respeito não só à criação, mas também à elaboração de projetos executivos que garantissem um controle eficaz sobre a obra respectiva, a fim de que desta fosse eliminado o imprevisto, muito comum em um processo construtivo pouco industrializado como era o do Brasil à época.

As razões principais do acanhamento de nossas construções são a ausência de projetos e a falta de direção no *chantier* [canteiro de obras] por verdadeiros arquitetos. Um simples esboço e vagos detalhes são julgados suficientes para começar as obras, ficando todos os problemas, mesmo os mais importantes, para serem resolvidos no momento da execução atrasando o andamento dos trabalhos e condenando irremediavelmente as realizações.⁹⁷

A atitude projetual dos Roberto era incomum, podendo ser considerada pioneira, principalmente se comparada àquela da maioria dos demais arquitetos atuantes na cidade nos anos 1940, visto estes últimos trabalharem segundo o processo dos “ateliês”, nos quais a figura central era o arquiteto “gênio criador” sediado em sua prancheta, e o processo de projeto não incluir um detalhamento que visasse o perfeito entendimento de seus elementos e a correta execução destes no canteiro de obras. Os “escritórios”, enquanto lugar do trabalho em equipe e do projeto completo, surgiram justamente da lacuna até então existente entre arquiteto e obra, frutos da necessidade de adequação desse profissional às complexidades de uma técnica construtiva dita moderna. De maneira mais uma vez pioneira, adotando uma marca — as iniciais dos nomes de cada um dos irmãos —, o escritório dos Roberto fortaleceria a idéia de atuação do grupo em detrimento das individualidades.

Os Roberto tentaram organizar o espaço de trabalho de tal modo que pudessem atender eficientemente às exigências da profissão, as impetuosidades e standardizações sendo superadas pela rotina regular do ofício e pelo tratamento particular dado a cada novo projeto. O pensamento dos Roberto, no campo da arquitetura e urbanismo, se concretizou através de uma obra regular, constante e evolutiva, baseada em pesquisas permanentes nos campos da arte e da ciência. Durante o processo, houve uma constante, a atenção ao ambiente. Assim, duas características importantes no conjunto da obra podem ser identificadas: a coerência e a diversidade.⁹⁸

Para os Roberto, de acordo com Souza (2006, p.141), o arquiteto deveria assumir a responsabilidade de todo o processo construtivo, além de conduzir a formação de equipes multidisciplinares, constituídas por engenheiros e por quaisquer outros profissionais especializados. Em sua luta pela afirmação profissional, Marcelo diria que o arquiteto deveria desempenhar o papel de coordenador, “e não agir como um simples criador de fachadas, fato comum no Brasil do século XX, nos anos anteriores à 1930”.

Não se pode aqui deixar de apontar que os irmãos Roberto viam a arquitetura como um processo industrializado, implícito, segundo Batista (2006, p.77),

na opção do trio de arquitetos pela constituição e manutenção do escritório. A partir da aceitação desse fato, percebe-se que há no processo de feitura dos projetos dos Roberto a estabilização de um método, e a busca por uma sistematização que, aproximando-se do fazer industrial, permitiria um total controle sobre o desenvolvimento do projeto e a execução do mesmo. Para Batista, esse método não existiria sozinho, só sendo possível a partir de uma equipe auxiliar competente e dos profissionais que nela atuassem. Completando com a fala do próprio Marcelo, “arquitetos de mentalidade semelhante à nossa e em quem confiemos como em nós mesmos”.

A discussão levantada pelos Roberto, ao longo dos anos, sobre o processo de construção, tinha por objetivo garantir a fidelidade aos projetos por eles desenvolvidos ao mesmo tempo em que conquistar um novo mercado de trabalho para o arquiteto, até então dominado pelos engenheiros civis. Marcelo diria, em 1956 ao *Jornal do Brasil*, que, ao contrário de 1936, quando os engenheiros se viam como politécnicos, acreditando que a arquitetura era apenas um ramo da engenharia civil, naquele momento os engenheiros de estrutura e de instalações sabiam-se “monotécnicos”, ou melhor dizendo, especialistas, daí terem se tornado “amigos e colaboradores dos arquitetos”.⁹⁹

No início dos anos 1950, os Roberto tentariam criar um Departamento de Engenharia, subordinado a eles próprios e dentro do próprio escritório, mas que não obteria êxito. Como resultado dessa experiência, contudo, ficou, na opinião de Souza (2006, p.145), o registro concreto do surgimento de uma nova organização no cenário da arquitetura e da construção civil cariocas. Também ficou a confirmação viva da boa convivência de arquitetos, engenheiros e especialistas, e do respeito de empresas daquele setor que, até fins dos anos 1960, acatariam as orientações dos arquitetos na execução de suas obras — sempre muito bem recebidas, por sinal, pela opinião pública —, fato determinante no sentido de convencer aos novos clientes da importância de aceitarem o que determinava o projeto de arquitetura. Por fim, restou a decisão dos Roberto em, a partir de então, firmar parcerias com profissionais autônomos e com empresários, fossem eles da engenharia ou da indústria da construção civil.

Ressalte-se aqui que os projetos de estrutura, após a ABI e até o início dos anos 1950, ficariam sob a responsabilidade do engenheiro Paulo da Rocha Fragoso. Foi quando se deu a tentativa acima citada de fazer funcionar no escritório o Departamento de Engenharia Civil, tendo sido então contratados o engenheiro Arézio Fonseca Nascimento e o estagiário Agostinho Camargo Silva Filho, este último vindo a se tornar, em 1960, já como profissional autônomo, o principal calculista dos Roberto. Quanto aos projetos de instalações prediais, os engenheiros Raul Vieitas e Maurício Sued merecem destaque: o primeiro, por ter trabalhado com os Roberto desde a abertura do escritório; o segundo, por ter, desde o início dos anos 1950, trabalhado com os irmãos, só que chefiando, em seu próprio escritório, um grupo de estudantes de engenharia civil e de arquitetura, formação auxiliar externa que interessava ao sistema de organização e método implantado pelos Roberto.

Havia desde as primeiras obras, nos Roberto, a compreensão de que a arquitetura moderna demandava dos arquitetos condições de autonomia profissional; o desenvolvimento de estratégias de controle de todos os processos de construção do imóvel projetado. E os instrumentos que permitiriam tal controle seriam os projetos executivos (aí envolvendo a atuação de arquitetos e desenhistas, assim como “de outros profissionais, convidados na medida das necessidades, entre os quais engenheiros, economistas, sanitaristas, arquitetos paisagistas, projetistas de mobiliário, artistas plásticos”) e um acompanhamento constante da obra. Mas para que isso fosse possível, para se manter uma equipe técnica bem treinada e bem estruturada trabalhando continuamente no escritório, pode-se se supor [porque] voltam-se para o mercado privado da construção civil, priorizando projetos de grande porte onde os contratantes necessitavam e valorizavam a eficiência e rapidez na viabilização da construção.¹⁰⁰

Buscando trabalhar com a elaboração de projetos de arquitetura mas também com projetos de urbanismo e com a construção civil, os Roberto conseguiriam formar quadros permanentes para a primeira das atividades, maior mantenedora do escritório durante seus primeiros trinta anos, ficando Marcelo responsável pelo gerenciamento das equipes externas de profissionais para os dois outros setores. Cabe ainda ressaltar que eram muitos os candidatos por uma vaga de estágio durante esse período. Afinal, tendo construído uma “marca” que se tornaria notória no Rio de Janeiro, no resto do país, e também - através das publicações estrangeiras e da exposição *Brazil Builds* - no cenário internacional, os estudantes de arquitetura e os jovens arquitetos, brasileiros e estrangeiros, lá buscavam uma oportunidade, embora fossem obrigados a preencher uma lista de espera, e ficasse claro, desde o início, que o contrato seria apenas por três meses.

Quando comecei a trabalhar, em 1953, no escritório dos irmãos Roberto, travei conhecimento com uma metodologia de projeto que me pareceu absolutamente adequada à elaboração de projetos, à consecução de um projeto integrado, a arquitetura dirigindo e disciplinando as técnicas e os equipamentos complementares, visando, não só a obtenção de um resultado bom para a obra feita, como o fornecimento claro e correto de todos os dados necessários à construção. Se se pudesse dizer que eu trabalho organizadamente, eu diria que aprendi a organizar o meu trabalho e nunca senti necessidade de desenvolver metodologia nova para projetar. Projetar é uma atividade tão empolgante que somente a permanente conscientização de que os métodos ajudam a evitar os erros e a conseguir o nível necessário de correção faz a gente aceitá-los e à sua disciplina. [...] Nas empresas de projeto entramos em contato com a prática da coordenação de projeto. A coordenação técnica de um projeto é inerente à autoria e só o responsável pela criação é capaz de exercê-la sem prejuízo da qualidade arquitetônica. Este exercício, dependendo da escala do projeto, pode ser delegado, sob controle, a outro membro da equipe, se ameaça, pelo vulto, roubar o tempo do autor às atividades de criação. A coordenação administrativa dos projetos defende principalmente a viabilidade econômica dos mesmos

como contrato de prestação de serviços, defende o gasto de tempo nas atividades de projeto, preocupa-se com o cumprimento dos cronogramas de entrega das diversas etapas e agencia e secretaria o relacionamento do autor com o cliente e com os técnicos das disciplinas complementares. Bem exercida, essa coordenação pode ser bastante útil para o projeto e ajudar muito o autor e sua equipe.¹⁰¹

Não se constituindo, portanto, a organização profissional dos Roberto, apenas dos parceiros profissionais externos e dos estagiários, cabe aqui descrever como trabalhava o grupo de colaboradores diretos dos irmãos responsável por acompanhar as tarefas de base do escritório, a fim de que possamos identificar o funcionamento de sua metodologia. Souza (2006, p.144) selecionou, entre as dezenas de profissionais que ali passaram, apenas seis deles, considerados como essenciais ao funcionamento do sistema montado pelos Roberto.

Primeiro, a figura de um arquiteto, Antônio Augusto Dias, amigo de Maurício, responsável pelo desenvolvimento e acompanhamento dos projetos arquitetônicos, seus detalhamentos e suas compatibilizações com os projetos complementares, principalmente com o de estrutura e o de instalações prediais. A confiança em Dias era grande o suficiente a ponto dos irmãos o terem colocado como associado. Trabalhou com os Roberto entre 1941 e o início dos anos 1970.

Em segundo lugar, José Baesso, um amigo fiel de Marcelo que, embora não tivesse formação superior, se ocupava da administração geral do escritório, das operações financeiras e de seu funcionamento cotidiano. Trabalhou com os Roberto desde o início e até 1990.

A seguir, Souza menciona Antônio Gonçalves, mestre-de-obras, que trabalhou com Marcelo desde de 1930, antes mesmo da associação deste com Milton. Gonçalves acompanhava a execução dos trabalhos, dava uma solução imediata para os problemas e reportava aos irmãos as principais dificuldades. Permaneceu com os Roberto até 1960.

Élida Hengert é o outro nome que Souza relaciona. Entrou no escritório ainda como estagiária, tornando-se aos poucos uma personagem principal para seu pleno funcionamento. Braço direito dos irmãos, principalmente de Milton e de Maurício no setor de projetos de arquitetura, Élida cresceu em importância quando da morte de Milton, tendo se tornado então uma auxiliar direta de Maurício. Dentre os colaboradores do escritório, foi quem por mais tempo ali esteve: de 1940 até 1990.

Souza prossegue, mencionando Munira Nahid que, formada em desenho técnico, entrou na agência como desenhista, mas acabou por desempenhar muitas outras funções. Nahid logo conquistou a confiança total dos irmãos, tornando-se responsável pela orientação dos estagiários, pela organização dos arquivos, das matérias nas publicações e dos currículos. Trabalhou no escritório entre 1950 e 1990.

Por fim, Souza cita Valdemar Lício de Jesus, um desenhista que cresceu com o escritório, começou ajudando Dias na elaboração dos desenhos até tornar-se apto, pelos conhecimentos adquiridos, a solucionar problemas de ordem legal e relacionados à feitura dos projetos.

Dirigindo agora nosso enfoque especificamente para o processo do projeto de que faziam uso os Roberto em seu escritório, Fabiana Izaga sugere¹⁰² que este compunha-se de três etapas: (1) o “lançamento da idéia”, após levantamentos e entrevistas; (2) a “classificação de constantes e variáveis”; (3) a “aglutinação das informações efetuada pelo desenho”. A partir dessas três etapas sugeridas por Fabiana, seria possível entender como o projeto acontecia para os três irmãos, desde que se considere: (1) na primeira etapa, a apreciação breve do programa pedido e do local, que daria origem a uma idéia inicial, ou, melhor dizendo, a uma volumetria e uma estratégia espacial imaginadas primeiramente para a obra; (2) na segunda etapa, a definição das necessidades constantes “que independem do tempo e do lugar”, e das variáveis que são “função do local, da época e da ocupação”, quando seria feita uma análise profunda do programa (variáveis) e a submissão da volumetria pensada inicialmente às premissas conceituais do movimento moderno (constantes), de onde se articulariam então as questões formais do projeto; (3) com esse escopo determinado, chegaria-se à terceira etapa, do desenho, na qual todo o projeto seria então detalhado.

Segundo Batista (2006, p.78), pode-se dizer que “a condição desencadeadora desse método seria a percepção dos Roberto da necessidade de se estabelecer uma crescente imersão do processo construtivo dentro da lógica produtiva industrial, inserindo, assim, a arquitetura, definitivamente, nessa nova cultura”.

1.3.3 Reflexões sobre o capítulo

Conclui Souza (2006, pp.230-34) sobre os irmãos Roberto:

- que, nascidos e criados na Zona Sul carioca, membros da elite da sociedade local, tiveram acesso ao que havia de melhor em termos de formação e informação, ficando com o mais velho, Marcelo, a responsabilidade de assumir o comando da organização familiar e a formulação de um conjunto de idéias sobre arquitetura e urbanismo, idéias essas que marcariam sua união profissional, assim como as opiniões e ações que cada um teria no escritório;
- que, em seus diferentes endereços e associações, mantiveram um alto nível produtivo fundado sobre um trabalho cotidiano e ininterrupto; que a continuidade deriva da certeza de que a arquitetura é a mesma em todas as épocas, ainda que ela, em cada época, possa dispor de novos recursos tecnológicos; que, para os irmãos Roberto, a matriz do processo do projeto como um todo, do primeiro esboço ao fim dos trabalhos, é simples repetição de um antigo procedimento profissional;

- que, mesmo que as contribuições de Marcelo, Milton e Maurício tenham sido diferentes em função das decisões que o escritório exigiu de cada um, existia entre eles uma unidade de pensamento, criada e consolidada no segundo período – de 1941 à 1953 - de sua trajetória profissional, unidade esta que prosseguiu pelos anos seguintes através de uma teoria formulada e da experiência adquirida;
- que a obra dos Roberto deve ser compreendida não como um fenômeno, mas como continuidade; que essa continuidade pode ser observada pela preservação das “virtudes” arquitetônicas e arquiteturas de todos os tempos, e pela adaptação à realidade tropical de saberes profissionais empíricos e eruditos, herança da civilização brasileira;
- que o golpe de Estado de 1964, acontecido no mesmo ano da morte de Marcelo e da consequente ruptura na associação fraterna entre os irmãos, interrompeu abruptamente as produções intelectuais e culturais no Brasil e, com isso, a evolução de um discurso teórico; que as publicações especializadas em arquitetura e urbanismo foram praticamente eliminadas por conta da censura imposta pelos governos militares; que, por essa razão e durante um período de vinte anos, as análises dos fatos passados e o exercício teórico cessaram quase que completamente.

Já havia chamado a atenção Souza (2006, p.110) para o fato de que a prática profissional dos Roberto foi “singular”, pois, ao mesmo tempo em que se distanciaram do modelo do “ateliê”, também se afastaram do modelo norte-americano dos grandes escritórios. Acreditamos que tal “singularidade”, traduzida por uma certa “dualidade”, dizia respeito:

- ao caráter do escritório dos irmãos ser na verdade o de uma organização profissional familiar, com sentido quase patriarcal, se considerarmos a posição que ali sempre ocupou Marcelo Roberto, diante dos próprios Milton e Maurício, e também diante dos colaboradores e equipes com quem trabalharam;
- ao fato de que uma tal organização profissional familiar de centralidade explícita se diferenciava, em seu cerne, do modelo de escritório constituído por uma associação entre profissionais sem vínculo sanguíneo de qualquer ordem, onde, segundo Nobre (2008, p.154), a definição de posturas segue objetivos comuns ao grupo, os papéis são distribuídos “com base em critérios racionalmente motivados (competência técnica e disponibilização de capital)”;
- ao fato de que, pelo exposto nos dois tópicos anteriores, a associação dos irmãos poder ser considerada um “ateliê”;
- ao fato de que, tendo havido valorização do trabalho em equipe, capacidade de deslocamento de responsabilidades, importância dada ao projeto enquanto processo de aprimoramento de um produto coeso

de qualidade técnica indiscutível em sua resultante final, a associação dos irmãos poder ser conceituada como “escritório”.

Finalizando com o que afirma Nobre (2008, p.153), acreditamos que, no caso dos irmãos Roberto, “o peso dos laços sanguíneos é maior do que o de outras vinculações sociais, e as tensões entre as exigências da industrialização e o sistema familiar ou não se colocam ou são deliberadamente postas de lado”.

A família permanece, em suma, uma unidade social e de produção coesa e estável, com a qual não cabe romper em nome de novas perspectivas de desenvolvimento – de ordem econômica e/ou tecnológica -, ainda que isso implique manter o campo para as escolhas individuais delimitado por hábitos e convenções sociais.

Resta-nos deixar aqui quatro questões em aberto, para que sejam respondidas adiante quando estudemos o escritório Edison Musa:

(1) Pode-se afirmar que o arquiteto Edison Musa desenvolveu, em sua formação e no início de sua prática profissional, assim como acontecera com Marcelo e Milton Roberto, o mesmo conceito de que o arquiteto somente seria completo se atuasse da prancheta ao canteiro de obras?

(2) Para os irmãos Musa, os laços familiares foram maiores do que as vinculações sociais definidas para funcionamento da empresa?

(3) O sistema familiar chegou a ser suplantado pelas exigências da industrialização do processo do projeto?

(4) Outro sistema, que não mais o familiar, voltado para uma perfeita organização e racionalização do trabalho em equipe e o total domínio sobre o fazer arquitetônico, foi de fato ali implantado?

1.4 O escritório de Henrique Mindlin

Henrique Mindlin nasceu em São Paulo, em 1911, sendo um dos quatro filhos de uma família russa que ali se estabeleceu. Formado arquiteto em 1932, pela Escola de Engenharia Mackenzie, Mindlin desenvolveria suas atividades em escritório próprio, como profissional autônomo, ainda em São Paulo, entre os anos de 1933 e 1941, colaborando constantemente com a revista “Acrópole” através de artigos, ensaios e da publicação de seus próprios projetos. Em 1942, transferiria residência para o Rio de Janeiro, então Distrito Federal, dando início à sua fase mais produtiva. Por ter residido, estudado e inicialmente trabalhado em São Paulo, Mindlin não teve o mesmo contato com Le Corbusier que Lúcio Costa e os arquitetos cariocas que, entre 1936 e 1943, formaram a equipe que projetaria o MES – Ministério de Educação e Saúde. Somado a isso, sua formação paulista – mais politécnica – de engenheiro-arquiteto, associada à sua ascendência russa¹⁰³, contribuiriam, cada uma a seu tempo, para que o então jovem

arquiteto tendesse a caminhar pelo terreno das técnicas construtivas e da produção industrial. Daí compreende-se como, a partir de uma viagem à Miami, nos Estados Unidos, entre 1943 e 1944, onde teve a oportunidade de ali entrar em contato, como consultor do National Housing Agency, com o pragmático complexo industrial norte-americano, seria em Mindlin efetivamente forjado o que Nobre (2008, p.157) chama de “espírito de racionalidade”.

Os oito meses dessa viagem seriam para Mindlin de grande atividade, pois ele levava consigo muitas cartas de apresentação - de vários órgãos governamentais e instituições culturais - e, naquele momento, o prestígio da arquitetura brasileira lá era enorme, devido ao sucesso da montagem, entre janeiro e fevereiro de 1943, da exposição Brazil Builds no Museu de Arte Moderna de Nova York, e da publicação de seu respectivo catálogo. Além do mais, segundo Nobre (2008, p.164), o arquiteto também contara com o potencial que o Brasil passara a representar para os Estados Unidos, no momento em que este começara a se preocupar com o escoamento de sua produção industrial após o fim da guerra. Favorecido por essas circunstâncias, Mindlin se tornaria uma espécie de “embaixador” da arquitetura brasileira em solo norte-americano.

A pré-fabricação seria então a palavra de ordem por lá, por conta de uma demanda crescente por habitação. Um programa construtivo em larga escala mobilizaria arquitetos de renome — como Wright e Gropius, entre outros —, pois a expectativa era de que estes, e também os engenheiros em atividade nos Estados Unidos, “fariam com a casa o que Ford havia feito com o automóvel no início do século: viabilizar sua produção em massa, dentro de uma linha de montagem”.¹⁰⁴

Com tal viagem, e através da relação sedimentada com aquele país nos anos subsequentes, Mindlin encontraria, segundo Pereira (2005, p.25), um ambiente intelectual pragmático para suas convicções, que o faria amadurecer um discurso através do qual posteriormente afirmaria que: (1) a forma na arquitetura surgiria a partir da melhor solução encontrada para o programa de necessidades; (2) a originalidade do projeto de arquitetura não estaria vinculada essencialmente à um resultado formal e sim à solução do programa de necessidades e às inovações técnicas construtivas de que ele, o projeto, fizesse uso; (3) em uma época onde os elementos pré-fabricados cada vez mais estariam determinando o caráter dos novos edifícios, a inovação residiria na utilização dos mesmos de forma original ou individual, a critério do arquiteto.

Em 1944, Mindlin se radicaria no Rio de Janeiro, mas somente em 1945 abriria escritório próprio, ainda que como profissional autônomo, acumulando o cargo de Relator da Subcomissão de Habitação do Conselho Federal do Comércio Exterior. De 1944 a 1956 — quando se associaria em São Paulo ao arquiteto Giancarlo Palanti (1906-1977), já contando com a colaboração do arquiteto Walmyr Lima Amaral (1931) —, Mindlin receberia vários prêmios individuais¹⁰⁵. Entre 1956 e 1964, ano em que sua empresa Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos

*Associados S.C. Ltda. seria registrada juridicamente, a atividade de Mindlin se desenvolveria entre Rio de Janeiro e São Paulo, trazendo-lhe mais premiações e reconhecimento. Data de 1956 a publicação mais importante que faria: seu livro *Modern Architecture in Brazil*, editado inicialmente em inglês, francês e alemão, se tornaria, segundo Lauro Cavalcanti, “uma espécie de catalogue-raisoné da construção brasileira de 1937 a 1955”¹⁰⁶*

Dos arquitetos de sua geração, Mindlin seguiria um caminho próprio, principalmente em termos dos fortes laços profissionais que constituiria, não com a França de Le Corbusier, mas com os Estados Unidos que recebera a vanguarda européia imigrada por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Numa época em que os intelectuais já questionavam, em várias frentes da cultura, as posições daquele país, Mindlin não se deixaria intimidar, tendo se tornado amigo do arquiteto – nascido catalão e naturalizado norte-americano – Jose Lluís Sert (1902-1983), estagiado com Frank Lloyd Wright, e sido responsável pela vinda ao Brasil, no início dos anos 1950, de Walter Gropius, então diretor do departamento de arquitetura da Harvard University.

No presente subcapítulo, a partir das experiências de vida acima mencionadas, apresentamos como se estruturava o escritório de Henrique Mindlin, assim como descrevemos sua metodologia e processo de projeto, esperando com isso estabelecer, em nossa conclusão, os pontos de convergência e divergência com relação ao funcionamento do escritório Edison Musa, principalmente no que diz respeito: (1) à influência da França em Edison Musa e àquela dos Estados Unidos em seu irmão Edmundo, o que aproximaria, ou não, este último ao “espírito de racionalidade” e ao método de trabalho de Mindlin; (2) ao papel de empresário que o arquiteto passa a assumir diante do mercado competitivo nascido da iniciativa privada e de como isso configuraria uma mudança radical em sua postura profissional; (3) aos vínculos sociais advindos da abertura de uma empresa de capital fechado sendo suplantados, ou não, por relações familiares; (4) aos interesses e objetivos de participação, crescimento e produtividade junto ao mercado terem gerado, ou não, procedimentos de caráter industrial, onde há a racionalização do projeto e a necessidade de padronização de seus elementos formadores.

Destaque-se, para a elaboração deste subcapítulo, a tese de doutoramento de Nobre (2006). Mencione-se também os trabalhos de Pereira (2005) e Yoshida (1975), que também contribuíram para que alcançássemos os objetivos pretendidos.

1.4.1 O escritório: uma nova atitude profissional e seu contexto

Nesta tarefa [de buscar soluções na arquitetura], a parte do arquiteto é muito grande. Ele não pode restringir-se apenas a traduzir [...] exigências programáticas impostas de cima e aceitas, tantas vezes, a

contragosto. Na fase de transição em que vivemos, cabe-lhe ser mais do que foram seus antecessores históricos, elementos necessariamente anclares, no sentido político do organismo social. Cabe-lhe, mais do que apenas cumprir ordens, por assim dizer, procurar resolver do melhor modo possível, em contexto estético, tecnológico e econômico viável, os problemas sugeridos pelo cliente individual ou coletivo. O arquiteto não pode mais eximir-se da ampla participação na própria postulação desses problemas e dos programas deles decorrentes.¹⁰⁷

O arquiteto inglês Peter Craymer, em 1954, após um ano trabalhando no Rio de Janeiro, escreveu um texto¹⁰⁸ que resumia bem o perfil do escritórios de arquitetura no Brasil em meados dos anos 50: “atmosfera informal, alimentada por relações pessoais, pequeno porte e dificuldades de padronização de desenhos e processos projetuais em função do estágio inicial em que se encontrava a manufatura dos componentes de construção”. Compreenda-se melhor o que acontecia: no Rio de Janeiro, até os anos 60, muitos arquitetos – Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Francisco Bologna, Alcides Rocha Miranda, entre outros - atuavam como funcionários públicos, atendendo a eventuais clientes particulares muito informalmente, em ateliês improvisados ou em ambientes mais domésticos. Nessa prática profissional de caráter quase amadorístico, os arquitetos contavam muitas vezes com o apoio externo de desenhistas técnicos – que trabalhavam em casa e voltavam com o desenho pronto – e com construtores capacitados para o cumprimento de exigências técnicas já bem conhecidas. Segundo Nobre (2008, p.151), muitas especificações e desenhos executivos eram, à época, por demais sucintos, quando não eram feitos após sua própria execução: grandes obras – como o Pedregulho, por exemplo – foram iniciadas exclusivamente com o anteprojeto de arquitetura, tendo sido o detalhamento realizado após a concretagem, a partir de sua medição no canteiro da obra. Daí a razão de outros arquitetos cariocas – como Paulo Santos – terem optado por associar projeto e construção em sua prática profissional, garantindo assim não apenas um maior domínio sobre seu produto final mas também aumentando, com os ganhos da execução da obra, a baixa remuneração pela atividade projetual.

A atitude de Mindlin em seu escritório era absolutamente coerente com todos os seus princípios profissionais. Mantinha estreito relacionamento com o pessoal do escritório, desde os arquitetos até os desenhistas, manifestando respeito pessoal e profissional pelos colaboradores. Seus desenhistas eram registrados; os estudantes de arquitetura tinham atribuições profissionais, e, juntamente com os arquitetos, assumiam as responsabilidades do projeto; os técnicos que consultava participavam dos estudos desde o nível de anteprojeto até o trabalho pronto.¹⁰⁹

Segundo rumo oposto ao da maior parte dos arquitetos seus contemporâneos, foi Henrique Mindlin, na opinião de Nobre (2008, p.147-48), quem representou com mais propriedade e coerência o ideal de empresário moderno que surgia com mais vigor no imediato pós-Brasília, melhor dizendo, aquele que realizava “a convergência entre a perspectiva de desenvolvimento do capitalismo industrial e uma forte consciência de sua

própria responsabilidade social”. Afinal, o que havia até então era um país sem tradição industrial, “com resistência à expansão da iniciativa privada e hábitos de favoritismo que continuavam arraigados em suas condições sócio-culturais”.

Comparativamente, dos dois escritórios de maior visibilidade à época e que estavam decididos a viver exclusivamente de projetos no Rio de Janeiro, mais do que a associação dos irmãos Roberto – que, enquanto uma organização familiar, era avessa ao sistema empresarial em constituição no Brasil neste momento, seguia considerando a arquitetura “uma profissão eminentemente artística” e manifestava seu receio com a possível “submissão [do arquiteto] ao produto industrializado”¹¹⁰ -, seria a sociedade *Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados S.C. Ltda.*, fundada por Mindlin em 1964¹¹¹, que imprimiria, de fato, mentalidade e feição empresariais à prática arquitetônica carioca. Afinal, seus membros se reconheceriam não “por vínculos afetivos ou graus de parentesco”, como no caso dos irmãos Roberto, “e sim por interesses e objetivos comuns, definidos e regulamentados por acordos firmados entre as partes, os quais via de regra pressupõe expectativas de lucro”. Tal relação social talvez não fosse relevante em outros contextos, mas na arquitetura carioca pode ter sido pioneira.¹¹²

Além dos titulares Mindlin e Palanti, a empresa contava com os associados Walmyr Lima Amaral (1931), Marc Demetre Fondoukas (1913-83) e Walter Lawson Morrison (1926). Segundo afirma Nobre (2008, p.148-49), tal composição, em primeiro lugar, lhe garantiria um perfil cosmopolita e não nacionalista - devido às várias nacionalidades que a formavam (judeu de pais russos, italiano, grego formado na França, escocês e brasileiro) -, e, em segundo lugar, lhe possibilitaria colocar em funcionamento uma proposta de trabalho coletivo.

O projeto, desde a escolha do partido até a elaboração do mínimo detalhe, é o resultado de um contínuo trabalho de equipe. Isso implica em que todos os que dele participam sintam a mais completa liberdade para exprimir as suas opiniões e as suas objeções num terreno de cooperação efetiva no qual o objetivo não é a glorificação individual, e sim a obra de arquitetura.¹¹³

Em 1966, com a saída de Palanti, a firma mudaria sua denominação para *Henrique E. Mindlin Arquitetos Associados Ltda.*, e o arquiteto Pedro Augusto Vasques Franco (1934) passaria a integrar o grupo, sendo seguido por Luis Carlos Rodrigues Machado (1975-2007), em 1982, e Rubens Biotto (1958), em 2001. Em 1969, uma última alteração jurídica e a firma ganharia a razão social de *Henrique E. Mindlin Associados Ltda.* Com a morte de Mindlin em 1971, de Luis Carlos Rodrigues Machado em 2007, e o encerramento das atividades de Walmyr Amaral e Walter Morrison em 2001, permanecem como associados hoje Pedro Augusto Vasques Franco e Rubens Biotto.

Para atender ao conjunto das exigências que se impunha, Mindlin conseguiu fazer de sua firma um centro de reunião de arquitetos e

técnicos de alto nível, trabalhando juntos para enfrentar os complexos problemas da arquitetura contemporânea. Com esse grupo de trabalho organizado, era possível desenvolver projetos em prancheta até a solução de todos os detalhes técnicos e construtivos de todas as fases de construção, evitando, desse modo, qualquer alteração impensada durante a execução do projeto.¹¹⁴

Chame-se a atenção para o fato de que Mindlin defendia uma arquitetura quase anônima, argumentando que, em contraponto à vaidade autoral tão valorizada pelos arquitetos brasileiros modernos, ele prezava mais o bem-estar dos usuários e o conforto destes nos prédios que lhes seriam destinados. Pragmático e discreto, em um país que sempre gostara de cultuar as “excepcionalidades” das formas e de seus criadores, Mindlin se destacaria por “uma atitude moderada e *polida* diante do conjunto urbano”, conforme conceitua Nobre (2008, p.186), por sua “urbanidade”, através da qual “seus edifícios procuram se inserir com discrição, em atenção às circunstâncias, na tentativa de encontrar uma linguagem arquitetural que se possa tornar de uso comum”.

Ressalte-se aqui também o lado político de Mindlin, cuja ação se estendeu para além dos limites de seu escritório, com em uma ocasião em que teria intercedido junto ao Estado pela criação de medidas legislativas consideradas necessárias, oferecendo a Lacerda, em 1965, uma minuta de decreto referente à regulamentação de “shopping centers”, que ganhavam lugar no cenário carioca e com os quais o escritório Mindlin já trabalhava.

Tais ações, que frequentemente mobilizaram outros membros do escritório, orientavam-se pelo entendimento da arquitetura como atividade profissional, pelo menos em parte, economicamente determinada, indissociável portanto da esfera do mercado. Isso se fez sentir numa série de esforços ligados ao estabelecimento de parâmetros gerais capazes de abarcar, inclusive, os termos de cobrança pelo projeto. Aparentemente independentes entre si, esses esforços foram se conjugando no sentido de estabelecer, no meio da arquitetura no Brasil, uma “comunidade de mercado”, quer dizer, um tipo de relação social orientado por interesses de troca, em cujo exercício a confraternização pessoal – pressuposta noutras formas de relação comunitária – vem a ser substituída por relações de caráter impessoal. Daí a identificação de Mindlin com o perfil do “homem de negócios” associado à ordem social competitiva, ou nas palavras de Florestan Fernandes, com relações capitalistas de produção e troca em que prevalecem o conflito regulado e o contrato. Daí também a afirmação, que deve ter soado particularmente desconcertante no meio da arquitetura carioca, que “toda sua criatividade e fonte de inspiração vinham de um contrato assinado”.¹¹⁵

1.4.2 Uma sociedade “impessoal”, a metodologia, a equipe, o processo de criação, o projeto

Com o modelo profissional de “arquitetos associados” aplicado, pela primeira vez no Brasil¹¹⁶, quando da fundação de sua empresa, Mindlin destacaria-se, a partir daí, também por ter implantado uma metodologia de trabalho pautada pela racionalização do processo de projeto. Nada mais coerente para quem buscara, em sua trajetória, como já visto, superar tanto o caráter autoral privilegiado como a figura do “gênio criador”, baseando-se menos na tradição européia de ateliê – até então dominante no meio carioca – e muito mais no modelo de escritório norte-americano¹¹⁷.

Pois já nos anos 1960, Mindlin via a arquitetura como uma “prática essencialmente integrada à padronização dos processos produtivos e à produção em grande escala, e conciliada com uma perspectiva de articulação entre desenvolvimento tecnológico e econômico”. Isso aconteceria por conta de seus projetos – empreendimentos imobiliários e redes hoteleiras internacionais – terem atingido patamares de grande porte, o que obrigou o arquiteto, então, a levar em conta a questão do *planejamento* enquanto ferramenta indispensável para o enfrentamento da alta complexidade executiva de cada um. Afinal, tais projetos impunham o desafio de que prazos e custos deveriam ser apropriados criteriosamente, o que colocava em pauta questões relacionadas à produtividade e à rentabilidade do escritório, daí o aspecto fundamental de se conferir ritmo industrial, da mesma forma que aos canteiros de obra, ao processo projetual arquitetônico. Abrindo discussão sobre arquitetura e prática projetual, Mindlin desenvolveria estudos e pesquisas¹¹⁸ que reforçariam a postura do arquiteto em adotar “padrões de racionalização com vistas a incrementar a produtividade – entendendo-se por isso o quociente da produção pela duração do trabalho humano”.¹¹⁹

Tratava-se de pensar a industrialização não pelo viés da pré-fabricação (ou pelo menos não necessariamente,) e sim como um problema fundamentalmente metodológico, a abarcar todas as fases de produção. E visto que era impossível conceber a projeção como um momento autônomo em relação à execução, nada mais lógico que vincular a prancheta ao ciclo da produção por meio da determinação de um método transmissível, capaz de incluir a própria normalização do desenho.¹²⁰

A padronização de desenhos realizada no escritório Mindlin romperia com os procedimentos compositivos de tradição artística-artesanal oriundos do ensino acadêmico através de uma metodologia que abarcava a normalização das muitas informações integrantes a um projeto, de tamanhos a diagramação de suas pranchas constitutivas.

Os resultados alcançados através desse processo de trabalho terminaram por consagrar a experiência da equipe em substituição ao profissional isolado no campo da arquitetura. Depois da constituição da firma, e superadas as primeiras grandes dificuldades [depois de

1964, quando oficialmente criada, a firma enfrentou três anos difíceis, com apenas uma obra de vulto], o escritório chegou a ter trinta pessoas trabalhando em projeto, incluindo em seu arquivo um número muitas vezes maior de obras construídas do que anteriormente.¹²¹

Isso representaria um marco indiscutível naqueles anos de 1960, que exporia claramente a fase de transição pela qual a arquitetura passava: deixando para trás o desenho artesanal e uma atitude projetual quase que amadoristicamente displicente com relação ao cliente e à obra, os meios de produção da arquitetura, em função das demandas crescentes do mercado, se profissionalizariam, trazendo para o processo do projeto o ritmo industrial que era agora dele esperado, onde racionalização e normalização de procedimentos eram palavras de ordem. O arquiteto Sérgio Magalhães, com base em sua experiência pessoal junto ao escritório Mindlin entre os anos de 1968 e 1970, explícita como se podia verificar um tal antagonismo de processos projetuais:

[...] eu vi um anúncio no Jornal do Brasil que me interessou porque procurava arquiteto para uma equipe de escritório, uma coisa que eu achei que podia ser boa. [...] Eu respondi a esse anúncio, que não dizia que escritório era, pensando o seguinte: se for um bom escritório e tiver boas condições, eu saio do mestrado. E era do arquiteto Henrique Mindlin [...]. Era um excelente escritório, uma equipe ótima, com uma possibilidade de profissionalização muito grande. Fui aceito e aí desisti do mestrado. [...] as oportunidades foram se abrindo: o trabalho cada vez mais interessante, o meu salário melhorando muito. [...] Eram muitos arquitetos no escritório. Sob a direção do Mindlin e de seus sócios. Eles me valorizavam muito, deram muito apoio. [...] Fui colocado no grupo de estudos de projetos. Em todos os projetos que entravam no escritório, os primeiros estudos eram feitos no grupo, discutindo com o próprio Mindlin ou seu sócio, Walmyr Amaral. Depois passei a coordenar o grupo de estudos. Logo a seguir me deram o projeto da fábrica da IBM, que se transferia do Rio para Campinas. Eu havia coordenado os estudos. Tinha uma equipe de doze arquitetos, para projetar e coordenar os projetos complementares. Porque o escritório Mindlin fazia o projeto completo. Era diferente, por exemplo, do escritório do Niemeyer. O Oscar fazia a concepção e, depois, o cliente contratava os arquitetos indicados por ele, Oscar, para desenvolverem o projeto, sob sua orientação. Ele não tinha, sob o ponto de vista profissional, compromissos permanentes com aquela equipe. E no Mindlin era o contrário: no Mindlin, era do começo ao fim, não só a parte de arquitetura como a parte de projetos complementares também, tudo detalhado. Então, eram dois métodos muito diferenciados de produzir profissionalmente. Na ocasião, não tinha outros escritórios assim.¹²²

Conta-nos Nobre (2008, pp.182-83) que tal metodologia resultaria na definição feita pelo escritório de suas próprias normas gráficas, que se transformariam em uma apostila, editada em fins dos anos 1960 e internamente chamada de “o plá”, ou “a dica”, pela gíria de então. Apresentaria-se subdividida em

duas seções: a primeira, “roteiro tipo para desenvolvimento do projeto”; a segunda, “normas de representação gráfica”. Copiada e disseminada entre os arquitetos cariocas, a apostila do escritório de Mindlin tornar-se-ia a base da norma para “representação de projetos de arquitetura”, instituída a nível nacional pela ABNT em 1994 e em vigor até hoje (a NBR 6492).

Desde o Estado Novo (1940) já se contava com uma associação responsável pela normalização técnica no país (a ABNT/Associação Brasileira de Normas Técnicas), e, desde 1947, com uma norma de desenho técnico (a NB-8), a primeira norma específica para desenho de arquitetura (a NB-43) só seria instituída em 1971, a ainda assim em estágio experimental. Não que a preocupação com a padronização do desenho executivo de arquitetura fosse exclusiva do escritório Mindlin: a produção gráfica de Rino Levi já indicava que, desde fins dos anos 40 ao início dos 60, vários procedimentos e práticas se repetem na prancheta, como a aglutinação dos desenhos em função do executante e a simplificação dos detalhes construtivos, com vistas a otimizar o processo produtivo da arquitetura e dar maior agilidade a um canteiro em que a mão-de-obra de imigrantes, em geral bem formada, ia sendo progressivamente substituída por uma mão-de-obra não qualificada e pouco instruída.¹²³

Complementa e reitera Cavalcanti¹²⁴ que o método Mindlin chegaria à minúcia de desenvolver um tipo de letra, número e escrita que, usado por arquitetos, desenhistas e estudantes, esperava substituir o normógrafo. Criaria, sem dúvida, um padrão que seria difundido e aplicado em muitos escritórios de arquitetura do Rio de Janeiro, alguns dos quais o praticariam e às suas convenções de desenho por muitos anos sem, contudo, lhes saber a autoria.

A arquitetura moderna não pode permanecer ao nível de construções cívicas monumentais, mas deve ser transferida ao dia a dia do público em geral; para tanto, o cliente particular e o investigador individual devem estar ao par da moderna arquitetura. O preconceito de que o motivo lucro necessariamente implica em construções pobres, ruins, deve ser destruído – é preciso mostrar ao público que construções boas e inteligentes também podem ser lucrativas. Se a arquitetura moderna não puder alcançar esta meta, será muito difícil, em nosso sistema econômico, prover os valores humanos, que são os valores essenciais da arquitetura.¹²⁵

1.4.3 Reflexões sobre o capítulo

Levando em conta o que foi aqui explicitado sobre Henrique Mindlin, seu escritório e o contexto por ele experienciado no Rio de Janeiro entre os anos 1950 e 1960 no Rio de Janeiro, acreditamos ser possível assumir:

- que o arquiteto constituiria seus laços profissionais mais fortes, não com a França de Le Corbusier, mas com os Estados Unidos que

recebera a vanguarda européia imigrada por ocasião da Segunda Guerra Mundial;

- que Mindlin, em sua trajetória profissional, iria inspirar-se, não na tradição européia de ateliê – dominante no meio carioca – e sim no modelo de escritório norte-americano;

- que, na contramão da maior parte dos arquitetos seus contemporâneos, funcionários públicos, que atendiam a eventuais clientes particulares muito informalmente, em ateliês improvisados ou em ambientes mais domésticos, o arquiteto representaria com propriedade e coerência o ideal de empresário moderno que surgia com mais vigor no imediato pós-Brasília;

- que, ao contrário da associação dos irmãos Roberto, nitidamente uma organização familiar centrada na figura de um dos irmãos e ainda presa a uma visão conservadora da prática arquitetônica em termos empresariais, seria a sociedade *Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados S.C. Ltda.* que imprimiria, de fato, mentalidade e feição empresariais à prática arquitetônica carioca;

- que o modelo profissional de “arquitetos associados” seria aplicado, pela primeira vez no Brasil, quando da fundação da empresa de Mindlin, e seus membros se reconheceriam não “por vínculos afetivos ou graus de parentesco”, como no caso dos irmãos Roberto, “e sim por interesses e objetivos comuns, definidos e regulamentados por acordos firmados entre as partes”;

- que a composição da empresa possuía um perfil cosmopolita e tinha por objetivo principal colocar em funcionamento uma proposta de trabalho coletivo;

- que, para Mindlin, a palavra-chave no que dizia respeito à uma prática arquitetônica voltada para projetos de grande porte era “planejamento”, posto que estes exigiam o respeito a prazos e custos, levando ao enfrentamento prévio de questões como produtividade e rentabilidade, daí ser fundamental conferir um ritmo industrial aos canteiros de obra, implantando-o também no processo projetual arquitetônico;

- que Mindlin via a arquitetura como uma “prática essencialmente integrada à padronização dos processos produtivos e à produção em grande escala, e conciliada com uma perspectiva de articulação entre desenvolvimento tecnológico e econômico”, tendo se destacado pela implantação de uma metodologia de trabalho pautada pela racionalização do processo de projeto;

- que a padronização de desenhos realizada no escritório Mindlin romperia com os procedimentos compositivos de tradição artística-

artesanal oriundos do ensino acadêmico, através de uma metodologia que abarcava a normalização das muitas informações formadoras de um projeto, desde tamanhos de suas pranchas constitutivas às respectivas diagramações que lhe seriam correspondentes;

- que a arquitetura entrara em uma fase de transição no pós-Brasília, e os anos 1960 exporiam claramente essa situação, quando, deixando para trás o desenho artesanal e uma atitude projetual quase que amadoristicamente displicente com relação ao cliente e à obra, os meios de produção da arquitetura, em função das demandas crescentes do mercado, se profissionalizariam, trazendo para o processo do projeto o ritmo industrial que era agora dele esperado, onde racionalização e normalização de procedimentos eram palavras de ordem;

- que a equipe numerosa – segundo depoimento do arquiteto Sérgio Magalhães – de profissionais de que dispunha o escritório Mindlin desempenhava internamente suas funções projetuais de acordo com a seguinte metodologia de trabalho: (a) a entrada de um trabalho se dava a partir de um “grupo de estudos de projetos”; (b) que os estudos preliminares eram feitos por este grupo, sendo discutidos com o próprio Mindlin ou com Walmyr Amaral; (c) que existia a figura de um “chefe” para este grupo, que coordenava os vários estudos em andamento; (d) que os projetos complementares ao de arquitetura eram feitos dentro do próprio escritório; (e) que existiram, em algum momento entre os anos 1968 e 1970, em torno de doze arquitetos para projetar e coordenar tais projetos complementares; (e) que é certa a existência de um outro grupo de profissionais no escritório, que desenvolvia os projetos de execução de arquitetura; (f) que provavelmente este grupo de trabalho voltado para o desenvolvimento do projeto executivo também possuía um “chefe”, a lhe coordenar os serviços; (g) que Mindlin ou seu sócio se inteiravam de todo o processo, fazendo a coordenação geral, provavelmente junto aos “chefes” das equipes.

Finalizando, resta-nos deixar em aberto as seguintes questões para que sirvam à análise comparativa que faremos em nossa conclusão sobre o escritório Edison Musa:

(1) Terá sido de fato o escritório Mindlin o primeiro escritório de arquitetura no país constituído juridicamente como uma empresa?

(2) Terá sido o escritório Mindlin, em fins dos anos 1960, o único a ter um processo de criação diferenciado no que diz respeito à produção do projeto?

(3) Por ocasião da fundação do escritório Edison Musa, em 1963, havia já a preocupação de vincular o processo do projeto a uma perspectiva de produção industrial e de criar condições para que sua estrutura interna viesse a atender à uma demanda futura por projetos que então somente se anteviam? Ou terá sido a necessidade cada vez mais

imperativa de atender à real entrada de novos e diversificados clientes a condicionante responsável pelo aperfeiçoamento, no escritório Edison Musa, de uma metodologia de trabalho que conferiria ritmo industrial a seu processo projetual?

(4) No escritório Edison Musa, o enfrentamento da produção de um grande número de projetos do mercado imobiliário foi fator predominante para o crescimento da equipe e por sua formação gerencial subsequente? Ou a experiência com gerenciamento de projetos aconteceu como consequência da complexidade executiva que representaram as arquiteturas demandadas por outros mercados?

Isso posto, no Capítulo 2, a seguir, veremos que a arquitetura foi submetida a um período de transição, tanto na Europa, com o pós-guerra, quanto no Rio de Janeiro, logo após Brasília. Em ambos os casos, mostraremos como uma nova realidade provocou mudanças estruturais nos meios de produção da arquitetura.

2 ARQUITETURA EM TEMPOS DE TRANSIÇÃO

O paciente morreu: não era verdade que tal havia acontecido em 15 de julho de 1972, às 15h32¹²⁶ (ou em torno disso) – aquela era uma data simbólica que pretendia trazer um pouco de drama ao cenário. Não, a arquitetura moderna estava morrendo bem antes disso [...]; estava morrendo em 1961 quando Jane Jacobs surgiu com seu livro *Morte e Vida das Grandes Cidades Norte-Americanas* e nenhum arquiteto moderno teve uma resposta convincente às suas condenações. A ideologia moderna estava morta. Na verdade, a vida e a morte de movimentos arquitetônicos parecem uma noção absurda; períodos da história, sejam quais forem, não são organismos [...]. Movimentos arquitetônicos são casos complexos, parte estilístico e parte ideológico, parte prática inconsciente e parte consciemte convenção, e qualquer transição de uma era para outra destina-se a ser algo fluido, uma evolução, rápida ou lenta. Além disso, destina-se a ser algo estatístico, uma questão de se pegar muitas idéias e selecionar várias, transformando o conjunto com uma qualidade peculiar de cada uma.¹²⁷

Este capítulo identifica que, a partir de Brasília, considerada aqui como um marco, a arquitetura carioca entraria em um período de transição, em que uma nova e transformada realidade demandaria, com urgência, 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, várias serão as abordagens que aqui faremos, dentre elas destacamos: 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 crise do ideário moderno e a perda da posição de “reformador social” no pós-Brasília, faria o arquiteto assumir, como atributo fundamental de sua atividade, as competências técnica e construtiva.

Para a elaboração do presente capítulo, foram utilizados como fontes Mumford (2000), Oackman(2005), Barone (2002), Avermaete (2005), Frampton (1997), Jencks (1980), Montaner (2001a) e (2001b), além de Teixeira (1998), Bastos (2003), Zein (2003), Nobre (2008), Freire e

Oliveira (2008), Fonseca (2000), Segnini Jr. (2002), Mello (1998), entre outros. Também nos serviram enormemente vários artigos da revista PROJETO, além da publicação II Inquérito Nacional de Arquitetura: Depoimentos e dos três volumes da série Arquitetura Brasileira após Brasília/Depoimentos, estes últimos edições do IAB em parceria com a mesma PROJETO. Ressalte-se que as contribuições trazidas por todos os autores citados se mostraram essenciais para o alcance dos objetivos aqui pretendidos.

2.1 A arquitetura moderna entre os CIAM e o Team 10

Levantando reuniões e encontros que, entre os anos 1920 e 1950, constituíram o percurso do CIAM - Congresso Internacional da Arquitetura Moderna, este subcapítulo mostra como, dentro dessa organização, após a Segunda Guerra Mundial, foi ganhando corpo, formado por jovens arquitetos europeus de diferentes nacionalidades, o grupo ali denominado Team 10. Interessados em retomar a orientação social que guiara as pesquisas dos primeiros anos de vanguarda do Movimento Moderno e em valorizar elementos culturais, climáticos e tipológicos, eles propoiam uma “arquitetura do possível”, através da qual assegurar-se-ia ao indivíduo o exercício de sua identidade entre a casa, a rua, o bairro e a cidade. Com tal atitude, esta nova geração abriria um período de transição para a arquitetura na Europa, definindo para si, em oposição ao “arquiteto como figura singular” e ao “mito do artista criador” corbusianos, o papel de “arquiteto liberal”, mais atento às solicitações do meio, que acabaria se impondo nos anos seguintes.

Pretendemos, com essa exposição, assim como o fizemos com o capítulo anterior ao falarmos de George Candilis na França, caracterizar a fase transicional por que passou a produção arquitetônica européia como 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. Fundamentada em questões sócio-culturais, ou seja, levando em conta uma população então nivelada como classe média - por força de programas de ajuda financeira por parte dos Estados Unidos - ao mesmo tempo em que nela respeitando a diversidade, tal produção, apoiada governamentalmente em sua maioria, procuraria atender às necessidades do momento em ritmo crescente, com alguns de seus arquitetos colocando em marcha estreitas ligações com a indústria e o canteiro de obras.

Isso posto, pretendemos estabelecer parâmetros de comparação com a fase de transição da arquitetura no Rio de Janeiro, identificando, no subcapítulo seguinte, os pontos de convergência e divergência eventualmente existentes entre ambas. Será desta forma, em um contexto mais largo que nos forneça o registro da pluralidade de pontos de vista que foram aqueles anos 1950 e 1960, tanto para a Europa quanto para o Rio de Janeiro, que acreditamos será possível, nos capítulos seguintes, melhor

compreender a pauta profissional a que chegou o arquiteto Edison Musa, fruto que também foi, apesar de com motivações outras, da apreensão, entendimento e domínio das forças então atuantes sobre a realidade e a sociedade pós-Brasília.

Na Europa da primeira metade do século XX, aconteceria um grande salto político, social e cultural, por força da Segunda Guerra Mundial. Este marco histórico faria com que a arquitetura moderna, antes vista pelas vanguardas presentes no primeiro encontro¹²⁸ do CIAM – Congresso Internacional da Arquitetura Moderna, em 1928, a partir de um enfoque social e da vinculação ao processo industrial, se veria reduzida a um estilo, o “Estilo Internacional”, e suas formulações inovadoras ganhariam o coercitivo *status* de “academia”, perdendo o caráter social que lhes era original. Tal mudança de postura pôde ser acompanhada dentro dos próprios CIAM, organização que pretendeu ser, a partir de uma publicidade estratégica, o ponto de formação e convergência de um Movimento Moderno unívoco em arquitetura.

Escrever sobre os CIAM é apresentar, simultaneamente, a imagem de uma organização e aquela das reuniões entre delegações de arquitetos de diversos países¹²⁹ que se sucederam ao longo de 31 anos, entre 1928 - ano de sua fundação no *Chateau de La Sarraz*, na Suíça, graças à generosa hospitalidade de Madame Hélène de Mandrot¹³⁰ - e 1959, ambas representando a criação de um sentido unificador para o que passou a ser comumente reconhecido como “Movimento Moderno” na arquitetura. Entenda-se aqui por “Movimento Moderno”, a corrente inovadora, radical, de caráter social e tendência internacional proposta pelas vanguardas européias entre 1919 e 1930, que vê seus princípios expandidos, a partir de 1932, para a ortodoxia formal do “Estilo Internacional”, estabelecida, sem estar presa a nenhuma agenda social ou política, como cânone na exposição do MoMA, em Nova York, *The International Style: Architecture from 1922*¹³¹.

Suas reuniões eram organizadas sob a forma de grupos de trabalho ditos “comissões”, com cada congresso elegendo um tema para o encontro seguinte. Segundo Frampton¹³², pode-se distinguir, nos CIAM realizados, três etapas de desenvolvimento:

(1) A primeira, que compreendeu os congressos de 1928 a 33, registrou os primeiros resultados formais da vanguarda do Movimento Moderno em arquitetura. Mais doutrinária do que as posteriores, tal etapa esteve dominada pelos arquitetos de língua alemã e os realistas holandeses, quase todos com tendências socialistas. Objetivou discutir a célula mínima – CIAM 2, em Frankfurt - e as condições ideais para seu agrupamento em blocos – CIAM 3, em Bruxelas - tendo em vista o uso mais eficiente tanto da terra quanto do material. No CIAM 2 também houve o estabelecimento de um comitê denominado CIRPAC¹³³ – Comité International pour la Résolution du Problème de l'Architecture Contemporaine, responsável exclusivo pela preparação dos temas a serem discutidos nos congressos seguintes. Os três congressos que

integram essa etapa tiveram por presidente o arquiteto suíço Karl Moser (1860–1936), considerado o “pai” da arquitetura moderna em seu país.

(2) A segunda, de 1933 a 47, é a etapa da “*middle generation*”, ou seja, da segunda geração de arquitetos ditos modernos tomar seu lugar nos congressos. Abarcando os CIAM 4 e 5, ela atravessa a guerra e foi dominada pela presença do arquiteto suíço - da primeira geração - Le Corbusier (1887–1965), que desviou o objeto de discussão para o planejamento urbano. É nessa etapa que, em meados de 1942, em plena guerra e com a França ocupada, o mesmo Le Corbusier irá fundar a ASCORAL — Assembléia de Construtores para uma Renovação Arquitetônica, um novo braço do CIAM na França. Ressalte-se aqui o papel de destaque que coube: (1) ao arquiteto catalão Josep Lluís Sert (Barcelona, 1902-1983), membro do grupo GATCPAC - Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrès de l'Arquitectura Contemporània¹³⁴, fundado em 1928, em Barcelona, e ligado ao CIAM; e (2) ao suíço Sigfried Giedion (1888–1968), que atuou como secretário, cronista e crítico oficial das propostas do urbanismo e da arquitetura moderna. Será também durante a presente etapa que as formulações inovadoras dos anos anteriores passarão a ganhar status de Academia, perdendo o caráter social que lhes era original. Presidiu os três congressos do período o arquiteto holandês Cornelis van Eesteren (1897–1988).

(3) A terceira e última, de 1947 a 59, presidida por Sert, inclui os CIAM 6 ao 10, e foi marcada pelo triunfo do idealismo liberal sobre o materialismo dos períodos anteriores. É a etapa do pós-guerra, que torna cada vez mais maciça a presença questionadora de uma terceira geração de arquitetos nos congressos e traz à luz conflitos incontornáveis entre estes e a segunda geração de “mestres”. É a etapa também da reunião de alguns desses jovens em torno do grupo que se autodenominará Team 10, grupo este que, buscando retomar as questões sociais apontadas inicialmente pela vanguarda do Movimento Moderno, irá levar o CIAM à sua dissolução.

A depressão econômica do início dos anos 30 traria para os CIAM o endurecimento das posições políticas, seguido de um esvaziamento da ala politicamente mais à esquerda, que partiu rumo à URSS. Isso abriu caminho para figuras liberais como Le Corbusier e Sigfried Giedion ganharem força, ainda que com a ala holandesa radical presente. Partindo da discussão do CIAM 2, que havia levantado o problema da *Célula Mínima* - da casa para padrões mínimos de existência ou *Existenzminimum* - e do debate do CIAM 3 sobre o arranjo das células em *Unidades e Blocos*, o CIAM 4¹³⁵, de 1933, abarcaria, em seqüência lógica, o tema da *Cidade Funcional*, dando início à segunda fase dos congressos. Abrangente ao analisar comparativamente 33 cidades européias, o quarto congresso teve por resultado¹³⁶ a *Carta de Atenas*¹³⁷, que, não sendo um consenso entre os membros do grupo, anunciou soluções abstratas a serem adotadas a partir então no planejamento das cidades. Suas cento e

onze propostas distribuem-se por cinco categorias principais: *Habitação, Lazer, Trabalho, Transporte* – as quatro funções básicas da cidade funcional – e *Patrimônio Histórico das Cidades*. Propondo um modelo urbanístico restrito, composto por um zoneamento funcional rígido e um único tipo de moradia - blocos habitacionais distanciados entre si -, a *Carta* acabou por paralisar, nos anos seguintes, as pesquisas sobre qualquer outra forma de habitação, empobrecendo as soluções para o tema.

A proximidade da Segunda Guerra Mundial causou ao CIAM a dispersão de alguns de seus membros-chave, tendo sido os Estados Unidos o trajeto mais seguido, como foi o caso de Walter Gropius, Siegfried Giedion e Josep Lluís Sert. O primeiro, chegaria em 1937 para não mais sair¹³⁸; o segundo, permaneceria naquele país durante toda a guerra¹³⁹, dando palestras em Harvard que resultariam no livro “Espaço, Tempo e Arquitetura: O Desenvolvimento de uma Nova Tradição”, leitura obrigatória a partir daí em faculdades de arquitetura mundo afora; e o terceiro, em 1939, se exilaria em Nova York, onde trabalharia com o arquiteto - nascido alemão e naturalizado americano - Paul Lester Wiener¹⁴⁰ (1895-1967), na *Town Planning Associates*, empresa fundada por ambos para atender à demanda de projetos urbanísticos por parte de governos latino-americanos, entre eles o Brasil¹⁴¹.

Em meados de 1942, Le Corbusier, tendo fracassado em sua tentativa de trabalhar para o governo francês durante a ocupação nazista do país, sediou-se em Paris e ali fundou a ASCORAL – *Assemblée de Constructores para uma Renovação Arquitetônica*, um novo braço do CIAM na França, que permaneceria trabalhando mesmo após a libertação da cidade em 1944. Segundo Mumford (2000, p.153), somente após a perda de sua posição junto ao governo de Vichy foi que o arquiteto suíço publicou a Carta de Atenas em sua versão final, tal como hoje é conhecida.

Também em 1942, Sert publicaria seu livro *Can our cities survive?*, com o qual ele prestaria um grande serviço à organização e estruturação do tema da *Cidade Funcional*, por ter situado sua discussão em termos dos instrumentos tecnológicos disponíveis desde a Primeira Guerra, já que estes passaram a permitir, com suas fotografias aéreas, perspectivas das cidades até então desconhecidas. A precisão das imagens aéreas, em uma escala que tomava os objetos arquitetônicos não mais separadamente, mas como um todo, revelava a cidade como uma unidade, como um “organismo vivo” que se oferecia para estudo e controle por parte dos planejadores.¹⁴²

Em 1943, simultaneamente à criação, por parte de Giedion, Sert e de Wiener, da seção em Nova York do *Chapter for Relief and Post War Planning* (Setor de Assistência e Planejamento para o Pós-Guerra), os mesmos Giedion e Sert, além do pintor cubista Fernand Léger, foram convidados pelo grupo dos AAA – *American Abstract Artists* - a escrever para uma coletânea de ensaios. “Nine Points on Monumentality” (Nove Pontos sobre Monumentalidade) acabou sendo o título deste manifesto que seria o primeiro a introduzir o tema “monumentalidade” na arquitetura moderna e aquele que marcaria uma mudança surpreendente de posição por parte de membros do CIAM, antes contrários ao conceito.

Com o fim da guerra, o modelo funcionalista seria adotado como solução imediatista nas periferias das cidades então arrasadas. As idéias de Le Corbusier e do CIAM, cuja propagação fora interrompida pelo conflito, voltariam a ser aceitas, razão pela qual ele e outros membros do congresso foram convidados a participar no projeto para Sede da ONU em Nova York, no ano de 1947¹⁴³. Esse triunfo aparente foi seguido pelo primeiro dos três congressos do pós-guerra, o CIAM 6, no qual alguns de seus membros, junto com participantes mais jovens recém chegados, iriam dar início a um período, ininterrupto dali por diante, de questionamentos sobre os procedimentos e objetivos da organização, assim como de busca por novos temas que ligassem os interesses coletivos à pesquisa arquitetônica que profissionalmente motivava a cada um.

Previsto para ter acontecido em 1939, em Liège, na França, o sexto congresso havia sido adiado com o início da guerra. Enquanto esta durou, Giedion, Gropius e Sert, além de Richard Neutra (1892–1970), mantiveram nos Estados Unidos, para onde se dirigiram, a organização ativa e seus documentos preservados. Somente em 1947, na cidade de Bridgewater, na Inglaterra, o CIAM 6 seria enfim realizado, dando início à terceira e última fase dos congressos. O discurso apareceria mudado: em primeiro lugar, a língua comum agora era o inglês; em segundo lugar, apesar das presenças-chave de Giedion e Le Corbusier, o braço dominante do congresso passa a ser o do grupo britânico MARS¹⁴⁴, que, além de anfitriões naquele momento, são também a força nacional mais ativa na organização. A posição externa de liderança do MARS no CIAM coincide com a entrada do arquiteto inglês Sir James Maude Richards (1907–1992) que, editor do *Architectural Review*, ali defendia, havia uma década, a idéia de um “Novo Empirismo”¹⁴⁵.

Destaque-se no CIAM 6 o fato mais relevante para o futuro dos CIAM ali registrado: em meio aos “mestres”, emergia uma crítica interna por parte de uma nova geração de arquitetos, geração esta que havia alcançado a maturidade nos anos em que durara a guerra. Cite-se os nomes dos arquitetos holandeses Jaap Bakema (1914–1981) e Aldo Van Eyck (1918–1999), futuros integrantes do Team 10. Este último, quando de sua resposta ao questionário - idealizado por Richards para o grupo MARS¹⁴⁶ - sobre o “Impacto das Condições Contemporâneas sobre a Expressão Arquitetônica”, contestaria o racionalismo e o mecanicismo dos CIAM, apelando para uma maior compreensão do meio em que viviam os homens.¹⁴⁷

Em 1949, o CIAM 7 se reuniria em Bergamo, na Itália, deixando claro que a organização não conseguiria resgatar sua condição pré-guerra de vanguarda, aparentemente devido aos conflitos internos que se faziam emergentes. Oficialmente, o congresso estaria dedicado a dois temas: *A Carta de Atenas, na Prática e a Síntese das Principais Artes*. Contudo, o que acabou ocorrendo, na verdade, foi a subdivisão do primeiro deles em duas categorias, *Urbanismo e Estética*. A fim de possibilitar aos membros do CIAM uma melhor compreensão de temas assim vastos, foi implantada a idéia de Le Corbusier para se padronizar os documentos discutidos no congresso. A proposta era que todos os trabalhos fossem apresentados sob uma forma única, em uma

grade, a *CIAM Grid*, idealizada em 1947 por Le Corbusier e o grupo francês ASCORAL, chefiado pelo jovem arquiteto grego Georges Candilis, discípulo do mestre suíço que mais tarde também integraria o Team 10 e no escritório de quem um recém-formado Edison Musa estagiaria em 1958. Tal *CIAM Grid* nada mais era do que um sistema graficamente organizado em pranchas, para disposição de informações sobre o planejamento das cidades, a partir das funções primárias contidas na *Carta de Atenas*.¹⁴⁸

Sob o pretexto de facilitar a comparação entre os projetos apresentados de modo padronizado, armazenando o material dos CIAM com mais praticidade, a utilização da grade reforçava a leitura das cidades pela separação das funções, produzindo e generalizando um método de análise que pretendia estar na base da própria produção de projetos.¹⁴⁹

Ao mesmo tempo em que ressaltou a idéia da grade como tema básico para o CIAM 7, Le Corbusier também chamou a atenção para a necessidade de se elaborar a *Carta do Habitat*, ponto que, mesmo não sendo parte do programa acordado previamente pelo congresso, ocuparia a maior parcela das obras dos CIAM até 1956.

A aceitação, após a guerra, das estratégias urbanísticas do CIAM pelo sistema havia colocado o congresso em posição delicada, pois, com suas idéias sobre a Cidade Funcional tendo se tornado lugar comum, sua posição como vanguarda era questionável. O sétimo congresso havia colocado em evidência o fato de que alguns membros do CIAM queriam continuar trabalhando nas mesmas bases do pré-guerra, enquanto outros começaram a exigir uma mudança radical de abordagens. O papel de alguns dirigentes, quando do CIAM 8, seria muito importante para que a nova geração se fizesse ouvir, já que também eles identificavam, nas discussões desde a *Cidade Funcional*, questões que abriam novos caminhos.¹⁵⁰

O CIAM 8 mais uma vez aconteceria na Inglaterra¹⁵¹, em Hoddesdon, próximo à Londres, em 1951, de novo sob os auspícios do grupo inglês MARS, agora tendo por tema *O Coração da Cidade*. O processo de escolha de tal tema partiu inicialmente de Sert que, já em 1949, se esforçara por priorizar aquilo que grande parte dos arquitetos de vários países, inclusive ele próprio, envolvidos com o projeto e construção de novas cidades, enfrentava: a criação, em cada uma, de *centros para pedestres*. A escolha do título definitivo, contudo, coube um ano depois ao MARS, ainda o mais importante e ativo braço da organização. Do termo *Core* – coração, centro, núcleo – pensado nos encontros preliminares do CIAM 8, o grupo chegou à versão final – *The Heart of the City* -, procurando nela reter o sentido inicial pretendido: a imagem de “um lugar onde o ‘sentido de comunidade’ encontra-se fisicamente expresso, e não é passível de ser analisado cientificamente à maneira dos congressos do pré-guerra”¹⁵².

O núcleo pretendido pelo Team 10 era uma oferta de opções de escolha, não o centro único e emblemático. A praça cívica concebida para a

cidade funcional se filiava a uma arquitetura pensada para solucionar o problema das massas. O que a nova geração enfrentava em seus projetos, entretanto, era uma nova questão social (daí a relevância do fato de eles terem optado por levantar suas discussões a partir de seus próprios projetos e não de temas pré-concebidos). Quer seja porque o problema das massas já havia sido contornado, [...] quer porque as soluções técnicas dadas para o problema do *existenzminimum* não satisfaziam as novas necessidades socialmente criadas, a arquitetura da nova geração se deparava não mais com o problema das massas, mas com a questão da sociedade de consumo.¹⁵³

Nos primeiros encontros do Conselho do CIAM 8, seus membros, entre outras coisas, resolveram que a língua do congresso seria o inglês e que nenhuma tradução precisaria ser fornecida, tendo implantado um novo sistema de “afiliação junior”, com o propósito de atrair estudantes para o CIAM, já que era consenso que o próximo congresso seria uma boa oportunidade de “passar a pasta” para os membros mais jovens. Naquele exato momento começavam oficialmente os esforços pela revitalização do CIAM através de sua abertura para a juventude, esforços estes que resultariam na formação do Team 10 após o CIAM 9 seguinte.

Fazendo um balanço das suas realizações, o CIAM 8 reconheceu que o urbanismo moderno, tal como os Congressos preconizavam até então, havia resultado em locais de baixa qualidade de vida, ao contrário do que haviam desejado. Havia um clima geral de decepção com a mecanização e a estandardização, e a consciência de que a escala humana e as necessidades psicológicas do homem haviam sido esquecidas no processo modernizador racionalista.¹⁵⁴

O oitavo congresso refletiria, principalmente, as questões daqueles que passariam a ser conhecidos segundo Mumford (2000, p.216), como “*middle generation*”, e, segundo Montaner (2001b, p.14), como “*segunda geração*”: Sert, o arquiteto Ernesto Nathan Rogers (1910-1968) e seus sócios na BBPR¹⁵⁵- grupo italiano do CIAM desde 1937 - e o grupo MARS do pós-guerra. O avanço de tais questões foi enfraquecido, no CIAM 8, contudo, pela falta de entusiasmo por parte da nova geração de arquitetos, que se voltaria então para Le Corbusier, ícone da vanguarda que admiravam, buscando resgatar a motivação social que a movera.

Interrogando o congresso sobre o dogmatismo a que este se impelira, o grupo deixou claro o distanciamento dos CIAM da realidade do pós-guerra, começando a questionar a propriedade de sua continuação. Le Corbusier sugerira o tema do *habitat* para o congresso seguinte, pretendendo com isso voltar a reforçar a idéia de habitação enquanto função urbana primordial. Os jovens arquitetos, no entanto, concebiam o *habitat* como um conceito que extrapolava os limites da moradia e incorporava os espaços comunitários que a envolviam, exigindo futuras discussões que incluíssem as relações sociais estabelecidas pelo desenho urbano.

“[...] O *habitat* é, sobretudo, um ambiente em que o homem vive. Vivendo solitariamente ou vivendo junto com outros. O mito do *habitat* individual em oposição ao *habitat* coletivo demonstra confusão e ignorância. *Habitat* é sempre coletivo, *habitação* tem de ser individual todo o tempo. Formas diferentes de estruturas e grupamentos de habitações não devem ser confundidos com a noção de *habitat*.¹⁵⁶

Será o conflito gerado pela conceituação do *habitat*, exposto de maneira mais evidente no CIAM 9, que funcionará como suporte para a formação do Team 10, cujas realizações de seus membros, voltadas para a nova realidade que emergira com o pós-guerra, evidenciarão um período de transição em andamento na produção arquitetônica europeia. Pois havia naqueles jovens arquitetos o sentido da dualidade daquele momento, onde não cabia mais colocar em oposição o indivíduo e o universal, e sim encará-los como indissociáveis. Deixariam, tais arquitetos, para a historiografia, o desafio futuro de uma investigação sobre suas idéias e arquiteturas, conforme nos instrui Tafuri sobre a história crítica, na complexidade dos pontos de vista de cada um e “por trás dos termos unificadores”. Pois, constituídos sob a égide de uma organização cujos conceitos haviam se imposto dogmaticamente como verdade absoluta e se tornado *status quo*, o pensamento teórico e as contribuições individuais do Team 10 conseguiriam sobrepujar o discurso e a prática arquitetônica até então aceitos, afirmando-se e integrando-se à nova e pluralista realidade que então se lhes apresentara.

Os membros do Team 10 não acreditavam mais ser possível perceber a realidade em termos opostos, daí terem substituído a noção de ‘individual *versus* universal’ pela de ‘individual *e* universal’. Este paradigma de dualidade forneceu a base teórica para a arquitetura dos anos 60 e acrescentou um nível de complexidade à sua caracterização, saindo da idéia de “se/ou” para aquela que aceitava o “ambos/e”. O ato de escrever histórias está ligado a quem os escritores são e a que agendas eles estão tentando promover, o que requer que nós, como historiadores, examinemos o máximo de discursos complexos que se escondem sob o discurso aceito.¹⁵⁷

A falta de atenção com os elementos culturais, climáticos e tipológicos, o descaso com o passado e a perda da orientação social que guiara as pesquisas dos primeiros anos de vanguarda haviam deixado a organização vulnerável, portanto, a partir de seu próprio interior, estimulando uma nova geração a propor uma “arquitetura do possível”, onde ao “homem comum” seria permitido ter uma “identidade”, e onde se tentaria forjar “uma relação precisa entre forma física e necessidade social e psicológica das pessoas”¹⁵⁸. Nasceria de tal atitude o “arquiteto liberal”, mais atento às solicitações do meio, e que acabou se impondo como figura dominante nos anos a seguir. O “arquiteto como figura singular” de Le Corbusier; o “mito do artista criador”, ainda se manteria, mas foi, com o tempo, obrigado a mudar.

Em 1952, os líderes do CIAM já reconheciam a necessidade de mudanças nos congressos. Giedion havia escrito à Sert falando de sua preocupação com a futura existência do CIAM, diante de uma nova geração vigorosa em sua luta

por diferentes abordagens dos problemas urbanísticos do pós-guerra. Após um encontro em Paris, no escritório de Le Corbusier, e com o propósito de planejar o CIAM 9, os líderes do CIAM planejaram uma nova reunião, desta vez com todo o Conselho - Van Eesteren, Rogers e Candilis entre eles - e delegados, que teve lugar em Sigtuna, na Suécia. Quase um novo congresso, essa reunião marcaria a ausência de membros executivos como Le Corbusier, Sert, Gropius e Giedion, ao mesmo tempo em que a presença dos jovens arquitetos seria maciça, alguns dos quais - como van Eyck e Bakema, além do citado Candilis - formariam o grupo Team 10 dois anos mais tarde.

A importância da reunião em Sigtuna reside no fato de ter sido a primeira em que o rompimento entre as gerações mais nova e mais velha ficou evidente. O encontro caracterizou-se por uma pressão crescente em prol de uma participação mais efetiva, nos debates do CIAM, da nova geração de arquitetos-membros e dos grupos *juniors* e de estudantes. Que o CIAM “sofria de falta de direção” os jovens arquitetos ali presentes não tinham dúvida. Candilis acreditava que o CIAM, “como qualquer organismo que quisesse permanecer vivo, precisava de sangue novo”, acrescentando que era imprescindível a organização entrar em contato com a realidade. Era também sua opinião que o “primeiro período revolucionário da arquitetura moderna iria acabar no próximo congresso, quando então a ‘velha-guarda’ desapareceria”.¹⁵⁹

Ainda de Candilis foi a fala considerada como o “manifesto pré-histórico” do Team 10. Disse ele que, no CIAM 7, havia notado a presença de “duas famílias”: uma que fundara a arquitetura moderna e outra que trabalhara nas bases fornecidas pela primeira. Para o arquiteto grego, o CIAM 9 deveria “delimitar uma fronteira entre duas fases do trabalho do CIAM e, ao mesmo tempo, entre duas gerações”. Candilis propunha que os jovens membros trabalhassem independentemente, lembrando aos delegados que a nova geração seria numerosa no CIAM 9 e que, no recente encontro de Paris, havia sido sugerido que fosse tal geração a responsável por organizar integralmente o futuro CIAM 10.

O nono CIAM aconteceria em Aix-de-Provence, em 1953, e foi o maior e mais diversificado de todos os congressos: mais de 3000 delegados, membros e observadores de todo o mundo, além da presença inédita de novos países e grupos-membros. O objetivo era redigir a *Carta do Habitat*, previamente discutida em Sigtuna, mas a “velha-guarda” não se mostrou capaz de discutir a cidade como haviam feito os jovens membros no encontro preparatório, o que evidenciou o abismo existente. O encontro foi particularmente ativo para a nova geração, que acompanhou os trabalhos do Conselho, escreveu relatórios para as comissões e apresentou a maioria das grades - forma de apresentação padronizada exigida pelo CIAM desde seu sétimo congresso - expositivas. Integrantes pela primeira vez do grupo MARS, o jovem casal Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) submeteu também a sua: uma *study grille* intitulada “Re-Identificação Urbana”, pensada de maneira diametralmente oposta ao isolamento arbitrário das ditas “comunidades” da *Unité*, apesar de obedecer ainda ao formato da *CIAM Grid*. Organizando seu esquema de acordo com uma sociológica “Hierarquia Humana Associativa”,

ao invés da hierarquia funcional – habitar, recrear, trabalhar e transportar-se – da Carta de Atenas, e propondo uma relação de reciprocidade entre altura e densidade populacional, os Smithsons definiram quatro novas “unidades de escala”: casa, rua, bairro e cidade¹⁶⁰. Na escala da cidade, eles ofereceram à exposição o complexo residencial de *Golden Lane*, que haviam projetado para uma área bombardeada de Londres. A idéia motivadora ali havia sido a criação de um sentido de vida comunitária, reforçado pela disposição de fotos de crianças brincando pelas ruas de Londres a se contrapor ao “purismo diagramático e estático do urbanismo universalista da Carta de Atenas”. Sobre este “urbanismo universalista”, Peter Smithson mais tarde diria: “higiênico, espaçado corretamente, com excelentes e largas avenidas, o que faltava ali era o homem”¹⁶¹.

A essência da cidade é que ela é um *rendez-vous*.¹⁶²

As soluções projetuais expostas no nono congresso se mostraram bastante diversificadas, existindo entre elas, porém, um desejo comum: o de criar ambientes que encorajassem relações entre os habitantes, entre o edifício e seu entorno, e que contivessem as necessidades culturais das pessoas. Um dos projetos superaria as expectativas: o *Habitat for the Greatest Number* (Habitat para o Maior Número), do grupo ATBAT-Afrique para o Marrocos, apresentado por Candilis e Ecochard. O impacto causado uniria os Smithsons à van Eyck e Bakema, para quem o projeto marroquino, por conta de sua atenção para com as condições culturais e sociológicas daqueles para os quais estavam projetando, transmitia uma nova linguagem de arquitetura, gerada por uma maneira específica de morar.

Muitos foram os que, ao término do nono congresso, se mostraram insatisfeitos pelo fracasso de não haver sido escrita uma linha sequer sobre a *Carta do Habitat* pretendida, o que fez com que o CIAM fosse completamente desacreditado pelas novas gerações de arquitetos. O discurso cada vez mais agressivo que estes passariam ali a fazer, agora era sabido, tinha como pano de fundo uma instituição que, aparentemente cansada das batalhas anteriores, apenas “se agarrara nostalgicamente ao programa de La Sarraz e Atenas, lutando para fazê-lo mais humanista”. Finalizado o CIAM 9, havia sido acertado que aos mais jovens caberia a tarefa de preparar a pauta para o décimo encontro. Foi com esse objetivo em mente que eles se uniram, assumindo o nome de Team 10.

O CIAM 10 foi realizado na Galeria de Arte Moderna de Dubrovnik, entre 3 e 13 de agosto de 1956, contando com a presença de 250 membros de quinze países, embora muitos dos membros do Conselho estivessem ausentes, entre eles, Le Corbusier, Gropius e Giedion. Ressalte-se que os três não apenas não participaram, mas enviaram seu desligamento da entidade antes do início dos trabalhos, o que obrigou o congresso a uma discussão institucional: sacramentava-se o fim simbólico da organização. Com um tom de retrospectiva, coube a Sert a abertura do evento, dando conta da preocupação histórica do CIAM com a moradia nos congressos havidos antes da guerra. Com a leitura que fez da “Mensagem de Le Corbusier”, colocou-se a questão de “crise ou

evolução?”, contrapondo a geração de 1928, formuladora da *Carta de Atenas*, à de 1956, que, dando início a uma ação prática, a partir dali “tomaria as rédeas” da organização, assumindo “as necessidades urgentes mundo afora, [...] de projetar, expressar e até mesmo prever o futuro”.

O tempo em si mesmo [...] fornece uma ‘linha de conduta’, e a geração nascida por volta de 1916, hoje com 40 anos, seria ‘a única capaz de perceber os problemas atuais pessoalmente, profundamente, os objetivos a seguir, os meios para alcançá-los, a urgência patética das situações do período presente. Eles detém o conhecimento. Seus predecessores, não mais, estão fora, não conseguem avaliar o impacto direto da situação. [...] Atuem de tal forma que o CIAM continue em sua paixão criativa, desinteressadamente, e rejeitem os oportunistas [...]. Boa sorte. Vida longa ao SEGUNDO CIAM!¹⁶³

No CIAM 10, o então recém-criado Comitê para a Reorganização do CIAM apresentaria seu relatório, que diria que o Conselho do CIAM e sua executiva do CIRPAC renunciariam em 31 de dezembro daquele ano e que: (1) o CIAM, a partir daquela data, voltaria a ser, como em seu início em La Sarraz, apenas um “congresso de indivíduos”; (2) os grupos nacionais existentes seriam autônomos; (3) o Conselho do CIAM e três membros do Comitê de Reorganização elaborariam uma lista de trinta arquitetos que, enquanto indivíduos, formariam a organização, não mais como membros de um grupo existente, mas como responsáveis por propor como seria feita a passagem de mãos das funções da organização. Entre 1956 e o último congresso do CIAM em Otterlo, na Holanda, em 1959, um debate aconteceu versando sobre o assunto, embora o CIAM já estivesse com os dias contados: Dubrovnik marcaria, de fato, o fim do CIAM tanto para seus grupos nacionais quanto para a maioria de seus membros.

O encontro de Otterlo, por fim, seria importante na história dos CIAM, entre outras coisas, por conta da decisão ali tomada de não mais usar o nome da organização. A hierarquia organizacional havia sido dissolvida e substituída pela representação individual nas sessões plenárias, que tinham uma estrutura similar àquela dos congressos do CIAM de antes da Segunda Guerra Mundial. Apesar disso, essa estrutura apresentava-se permeada por um espírito mais democrático, que havia invadido os CIAM através de seus membros mais jovens.

A centralização das discussões nas atividades de projeto dos arquitetos do grupo tornou o processo de discussão mais reflexivo. O encontro de Otterlo foi organizado com o intuito de observar, na obra dos participantes, se haviam generalizações suficientemente amplas para indicar que os conceitos e postulados da arquitetura moderna podiam ser considerados universais. Cada membro foi convidado a trazer um projeto que, para ele, melhor representasse o papel do arquiteto na sociedade. O caráter auto-referente do Team 10 vigorou como uma característica importante, pois foi assim que se organizaram as suas discussões, tanto nos encontros como nas publicações do grupo. E

foi nesse esforço auto-reflexivo que eles puderam deixar claras suas diferenças.¹⁶⁴

Em Otterlo, Candilis, ex-discípulo de Le Corbusier, deixaria claro não ser contrário às idéias funcionalistas de uma arquitetura de inspiração racionalista através de seu estudo para o *Habitat Evolutif* (Habitat Evolutivo) no projeto do conjunto residencial de Bagnols-sur-Cèze. Em ambos, o objetivo era a solução do problema da *Habitation pour le grand nombre* (Habitação para o maior número), existente desde o imediato pós-guerra com a necessidade de reconstrução das cidades, e que agora ganhava força com a crescente urbanização pós-industrial.

Era o momento de uma pujança construtiva sem precedentes, principalmente na França, e o escritório de Candilis com Josic e Woods, conforme visto no capítulo anterior, a ela se mostraria ligado com uma produção arquitetônica em larga escala, parceira da indústria e executada em ritmo industrial. Pelo vulto de suas realizações entre os anos 1950 e 1960, pode-se dizer que apareceria mais nitidamente com o escritório Candilis-Josic-Woods, no cenário europeu, um “novo” arquiteto para o pós-guerra: aquele que, preocupado em alcançar pleno domínio sobre seu ofício, fosse na prancheta ou nos canteiros de obra, se fazia receptivo, útil e necessário às demandas da “nova” sociedade.

“A morte do CIAM foi formalmente anunciada em Otterlo, na Holanda, neste setembro”, foi o que noticiou logo a seguir, em outubro de 1959, a revista *Architectural Design*. Embora reportasse que os integrantes do Team 10 iriam manter sua associação, outra revista, a *Architectural Review*, falava que a decisão foi cercada de tensões, e que membros do CIAM haviam tentado, sem sucesso, “ressuscitar o cadáver” da velha organização. O citado editorial argumentava a favor do Team 10, desejando vê-lo como distinto do CIAM, e afirmava ter sido Otterlo efetivamente uma reunião apenas daquela “nova geração”. Foi assim que o nome do grupo foi trazido novamente à tona, após três anos de ausência na imprensa especializada: enquanto discorriam sobre a ressurreição frustrada do CIAM, era ao Team 10 que as publicações de arquitetura colocavam de vez em evidência.¹⁶⁵ O fim do CIAM também marcaria o término da fase de formação teórica do Team 10, fase esta fundamental para o desenvolvimento dos projetos subsequentes de seus membros.

Seria por esta ocasião que Jaap Bakema, Georges Candilis, Aldo van Eyck, Alison e Peter Smithson, Shadrach Woods e, mais tarde, Giancarlo De Carlo, se uniriam quase que naturalmente para formar o que seria chamado por Allison de *inner-circle* (círculo-interno) do Team 10. A partir de 1960, e até o encerramento do grupo em 1981 (devido à morte de Bakema), esses arquitetos não apenas trabalhariam em temas previamente discutidos dentro do CIAM, mas também desenvolveriam novos conceitos, principalmente nas competições entre a reconstrução do imediato pós-guerra e a implementação do *L'Etat-providence*, ou “Estado do Bem-Estar Social”. Novos projetos de “cidades-internas” para cidades existentes, habitação em larga escala, além de complexos universitários, todos inéditos em termos de suas dimensões,

foram, por conta disso, pensados e realizados à época. Era, sem dúvida, um período de transição para a arquitetura na Europa, que acabaria por impor aos arquitetos a mudança no modo como estes até então a produziam.

2.2 Arquitetura carioca em tempos de transição

Este subcapítulo começa descrevendo como se deu a formação do arquiteto no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940, procurando com isso apresentar quando e de que forma aconteceram os momentos de crise e de tentativa de renovação no ensino acadêmico. Também mostra como situações distintas de irresponsabilidades administrativas por parte de governos, de perseguições políticas e de recorrente despreparo de docentes gerariam, em diferentes épocas, um grave esvaziamento cultural, teórico e prático e, nas salas de aula, uma enorme lacuna entre a vida acadêmica e a realidade da vida. As consequências disso atingiriam algumas gerações e fariam, como atestamos, com que estudantes e jovens profissionais dependessem sistematicamente, para sua formação plena enquanto arquitetos, de estágios em ateliês, em escritórios de arquitetura ou em grandes construtoras e empresas de projeto.

Mais radicalmente a partir dos anos 1960, após a construção de Brasília, comprovamos que a realidade cotidiana da prática arquitetônica era resultante do mercado privado da construção civil, que não só se impôs diante do ambiente universitário, mas neste ocupou muitos dos espaços deixados vazios e sem respostas, provocando a necessidade de se fazer surgir um novo profissional de arquitetura que soubesse ouvir e servir à sociedade em transformação que lhe era contemporânea. Como as mudanças estruturais em curso à época no país foram resultantes de determinadas condutas político-administrativas dos governos militares, aqui também é onde apresentamos algumas delas, procurando estabelecer sua leitura crítica a partir do efeito que possam ter tido junto à categoria dos arquitetos no Rio de Janeiro, especificamente no que diz respeito ao escritório Edison Musa, estudo de caso da presente dissertação.

Dada a visibilidade internacional de sua realização, Brasília se constituiria um marco para a arquitetura no Brasil, sendo emblematicamente o ponto de reflexão para o arquiteto, brasileiro, de maneira geral, e do Rio de Janeiro, em particular, tendo em vista a participação efetiva que ali tiveram Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, figuras exponenciais da dita “escola carioca” da arquitetura moderna. Ao mesmo tempo em que era alçado à uma posição de prestígio em larga escala no seio da sociedade, o arquiteto ver-se-ia obrigado a enxergar uma realidade em rápida transformação que o desafiaria a mudar sua postura, pauta profissional e meios de produção. A este período, que se estenderia pelas décadas de 1960 a 1980, denominamos, nesta dissertação, de transição para a arquitetura carioca, evidenciando, no presente subcapítulo, por que a visão crítica do Movimento Moderno, que se esperaria com Brasília, não chegou a acontecer imediatamente na historiografia da arquitetura brasileira;

como e por que o trabalho artesanal em ateliês foi dando lugar à abertura de escritórios-empresas onde o processo do projeto ganharia ritmo industrial; de que maneira a arquitetura se transformaria em produto de consumo; como o arquiteto, a partir da vontade inicial de demarcar seu território, faria do canteiro de obras, tradicionalmente pertencente ao campo dos engenheiros, o lugar para sua atuação profissional mais plena, vinculando-se ao conceito de competência técnica e construtiva, atributo representativo daqueles anos transicionais.

Apresentando como foi se constituindo, então, a relação de arquitetos com a academia, a sociedade e o mercado de trabalho, o presente subcapítulo tem por objetivo permitir a compreensão, nos capítulos seguintes, de como e em que contexto se deu a abertura e a trajetória do escritório Edison Musa. O que se quer comprovar é que o escritório Edison Musa de fato investiu na relação estreita entre o arquiteto, o projeto e o canteiro de obras, o que ampliou sua atuação para um campo até então restrito aos engenheiros. Este subcapítulo pretende também deixar claro que, ao posicionar-se diante da iniciativa privada como tecnicamente apto tanto a desenvolver, em ritmo industrial, projetos de arquitetura completos quanto a fiscalizar e gerenciar sua execução, o citado escritório seguiu conceitos e posturas forjados em meio a crises de várias ordens no país, a contingências incontornáveis que integrariam aquele período de transição para a arquitetura carioca. Desta forma, o escritório Edison Musa, potencializando a partir de então seu crescimento, abriria para si oportunidades que não recusaria, apesar dos riscos no campo do simbólico que estas acabariam por representar.

2.2.1 Formação do arquiteto: entre o ensino acadêmico e os escritórios

Ao estabelecer um ideário e conferir diretriz e ação próprias à atividade profissional e à educação, o movimento moderno na arquitetura conquistou identidade e autonomia, unificou a comunidade de arquitetos e se constituiu em referência hegemônica no período entre as décadas de 30 e 70. Assim, estabelecidas as suas práticas e reforçado o conjunto, é também criado um sistema que se auto-alimenta e que, saturando profundamente a consciência de um grupo ou de uma sociedade, acaba por se constituir na única visão de realidade. O desdobramento do movimento moderno para o ensino, assegurando a reprodução da profissão no sentido da permanência das características consideradas imprescindíveis à sua especificidade e à sua autonomia, pode ser entendido como uma forma de garantir a continuidade do ideário e de práticas dominantes.¹⁶⁶

O arquiteto brasileiro moderno: um autodidata

Marcelo [um dos irmãos Roberto] afirma [em 1956, em uma entrevista

concedida ao Jornal do Brasil] que não existem mais rivalidades entre os arquitetos e engenheiros no Brasil, como havia vinte anos antes (1934). Àquela época, os engenheiros civis, se viam como politécnicos, acreditando que a arquitetura não era nada mais que um ramo da engenharia civil. Hoje, os engenheiros de estruturas e de instalações sabem que são especializados. Assim é que são amigos e colaboradores dos arquitetos.¹⁶⁷

No movimento moderno, a preocupação com a distinção entre arquitetos e engenheiros era de importância estratégica, pois havia o interesse em caracterizar as especificidades das duas áreas de atuação e garantir os direitos de cada um dos profissionais. O caráter da arquitetura moderna brasileira surgiria de uma clara explicitação de seus objetivos. Daí que, aos arquitetos envolvidos no movimento, interessava sobremaneira a definição dos princípios e fundamentos de seu objeto, a formulação deste e a imprescindível transposição dessa formulação para o ensino.

O movimento moderno na arquitetura surgiu como um ideal e com regras precisas. Através da profusão de seus preceitos, visaria também disciplinar a produção arquitetônica. Este movimento encontrou no Brasil um terreno fértil para sua germinação. Os arquitetos, com atuação restrita frente ao hegemônico mercado de trabalho voltado para os engenheiros civis, necessitavam de um novo mote e uma nova referência para organizar e valorizar suas atribuições. Assim, o movimento moderno é assumido e difundido pelos jovens arquitetos como o movimento que permitiria a libertação das antigas armaduras.¹⁶⁸

Seria durante a reorganização do IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil em nível nacional, em 1944, que se ampliaria no Brasil o debate para uma efetiva separação entre engenharia e arquitetura e, como consequência, para uma reforma dos currículos de ensino nas escolas. Havia a preocupação em demarcar a independência do projeto em relação à construção, ressaltando o valor intelectual dessa produção dos arquitetos e retirando-a do envolvimento com disputas comerciais, preocupação esta que, segundo Teixeira (1998, p.37), visava “constituir a especificidade da profissão, sua imagem e importância”. A identificação dos atributos próprios da profissão e a necessidade de se contrapor vigorosamente à cultura anterior do modelo determinariam a ênfase com que se encararia a criatividade no ensino de projeto, tornando-se a base do método didático a que se esperava chegar.

Encarando a questão da criatividade como “originalidade” e “invenção”, vincularia-se a arquitetura e seu ensino à uma certa “excepcionalidade”, que se tornaria um valor atribuído por seus primeiros críticos - no circuito internacional, entre os anos 1940 e 1950 – também à própria arquitetura moderna brasileira, já que a maior parte dos projetos, ou aqueles que tiveram maior repercussão, eram de caráter institucional, e vinculados à monumentalidade e à exceção.

[...] a produção do arquiteto, nas relações sociais vigentes, está mais vinculada à produção da forma simbólica relacionada aos usos funcionais, institucionais, mercadológicos, políticos, religiosos e outros, do que nas necessidades normais do cotidiano.¹⁶⁹

Assim se iria constituindo, no Brasil, a idéia de que a arquitetura enquanto disciplina era mais “apreendível” do que “ensinável”, e precisava, necessariamente, de um certo “dom”.¹⁷⁰ A insistente exaltação do “gênio” de Oscar Niemeyer, feita por Lúcio Costa, confirma essa idéia, ao associar a palavra ao sentido de “talento” e “excepcionalidade”, qualidades que a arquitetura moderna brasileira, em tese, requeria para alcançar seu brilho e esplendor.

O arquiteto Henrique Mindlin, porém, nos anos 1950¹⁷¹, desmistificaria a idéia de que o êxito da arquitetura moderna brasileira seria fruto de individualidades excepcionais, ao mesmo tempo em que mostraria sua preocupação com a importância de se criar para essa arquitetura uma “escola”, onde gerações futuras pudessem lhe dar continuidade. Sobre o primeiro ponto, o arquiteto nos diz que a explicação para o sucesso da arquitetura moderna no Brasil não reside em excepcionalidades, devendo ser buscada no ambiente cultural preparado ao longo do tempo na história do Brasil. Sobre o segundo ponto, o da formação de uma escola que levasse adiante o movimento, Mindlin nos evidencia, com propriedade, a desvinculação da prática profissional do ensino da arquitetura, afirmando:

Uma outra questão da maior importância para o futuro da arquitetura moderna deve ser mencionada: o problema de seu ensino. Ligado inicialmente ao ensino de belas-artes ou de engenharia civil, o ensino de arquitetura tornou-se independente em 1945, com a criação de faculdades de arquitetura em várias universidades do país. *O principal meio de treinamento dos jovens arquitetos passou a ser o trabalho em escritórios de arquitetura estabelecidos, em contato direto com os problemas cotidianos da prática profissional, substituindo-se assim o antigo sistema de ateliers, herdado da École des Beaux-Arts.* No entanto, até agora muito pouco foi feito para atualizar os currículos e dar vida aos métodos de ensino. As tentativas de aplicar as teorias da Bauhaus, seja na sua forma original, seja com as modificações sugeridas pela experiência norte-americana, estão ainda confinadas a um ou dois casos isolados. Na verdade — não por falta de bons professores, mas porque, por razões práticas, os currículos ainda não estão integrados, especialmente no que se refere aos aspectos criativos e artísticos —, *o estudante de arquitetura de hoje ainda é, e continuará sendo, até que a situação melhore, exatamente o que foram seus colegas que criaram a arquitetura moderna no Brasil: autodidatas.*¹⁷² (grifos nossos)

Arquitetura, anos 1950: uma disciplina em tempos de liberdade

A geração de arquitetos que entrava, em meados dos anos 1950, nas faculdades de arquitetura — da qual fizeram parte, para citar apenas estes,

Edison Musa e seus contemporâneos Paulo Casé e Arthur Lício Pontual – testemunharia o controle existente sobre as mesmas, cujo número total se mostrava ainda reduzido e era mantido através do impedimento à abertura de novas instituições. As liberdades políticas existentes permitiam, então, que os debates se fizessem sobre a profissão em si mesma, uma vez que os temas políticos do país eram tratados livremente. As universidades, ao contrário do que ocorreria em fins dos anos 1960 e durante toda a década de 1970, não eram utilizadas como único canal livre de escoamento das tensões e insatisfações da sociedade, havendo intelectualmente no estudante um tempo hábil e produtivo para o interesse na disciplina da arquitetura e para o fato arquitetônico em si mesmo.

Como resultado desse interesse, nas faculdades, os estudantes falavam, discutiam e respiravam arquitetura, se mostrando, em sua maioria, bem-informados tanto sobre o dia-a-dia do ambiente profissional local - através de estágios e/ou empregos em ateliês e escritórios de arquitetura, ou em construtoras - quanto sobre as grandes tendências da arquitetura internacional, através de revistas especializadas como a francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*.

Os estudantes, pode-se dizer, logo tomavam contato com a realidade da profissão, e, ao deixarem a faculdade, encontravam grandes possibilidades de continuar em seus empregos, arrumar um outro, ou então de trabalhar por conta própria, uma vez que o volume de serviço existente era proporcional ao número de estudantes que saíam das instituições de ensino superior. O problema era que, em tais instituições, o ensino da arquitetura, reincidentemente, não se adequava ao que, na realidade, a profissão requeria. Como afirma o arquiteto Sérgio Teperman, culpa de um sistema que primava por não se deter em estudar os exemplos arquitetônicos que lhe eram contemporâneos.¹⁷³

Duas tradições de ensino eram encontradas no país: aquela oriunda da Escola Politécnica, de São Paulo, e a da Escola Nacional de Belas-Artes, do Rio de Janeiro. A Reforma de 1962 ultrapassaria essa dupla tradição, depois de décadas de batalhas acadêmicas e profissionais, estabelecendo para a disciplina da arquitetura uma noção do fazer e do projetar associada ao pensamento moderno - oposta à idéia de composição estilística que fundamentava o ensino anterior - como eixo em torno do qual se organizariam os diversos conhecimentos.¹⁷⁴

A importância dos concursos de arquitetura e o projeto como intenção

O início da década de 60 ficou conhecido como a “época dos concursos”, muito embora tenha havido vários antes e depois. Considerado sempre como a grande oportunidade para os novos arquitetos despontarem, [...] o concurso representava menos um campo de trabalho que o exercício criativo do projeto, sempre tão limitado pelas exigências de verba e expectativa do cliente.¹⁷⁵

Uma forma de evidenciar um trabalho profissional de nível elevado e projetar o nome de seu autor sempre foi a participação dos arquitetos em concursos de arquitetura que, nos anos 1960, segundo nos afirma Luiz Carlos Daher (1982, pp.93-94), chegou a ser maior do que em outros períodos anteriores e posteriores. Fosse talvez pela eventual retração do mercado ou pela ansiedade de conseguir notoriedade imediata, as competições à época, funcionando como uma indicação sensível das mudanças em curso, mobilizariam a classe durante alguns anos e exigiriam qualidade e domínio projetual das propostas. Foi o caso, por exemplo, dos concursos para o Pavilhão de Osaka, no Japão, e para a Sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro¹⁷⁶, ambos tendo contado com a participação do arquiteto Edison Musa¹⁷⁷,

Ressalte-se que os anos 1960 apresentariam uma arquitetura brasileira já prestigiada internacional e nacionalmente, e interessada na criação de novos quadros. É a década da luta pela autonomia do ensino de arquitetura, cuja história agora estaria marcada pela planificação e construção de Brasília. Segundo Teixeira (1998, p.32), o ensino de arquitetura e urbanismo que vigoraria até os anos 1990 seria resultante dos debates ocorridos ao longo dos anos 1950 e início dos anos 1960. De um modo geral, todos os cursos, a partir desse período, foram sendo redirecionados, destacando-se na arquitetura o novo conceito – a partir do termo *design* - dado ao desenho, que, até então, fizera dos arquitetos meros copiadores de luxo: enquanto nas línguas latinas, desenho era “previsão de um objeto desejado” e se associava à palavra *projeto*, nas línguas anglo-saxônicas, a palavra *design* era sinônimo de “atividade de solução de problemas”. O interesse, a partir daquele momento, passou a ser, pois, “afirmar o desenho como recurso, instrumento de investigação e síntese, e tornar aderente à atividade de projeto a qualidade da intenção, contrapondo-se à cultura de modelo que [até então] vigorara”.

O ensino de arquitetura nos anos da ESDI

Por que criar especialistas em *design* em vez de capacitar os próprios arquitetos para tal atividade? Não seria mais compatível com a situação econômica e social do país simplesmente alargar o aprendizado dos arquitetos, aumentando assim sua possibilidade de inserção profissional?¹⁷⁸

Dos contatos havidos, no mesmo 1953 em que aqui estive, entre Max Bill e a diretoria do recém-criado Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com o propósito de fazer ali funcionar uma escola nos moldes da *HfG – Hochschule für Gestaltung* (que não se concretizaria), seria desencadeado o processo que, na administração de Carlos Lacerda (1960-1965), daria origem à ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, instituição pioneira na América Latina, fundamental para a estruturação do *design* no Brasil.

Pensou-se, à época de sua criação, em aproximar o *industrial designer* do arquiteto, conforme pode atestar o Grupo de Trabalho constituído pelo então governador do recém-criado Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, para

propor as bases do curso de desenho industrial, formado majoritariamente por arquitetos¹⁷⁹. Resistências, contudo, no meio arquitetônico carioca existiram, apesar dos que acreditavam que poderiam ser vencidas¹⁸⁰, e acabaram por comprometer os planos de se incorporar a ESDI à Faculdade Nacional de Arquitetura¹⁸¹ ou ao IAB¹⁸². No caso da FNA, foi decisiva a opinião de Lacerda sobre a instituição: dizia ele que (grifo nosso) *a estrutura de ensino ali existente era inoperante, o ambiente era “viciado” e mostrava-se herdeiro “de um academicismo incompatível com o espírito progressista que se queria associado à nova escola”*.¹⁸³ Pode-se entender tais argumentos se se levar em conta que, desde a conturbada passagem de Lúcio Costa pela ENBA em 1930-1931, havia sobrado frustração entre os arquitetos com relação ao ensino da arquitetura, o que explicaria o afastamento de muitos deles, como os exponenciais Costa e Niemeyer, do ambiente acadêmico carioca.

Ressalte-se aqui o propósito de Lacerda fazer uso, na instalação da citada ESDI, dos recursos financeiros disponibilizados pelo governo norte-americano por meio do programa *Aliança para o Progresso*, integrante da *Política de Boa Vizinhança* de Roosevelt a Kennedy. Com tal atitude, o Estado da Guanabara pretendia distinguir-se do governo federal, naquele momento enfrentando uma crescente deterioração em suas relações com os EUA, e estimular suas relações com o capitalismo industrial, contando para isso com o apoio do setor empresarial.

O recado de Lacerda era certo: para que a promessa de equalização social identificada com o design se cumprisse era preciso que o país se fizesse apto economicamente, tanto como produtor quanto como consumidor. O que no caso implicava o restabelecimento de uma política francamente favorável a investimentos estrangeiros, em confrontação direta com as diretrizes do Governo Goulart. [...] O importante, no seu entender, era enxergar o Brasil como um país “desigualmente desenvolvido [...] onde o povo começa a compreender que tem direito aos benefícios da civilização e da técnica”. “Começamos a ser um povo de consumidores”, alardeava, no contexto conturbado de abril de 1964. Daí que invocasse não uma “revolução social”, mas uma “revolução tecnológica”, e apenas consumada a deposição de João Goulart, proclamasse: “a Tecnologia fará por nós o que Karl Marx queria fazer pelo mundo”.¹⁸⁴

O ensino de arquitetura através de depoimento de Marcos Konder (1922-)¹⁸⁵

O ensino de arquitetura é falho, tanto no que diz respeito ao corpo docente como ao discente, isso sem falar em sua estrutura caduca. Os professores, de maneira geral, são mal preparados para a função, não têm experiência (são recrutados entre recém-formados sem emprego) ou carisma profissional, o que faz com que não mereçam o respeito e admiração dos alunos. Estes, por seu turno, em sua grande maioria, não apresentam um mínimo de vocação profissional, fruto do malfadado

sistema de vestibular de múltipla escolha, onde não há qualquer tipo de avaliação das reais inclinações dos jovens, principalmente quando se trata de carreira artística. O ensino se apresenta, na maior parte dos casos, desvinculado da realidade atual brasileira e, o que é mais grave, não visa a formar profissionais que irão exercer suas atividades no futuro, quando a conjuntura do país estará, certamente, transformada. Continua a ser um ensino acadêmico e estático, tal como era no meu tempo de estudante.¹⁸⁶

No Rio de Janeiro, data de 1945 a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, que, a partir de então, deixava de ser um curso das Belas-Artes para funcionar como unidade autônoma. Da primeira turma ali formada estavam Ulysses Burlamaqui (1925-1998) e Marcos Konder (1922-). Desde o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes, aos estudantes era garantido o direito ao registro no CREA, tendo mesmo havido um período, nos anos 1930, em que os formandos da ENBA eram diplomados como “engenheiros-arquitetos”, título que, segundo o próprio Konder-formado como arquiteto, simplesmente -, pretendia talvez assegurar mais “prestígio” à profissão de arquiteto. O problema era que os arquitetos, na verdade, sempre quiseram se libertar da tutela dos engenheiros.

Logo após sua criação, não havia, na FNA, nenhum professor que fosse da nova geração de arquitetos modernos. A única exceção havia acontecido em 1931, quando Lúcio Costa foi nomeado diretor do curso de arquitetura da ENBA, cargo que ocuparia por menos de um ano, período este que acabaria sendo o único, até os anos do pós-guerra, em que a escola teria influência moderna. Logo depois, ela voltaria ao academicismo, e o principal professor - e mais combatido pelos alunos - na parte de projetos (ocupando uma cadeira de Grandes Composições de Arquitetura), seria o arquiteto Archimedes Memória (1893-1960), um dos expoentes do ecletismo e totalmente refratário aos modernos.

Cite-se aqui alguns dos professores à época de Konder: (1) Sabóia Ribeiro, engenheiro e professor de urbanismo, acadêmico e contrário aos princípios da Carta de Atenas que, segundo Konder, já era então uma “Bíblia” sobre o assunto para os estudantes; (2) Paulo Pires e Paulo Santos, sócios da firma Pires e Santos, e o pintor Quirino Campoforito, professores de desenho figurado; (3) e Lucas Meyhofer, de arquitetura analítica, com quem os alunos aprendiam os fundamentos da arquitetura do passado para usá-los na arquitetura do presente.

A faculdade ficava quase em frente a dois ícones da arquitetura moderna: a ABI dos Irmãos Roberto, e o Ministério de Educação e Saúde de Lúcio Costa e sua equipe, sobre um risco de Le Corbusier. Assim que nela entrou, em 1945, Konder afirma que não se animou muito com o curso: na verdade, gostava mais de ficar pintando ou desenhando em casa do que de frequentar as aulas. Foi somente após uma palestra de Oscar Niemeyer na ABI, em 1946, quando este declarou que sua arquitetura provinha da função estabelecida por um programa, que ele começou a vislumbrar o que seria a arquitetura moderna e a aplicação, na prática, do conceito “a arquitetura segue a função” do

arquiteto norte-americano Louis Sullivan (1856-1924). Konder estava então no segundo ano e a empolgação foi grande, fazendo com que ele começasse a comprar os albuns¹⁸⁷ de Le Corbusier e se decidisse por assinar a revista *L'Architecture d'aujourd'hui*.

Apesar de os professores de então sistematicamente combaterem a arquitetura moderna, os alunos ainda assim nela insistiam. Em determinada ocasião, o professor Meyhofer diria a Konder: “No tempo em que você cursou a faculdade, os alunos mais talentosos eram todos comunistas e os que estavam do nosso lado eram todos medíocres”. Assim era, de fato, pois os jovens estudantes misturavam a ideologia de esquerda com a arquitetura moderna com a maior facilidade, tendo em vista o forte caráter social desta em seus primeiros anos.

Formado em 1950, em 1952 Konder já seria professor. Na ocasião, a faculdade havia sido transferida para a Praia Vermelha, onde o arquiteto permaneceria por vinte anos, sem, contudo, completar seu percurso profissional na vida acadêmica. Aposentou-se antes do tempo quando o governo permitiu a aposentadoria precoce a quem não quisesse optar pelo regime de horário integral, o que ele não podia fazer pois tinha escritório, além de ser funcionário estadual.

Quando a faculdade se mudou para o Fundão, de acordo com Konder, tudo piorou muito. O ambiente era muito desestimulador, tanto da parte do corpo docente quanto da parte dos alunos, na maioria desmotivados. Na opinião de Konder, “a arquitetura não é profissão, é vocação, é devoção. Você entra para a arquitetura para fazer aquilo que você gosta e não para ganhar dinheiro. Se ganhar dinheiro, ótimo; se não ganhar, paciência.” A ele, quando professor na faculdade, desagradava

fazer parte de um corpo docente com muitos professores pouco qualificados para ensinar a projetar, o que fazia a maior parte dos alunos se nivelar por baixo. Eram professores, a maioria recém-formados, que nunca tinham exercido a profissão e o aluno de arquitetura gosta de aprender com pessoas que ele sabe que têm talento e experiência profissional. Não estou falando das cadeiras teóricas, mas das cadeiras de projeto, onde o professor orienta o aluno na hora de conceber o projeto. E essas cadeiras são a viga-mestra do curso de arquitetura.¹⁸⁸

Diz Konder que ele e muitos outros arquitetos tinham escritórios pequenos, enquanto uns poucos tinham o que se chamava de “grandes escritórios” do Rio de Janeiro. Entre estes últimos, o arquiteto cita o dos irmãos Roberto como exemplo, representado para ele na pessoa de Maurício Roberto. Acima de tudo um grande profissional, Konder menciona que Maurício, um homem de mentalidade liberal, precisava sobreviver fazendo arquitetura, pois não tinha emprego público. Quando foi presidente do IAB, um grupo de jovens arquitetos (entre eles, o próprio Konder) se aglutinou em torno dele, que se mostrou uma pessoa combativa e dinâmica, embora sempre estivesse “puxando a sardinha” para os grandes escritórios, dos quais o dele fazia parte.

Cite-se aqui que Maurício era adepto dos concursos do tipo privado, em que são convidados alguns escritórios, geralmente de arquitetos de renome, que recebem ajuda de custo para elaborar o trabalho, sendo contrário aos concursos públicos, posto que achava “um absurdo juntar cinquenta arquitetos para ficar trabalhando um mês ou mais para uma entidade ou pessoa, para no fim ser escolhido e remunerado apenas um projeto”.

Sobre as transformações sofridas pela categoria ao longo dos anos, Konder, em 1982, diria:

A meu ver, as maiores transformações sofridas pela categoria foram o aumento desproporcional de profissionais (com formação deficiente) ante um mercado de trabalho restrito, e o fato de que, hoje em dia, a grande maioria dos arquitetos é composta de assalariados trabalhando em órgãos estatais ou grandes empresas privadas, as quais praticamente tomaram conta do mercado de trabalho relativo às obras de maior vulto. O profissional liberal de arquitetura puro parece condenado à extinção gradativa, pelo menos aqui no Rio de Janeiro.¹⁸⁹

O ensino de arquitetura através de depoimento de Paulo Casé (1933-)¹⁹⁰

Se os arquitetos mantiverem as antigas e superadas formas de atuação e, por timidez ou falta de visão, não ocuparem e assumirem os espaços que os novos tempos lhes conferem, estarão talvez antecipando a já visível extinção de uma classe profissional. No horizonte do possível extermínio, outros fatores vêm cumprindo seu papel: (a) vocação: os jovens se sentem atraídos por uma atividade em que cedo possam “erigir seus castelos”; (b) ensino: ministra sem estímulo velhas lições e tarefas enfadonhas para ouvintes insensíveis; (c) órgãos de classe: única estratégia tem sido o conflito direto com o poder estabelecido, negando o diálogo e o acordo, em um procedimento ético suicida; arquitetos só se fortalecem ao bajular autoridades; (d) mercado: vem apresentando estreitamento, com a “máquina de diplomas” atirando no mercado profissionais aos borbotões, e o exercício arquitetônico apresentando uma indisfarçável incompetência, que se cristaliza para exposição às gerações futuras e interfere na paisagem, no espaço e na vida das pessoas.¹⁹¹

O arquiteto Paulo Casé integra uma geração de profissionais que passou os anos de faculdade debatendo arquitetura entre seus colegas de curso e lendo tudo o que lhe chegava às mãos, principalmente as publicações estrangeiras sobre arquitetura moderna. Tal qual ocorrera nos anos 1930, as culturas política e acadêmica dos estudantes de arquitetura em solo carioca continuavam a ser, em fins dos anos 1950, ainda inconsistentes, constituindo-se da troca não sistemática de informações obtidas em revistas importadas da Europa ou de relatos de viagens. Na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, ainda reinava o ecletismo, enquanto o moderno não havia chegado às salas de aula.

Como a maioria de seus colegas de turma (entre eles, os arquitetos Edison Musa e Athur Lício Pontual), Casé defendia os ideais da arquitetura moderna, tendo Lucio Costa, Sérgio Bernardes e Oscar Niemeyer como seus mestres no meio arquitetônico nacional. Contudo, para Casé, no meio internacional, ao contrário da maioria de seus contemporâneos, era Frank Lloyd Wright, e não Le Corbusier, que o interessava mais. Conta o arquiteto carioca:

A escola era um casarão na Rui Barbosa - hoje fica lá a reitoria -, com jardins internos onde fazíamos serestas aos sábados. As turmas eram pequenas e todos se conheciam, havia uma união muito grande entre os alunos. Na verdade, fazíamos nossos próprios cursos, nos formávamos em nossas discussões. [...] *Como disse, nos formamos lendo e discutindo arquitetura entre nós mesmos.* Tivemos de descobrir o que era urbanismo, por exemplo, porque a matéria ainda não existia. Soubemos que Le Corbusier havia proposto qualquer coisa sobre o assunto na Carta de Atenas, mas desconhecíamos exatamente do que se tratava. Nós, alunos, éramos todos racionais, modernos, porém formais. O que, aliás, não deixa de ser a visão do modernismo: forma universal, determinismo histórico da arquitetura, falta de relação com o meio. (grifo nosso)

A dissociação entre o corpo docente e o discente, segundo Casé, era, portanto, total. Os últimos não admitiam o moderno, fosse por desinteresse, acomodação ou conservadorismo, e os primeiros buscavam Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, que a eles chegavam em francês e em inglês, respectivamente, numa linguagem, de acordo com o arquiteto, por vezes de difícil interpretação. Procurando descrever os anos em que foi estudante de arquitetura, Casé o caracterizaria como “uma época maravilhosa”, apesar das deficiências que, institucionalmente, o curso aqui apresentava.

O ensino de arquitetura na opinião de Arthur Lício Pontual (1935-1972)¹⁹²

Sobre sua formação, o arquiteto Arthur Lício Pontual diria que a Faculdade Nacional de Arquitetura (onde estudara com Edison Musa e Paulo Casé) havia sido um fracasso, com professores “defasados e alienados” e um programa de ensino comparável ao “estatuto de um museu”. Para ele, as experiências iniciais com o design e a convivência direta com o meio ainda em estruturação – através da ESDI¹⁹³ – seriam os fatores determinantes para sua concepção de projeto. Segundo Nobre (2008, p.63), “Pontual não demoraria a enxergar no design gráfico ‘atitudes de pré-fabricação para a arquitetura’ e negou-se a reconhecer limite entre arquitetura e design. Por isso mesmo, sua obra compreende sem distinções todas as escalas de projeto [...]”, da colher à cidade, como teria dito Max Bill.

Apostando na progressiva industrialização do país já nos anos 1960, Pontual seria um dos que anteveria “o arquiteto projetando por catálogo, isto é, a partir da escolha e especificação de produtos existentes no mercado, como quem

seleciona e adquire mercadorias nas prateleiras de um supermercado”.¹⁹⁴ Também não se intimidaria em intervir na produção industrial quando fosse o caso de desenvolver ou aprimorar seus projetos. No meio arquitetônico carioca, ainda de acordo com Nobre (2008, p.67), o citado arquiteto manteve “uma unidade perfeita entre método didático, sistema produtivo e a realidade do mercado”, com sua atuação profissional acontecendo entre uma escola de design (ESDI), uma construtora (Cobe), e uma loja (Loja do Bom Desenho).

Acreditamos que a preocupação em interferir na produção industrial uniria as intenções dos arquitetos, colegas na FNA, Arthur Lício Pontual e Edison Musa, 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 da arquitetura, unindo, na filosofia de trabalho e na prática profissional, mentes que sabiam ser esta uma condição fundamental para se chegar a novos caminhos.

O golpe militar de 1964 e a formação do arquiteto entre os anos 1960 e 1980

A luta pela renovação e aperfeiçoamento do ensino de arquitetura no Brasil já se prolonga por quase 50 anos. Vem de uma tomada de posição perfeitamente definida pelo Lúcio Costa, em 1931. Foi a primeira tentativa de atualizar, de colocar o ensino de arquitetura em termos de realidade contemporânea. [...] Nesse movimento que [...] transcorreu entre 1930 e 1962, penso que há dois aspectos fundamentais que convém destacar [...]. O primeiro é que desde 1930 o motor, a força propulsora, o apoio mais sólido desse movimento foram os estudantes. [...] O segundo aspecto a destacar [...] é a [Universidade de Brasília] UnB.¹⁹⁵

A intenção de se realizar uma reforma universitária havia agitado o país por várias décadas, com intervalos de silêncio impostos pelos períodos autoritários da vida institucional brasileira. Nessa trajetória, a crise dos candidatos excedentes nos exames vestibulares foi o ponto ápice: a falta de vagas para uma massa de jovens que queria chegar às universidades gerou protestos, que tomaram as ruas e colocaram em confronto estudantes e forças policiais. A situação, insustentável, fez com que o governo colocasse a reforma universitária no centro dos acontecimentos. O meio profissional participaria dos grandes temas de debate, com vários seminários sendo então organizados pelo país, alguns sob o patrocínio da UNE - União Nacional dos Estudantes, a começar de 1957, no Rio de Janeiro.

Penso que o fator que marcou o começo da década de 60 foi a queda de certos dogmas e a aceitação mais aberta da arquitetura, sem tanto *parti-pris*. Isso se deu em função de debates que me parece aconteceram em quase todas as escolas de arquitetura no Brasil nessa época. Essa

descoberta de outros caminhos, de outras tendências na arquitetura e a preocupação do arquiteto com o planejamento urbano marcaram o início de uma discussão mais ampla.¹⁹⁶

O ano de 1962 se tornaria um marco para a história do ensino da arquitetura, e não apenas por ter sido o da aprovação efetiva de seu novo currículo mínimo¹⁹⁷, mas também por ter dado início às atividades da Universidade de Brasília, quando professores e estudantes se uniram para fazê-la funcionar em prazo ínfimo¹⁹⁸. A grande expectativa era pelo “ensino de massas”, pois considerava-se como inevitável, por conta dos rumos políticos tomados pelo país, a abertura das universidades para as ditas “massas populares” com a multiplicação de suas matrículas. Essa expectativa, porém, foi interrompida em 1965, quando 250 professores foram obrigados a pedir demissão da UnB, então sufocada pela ditadura militar.

A universidade brasileira perdeu a maior parte dos poucos valores criados, desenvolvidos e consolidados em meio século de atribulada existência – e não incorporou os valores novos propostos em Brasília. [...] com essa estrutura desmantelada, a universidade brasileira se abriu para as “massas”. Se “democratizou”. As matrículas nas escolas superiores, que em 1960 eram da ordem de 70.000, em 1970 rondavam os 700.000. Hoje, dizem por aí, anda pelo milhão. Mas essa colossal, espantosa abertura se deu sem nenhuma preparação, principalmente no que se refere à habilitação de pessoal docente. [...] lançamos nossa universidade numa aventura absolutamente inviável, absurda, que teria mesmo de levar a um período de marasmo, de paralisia, de silêncio, fruto dessa seqüência de golpes. [...] Além da multiplicação das matrículas nas escolas existentes, deu-se este outro fenômeno: a multiplicação das escolas. Eram 7 ou 8 escolas em 1960. Hoje, são 30 ou 40. E tudo isso sem nenhum preparo autêntico, sério.¹⁹⁹

O golpe militar de 1964, principalmente a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, radicalizaria posições, suprimindo liberdades individuais e silenciando a sociedade brasileira. Uma nova fase na História Política do país seria então inaugurada e, em poucos meses, desabaria sobre as universidades uma carga de autoritarismo como nunca se vira, ao mesmo tempo em que se criaria ali o mito da formação superior. Some-se a isso o fato de a ditadura militar ter gerado uma outra crise: aquela que teve lugar no ensino superior de maneira geral, e no de arquitetura em particular. Isso se deu através da multiplicação de vagas em faculdades particulares recém-abertas, com custos altos, recursos didáticos falhos e sem a necessária preparação de quadros de professores. Além disso, houve o esvaziamento dos quadros de docentes por conta de perseguições político-ideológicas, e o desvinculamento teórico e prático de seu conteúdo crítico.

O golpe de 1964 representou o fim da política de conciliação ideológica. Grande parte dos arquitetos era de esquerda e tinha, portanto, um projeto para o país que se refletia num desenho para a ocupação do território nacional. Desenho que talvez comungasse muitas das características de Brasília, que agora se prestava a sede de um regime

extremamente repressor das liberdades individuais, com um modelo econômico concentrador de renda, que afastava o país de um futuro socialista. Além disso, a repressão cultural imposta pelo novo regime trouxe sérias conseqüências para a arquitetura por sua atuação sobre a universidade (com professores cassados, desmantelamento da experiência da UnB e, a partir de 1968, o súbito aumento das escolas de arquitetura) e sobre a imprensa especializada em arquitetura. Não se difundia mais a produção nacional, não havia mais interesse internacional sobre nossa arquitetura.²⁰⁰

A crise do “perfil do arquiteto” remete diretamente à crise do ensino. Sem dúvida o modelo político da ditadura militar, com a expansão do ensino superior privado e as restrições ao ensino público, pode e vem sendo responsabilizado pelo rebaixamento geral na qualidade do ensino profissional superior, em todas as áreas. Mas não há por que esquecer, como freqüentemente se faz, que tais fatos ocorrem coincidentemente em meio a uma crise de identidade do próprio arquiteto. A partir dos anos 1960 mudam gradativamente as condições de sua inserção no mercado de trabalho, com o aumento na demanda por seus serviços, com a modificação do que se esperava de seu papel (deixando de ser o profissional da utopia para ajudar a pô-la em prática) e sem a mudança, ao mesmo tempo, de certos conceitos genéricos prefiguradores de utopias políticas e econômicas, nos quais se baseavam os arquitetos para pensar o seu pensar. Além disso, o arquiteto cada vez menos trabalha isolado. O porte das obras começa a fazer nascerem as empresas de *engineering*, onde a arquitetura é um dos itens do pacote, e raramente o mais importante deles; muitas agências estatais passam a ter equipes próprias de arquitetura, e mesmo os escritórios particulares tendem a expandir-se e substituir desenhistas por jovens arquitetos.²⁰¹

Outro aspecto da fase de 60 até 76 foi a proliferação e a pulverização das escolas de arquitetura, provocando um aumento quantitativo de alunos e acentuando o fato de que os arquitetos brasileiros que estabeleceram o movimento moderno de arquitetura não tiveram uma participação efetiva no ensino. Omissão essa que levou a um certo hiato entre o que se fazia e o que se ensinava nas escolas. [...] no Rio de Janeiro, a faculdade [de arquitetura] não estimulou essa discussão. Nosso diálogo era com os arquitetos mas fora da escola.²⁰²

Pode-se dizer que houve, à época, no caso brasileiro, uma identidade de marcos entre a História Política e a História Cultural, pois assim como o AI-5 inauguraria uma nova fase política na história do país, atos de arbitrariedade como a aposentadoria compulsória de professores prejudicariam o aprendizado consciente por parte dos alunos, tornando os dez anos seguintes os mais difíceis na vida da universidade brasileira.²⁰³ Por conta de tantas lacunas por preencher, a ABEA - Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura seria, em 1973, criada²⁰⁴, com a proposta de discutir os problemas do ensino de arquitetura em termos nacionais a partir da

experiência acumulada, e com a intenção de reduzir a distância entre a vida acadêmica e a realidade vivida.

A década de 70 foi de profundo silêncio e de grandes transformações em toda a estrutura do ensino superior. O silêncio foi criado pela censura e pela repressão policial. A transformação foi promovida pelas cúpulas políticas a nível federal e se deu sem qualquer participação dos professores e dos alunos das universidades.²⁰⁵

Entre 1970 e 1974, enquanto o governo federal obteve êxitos inegáveis no setor financeiro, [...] o clima de insegurança, como subproduto do confronto entre a oposição armada e o governo, só fez aumentar, auxiliado pelas frequentes recusas de contratação de docentes por motivos ideológicos. Nesse período, a mera sobrevivência da Universidade, sem ironia, pode ser considerada autêntico *milagre brasileiro*.²⁰⁶

Arquitetura: uma disciplina entre a academia, os ateliês e os escritórios

Por conta disso, e pelo estímulo estratégico dado ao setor da construção civil, muitas oportunidades de estágio remunerado para os estudantes acabariam por aparecer mais em grandes escritórios e empresas, ao mesmo tempo em que se mostravam com certa tendência a diminuir nos ateliês e pequenos escritórios particulares dos profissionais liberais. Importante é ressaltar, neste ponto, aquilo que há anos já se anunciara (desde os anos 1950 era opinião unânime entre os então estudantes Edison Musa, Paulo Casé e Arthur Lício Pontual, formados em fins de 1958, além do que já dizia Marcos Konder) e que nos anos 1970 se caracterizaria como preponderante: que a escola não era então, e nem conseguiria ser, naquele período, o fator determinante na formação de um arquiteto. E por quê? Porque, aliada à falta de qualificação teórico-prática da maioria dos docentes, a arquitetura, enquanto disciplina a ser ensinada nas escolas, vinha perdendo consistência em meio às preocupações político-ideológicas que passaram a ocupar as mentes e corações de estudantes desde a promulgação do AI-5. Em meio a esta situação de esvaziamento intelectual e desconsideração com a prática nas faculdades de arquitetura, e diante da realidade concreta de um mercado de trabalho que se abria e demandava profissionais para seus quadros, coube aos escritórios-empresas de projetos, entre 1960 e 1980, preencher lacunas e oferecer possibilidades de caminhos.

*A educação universitária foi sempre um dos fatores básicos, mas a vivência política acadêmica e o aprendizado no métier nos escritórios eram tão ou mais importantes do que as aulas formais. Principalmente no período entre 1960 e 1980, e ao menos para a arquitetura, o aprendizado informal superou o âmbito e o limite da escola.*²⁰⁷ (grifo nosso)

Sobre o mesmo assunto, diria, em 1982, o arquiteto Marcelo Fragelli:

Acho que o ensino universitário no Brasil começou a degradingolar em 1964, 1965, com as cassações. Mais tarde piorou a coisa, quando o governo achou de aumentar indiscriminadamente o número de vagas e de faculdades, sem a menor preocupação nem com o nível de ensino nem com as condições do mercado de trabalho. As turmas ficaram enormes, os professores não têm contato suficiente com os alunos, e estes, por já saberem que as oportunidades de trabalho são cada vez menores em relação ao número de profissionais, parecem perder o estímulo. Já não se dedicam ao curso. O mercado não os solicita e não deve haver tantas vocações para encherem tantas pranchetas de faculdade. Arquitetura é arte, além de técnica, e para ser bom arquiteto não basta estudar e praticar. É preciso ter nascido para criar, para fazer arte bem, usando a técnica. *Ainda acho que a suprema escola de arquitetura, a que acaba de formar o arquiteto, é o bom escritório de arquitetura, ou senão a empresa que conte com arquitetos de alto padrão e que tenham disposição e possibilidade de transmitir aos jovens à sua volta o seu saber. É no acompanhar a elaboração dos projetos, no ouvir discussões sobre a filosofia deles, conversas sobre seus problemas, que, na minha opinião, se completa a formação do arquiteto. Por mais difícil que seja, cada vez mais, nesses tempos de crise econômica e de subutilização de arquitetura, acho que o jovem determinado a se realizar como arquiteto deve se empenhar ao máximo para conseguir esse tipo de estágio, ainda que gratuito, ainda que depois de diplomado.*²⁰⁸ (grifo nosso)

A situação descrita remete a que repitamos aqui, impondo-lhe apenas uma pequena alteração em seu tempo verbal, a opinião de Segawa (2002, p.131) sobre o surgimento da arquitetura moderna brasileira no seio de uma instituição acadêmica – a ENBA – de estrutura então dita como “caduca”: do original “fez-se arquitetura no Brasil, apesar das escolas” dito por Segawa, poderíamos aqui dizer, sobre aqueles anos, que, fosse de que maneira fosse, “fazia-se arquitetura, apesar das escolas”.

Um nova estrutura para o ensino de arquitetura

Os anos 1970 foram aqueles que testemunhariam as profundas alterações na forma de trabalho do arquiteto. Encarando-se desde sempre como profissional liberal, e tendo sua formação totalmente voltada para tal, o arquiteto iria se assalariar, em empresas privadas e públicas, enfrentando novas relações de trabalho, embora persistissem ainda formas de organização mais tradicionais, como os ateliês, também ditos como pequenos escritórios. Com isso, abriu-se a perspectiva de participação de arquitetos em obras de grande porte, que anteriormente sequer cogitavam a possibilidade de sua presença, ou esta limitava-se a retoques finais.

Hoje em dia, há mais de uma empresa de projeto que dispõe de equipes de arquitetura, algumas grandes, reunindo considerável número de arquitetos. Estes, dependendo da orientação das mesmas, podem utilizar-se das facilidades de apoio técnico interno que facilitam o projeto integrado, para a consecução de um elevado padrão de arquitetura.²⁰⁹

As medidas do governo militar, visando à auto-suficiência econômica, esbarrariam na crise do petróleo, em 1973, de dimensões mundiais. Ainda assim, o presidente Ernesto Geisel manteria, em seu governo (1974-1979), seus projetos de desenvolvimento, elevando a dívida externa a patamares altíssimos, o que traria, na virada da década e durante todo o governo de João Figueiredo, último presidente militar (1979-1984), uma recessão econômica que atingiria duramente o país, em especial aos assalariados. Embora não chegando a modificar a estrutura de contratação dos projetos, tal recessão importaria uma contração nas grandes firmas, revertendo em parte a expectativa de progressivo e total assalariamento dos arquitetos. Como consequência, o desemprego crescente deixaria sem perspectivas de trabalho não só os novos arquitetos, mas também profissionais de maior experiência.

A ampliação do quadro de arquitetos creio ter sido a principal transformação ocorrida. Pois somente aqui no Rio de Janeiro, no espaço de 10 anos, de 140 arquitetos/ano, passamos a formar 1.000 arquitetos. Este fenômeno pouco assimilado por nós já é um gerador por si só de uma nova visão da ação profissional. O campo de trabalho de alguma forma terá de se expandir, criando novas opções para a atuação do arquiteto, e a Universidade terá de reformular seus currículos para capacitá-los às reais possibilidades da prática profissional.²¹⁰

O ensino de arquitetura no Rio de Janeiro, nesse meio tempo, acabaria por abandonar, entre os anos 1960 e 1980, seu perfil acadêmico tradicional, vindo da ENBA. Essa radical transformação estrutural se daria com a reforma universitária de 1968, que teve seu primeiro registro concreto em 1966, com o Decreto-Lei nº 53, que caracterizaria a universidade como instituição de ensino e pesquisa, e determinaria que nela fossem feitas mudanças de organização, a fim de se evitar desperdícios de recursos; e, como seu segundo registro, o Decreto-Lei nº 252, de 1967, que criaria a estrutura de departamentos. Sob o ponto de vista organizacional, o que a reforma de 1968 introduziria no país seriam elementos extraídos diretamente das universidades de pesquisa norte-americanas: os departamentos, que levaram à eliminação do tradicional sistema de cátedras; o sistema de créditos, que acabou com os programas de cursos seriados e anuais; as instituições de pesquisas; os programas de pós-graduação que conferem graus de mestrado e doutorado; e um 'ciclo básico' nas universidades, que foi concebido com o intuito de prover uma espécie de educação geral, de tipo colegial, nos dois primeiros anos de aulas.²¹¹

Não obstante as mudanças curriculares instituídas no Curso de Arquitetura desde a reformulação proposta por Lúcio Costa em 1931, o ensino na Faculdade Nacional de Arquitetura (criada com a separação

do Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes, em 1945) manteve-se, ao longo dos anos 1950 e 1960, nitidamente dentro da tradição acadêmica, preservando como espinha dorsal a cadeira “Composição de Arquitetura”. Na verdade, as cadeiras de “Grandes Composições” e “Pequenas Composições” de Arquitetura, ambas destinadas ao ensino do projeto, só foram abolidas em 1969, quando foi instituído o sistema de créditos e criada a seqüência de “Planejamento de Arquitetura” (desdobrada em oito períodos).²¹²

A arquitetura moderna ocupa a academia

Em plena “ditadura escancarada” de que fala Elio Gaspari²¹³ e aos cerceamentos duramente impostos ao ambiente universitário, o ensino de arquitetura no Rio de Janeiro já se apresentava, vale ressaltar, focado na arquitetura moderna. Desde Brasília, isso já se anunciara como inevitável, pela grande visibilidade que a nova capital do país alcançara mundo afora e pelo valor então dado aos arquitetos modernos brasileiros que a projetaram. Assim sendo, nos anos 1970, era consenso: no meio acadêmico carioca, os alunos aprendiam a projetar tendo por princípio o modelo a ser seguido. Conforme confirma a arquiteta carioca Vera Resende, formada pela FAU-UFRJ, em 1975,

na faculdade só se aprendia a arquitetura modernista. Até estudávamos outras coisas, mas o projetar era só o modernismo. Todos nós achávamos o máximo. Nós fomos formados em modernismo – só vi isso depois -, ninguém sabia fazer outra coisa, mesmo que depois viéssemos a criticar o modernismo.²¹⁴

No início da década de 1980, a realidade da abertura política parecia dar sinais de que mais mudanças estavam em andamento no que diz respeito à formação do arquiteto. Revistas especializadas nacionais passaram a informar e a debater sobre arte e arquitetura, muito mais do que muitas aulas o fizeram durante os vinte anos anteriores, e, tanto os estudantes quanto os arquitetos com prestígio já consolidado, (re) começariam, após anos de cerceamentos à cultura, a exercitar sua capacidade crítica sobre a produção arquitetônica nacional, até então não investigada, dos anos pós-Brasília.

Penso que os problemas de ensino já foram mais graves do que são hoje [1982]. O país atravessou esse longo e penoso período de repressão e obscurantismo, quando até mesmo o debate sobre a qualidade do ensino esteve interdito, como se se tratasse de atividade subversiva. Mas com o avanço do processo de abertura política, conseguiu-se articular a discussão sobre o Currículo Mínimo, movimento que alcançou quase todas as escolas de arquitetura do país, envolvendo estudantes e todos os segmentos da categoria. Participaram da mobilização e dos debates o IAB, os Sindicatos, a ABEA, a CEAU, a ENEA, com representantes da UNE. Os docentes e estudantes estiveram presentes em todos os momentos da discussão, que se prolongou por três anos. Através desse trabalho, aparentemente de importância menor, deu-se o primeiro

passo no sentido da recuperação das escolas e, conseqüentemente, do ensino. [...] Em outubro de 1981, realizou-se em Goiânia, ainda sob o patrocínio das entidades da categoria, o VII Encontro Nacional sobre a Formação Profissional do Arquiteto, resgatando-se assim uma longa tradição de luta pelo aperfeiçoamento do ensino: os Encontros Nacionais tiveram início em 1958 e foram interrompidos após o golpe de 64.²¹⁵

Em 1982, opinando sobre os problemas do ensino de arquitetura e a relação destes com a prática profissional, o arquiteto Edison Musa diria que:

Os problemas atuais do ensino de arquitetura refletem a situação da profissão de um lado, e o problema do grande número do outro. Necessariamente, a solução só virá quando, de um lado, a profissão se horizontalizar e ocupar maiores espaços, e, de outro, quando a formação profissional for compatível com a realidade.²¹⁶

O exemplo francês

Quando, em 1965, o arquiteto Georges Candilis teve oportunidade de atuar no campo do ensino, conforme descrevemos em no ítem 1.2 anterior, o fez dentro da tradicional *École des Beaux-Arts de Paris*, chamando a atenção, na França daqueles anos, sobre a discrepância existente entre a academia e a nova realidade surgida naqueles anos após a Segunda Guerra Mundial. O convite de alunos da École, que o queriam como professor em um atelier *extérieur*, faria Candilis à época descobrir que, apesar de sua formação em uma escola politécnica estar em completa oposição àquela oferecida pela tradicional instituição francesa, sua prática arquitetônica, constituída entre inúmeros projetos de grande porte e canteiros de obra na França e no Marrocos, era para aqueles estudantes a “vida real” que faltava ao seu aprendizado, a inspiração capaz de provocar uma mudança no espírito acadêmico que então os paralizava. Acreditando não possuir a bagagem necessária para as novas competências demandadas pela sociedade, aqueles estudantes depositariam confiança irrestrita em Candilis e no completo domínio deste sobre seu ofício para que lhes fosse mostrado o caminho rumo à verdade projetual e construtiva de seu tempo.²¹⁷

Entendemos que este episódio ilustra que Candilis ocupou, junto àqueles estudantes, a posição, nada nova, de mestre do atelier *extérieur* por eles aberto, onde, para a École, à formação teórica da academia se somaria a visão prática da profissão. A diferença fundamental foi que, naquela ocasião, vivia-se um período de transição para a arquitetura francesa, e grandes transformações estavam em andamento. As competências técnica e construtiva que Candilis assumira em seu fazer arquitetônico traduziam, como não poderia deixar de ser naquele exato momento, uma determinada forma de pensar a arquitetura, e ambos, fazer e pensar, se tornariam representativos de um novo arquiteto e uma nova pauta profissional em cena.

Fazendo um paralelo com os acontecimentos no Rio de Janeiro pós-Brasília, podemos identificar que também os estudantes, aqui, se veriam diante de uma discrepância entre teoria e prática, entre academia e realidade presente. Vimos que houve excesso de vagas e lacunas impensáveis nas instituições de ensino cariocas, além de seu esvaziamento crítico, por conta dos artifícios de caráter social e do cerceamento cultural frutos daquela época exacerbada de conotações políticas. Por idênticas motivações - a inserção no mercado de trabalho - ainda que encarando realidades distintas - na França, o maior cliente era o governo, enquanto no Rio passara a ser a iniciativa privada - os estudantes de arquitetura buscariam a formação em ateliês, em escritórios ou em construtoras, caminho natural para quem desejava conhecer e praticar a profissão que, aqui, perdendo o status de excepcionalidade adquirido com os mestres da arquitetura moderna, lidaria, logo após a construção de Brasília, como veremos em 2.2.2 a seguir, com o cotidiano e com o fato de ser uma atividade profissional como outra qualquer.

2.2.2 Brasília como um marco: a crise do ideário moderno e o surgimento de um “novo” arquiteto

O movimento moderno na arquitetura surgiu como um ideal e com regras precisas. Através da profusão de seus preceitos, visaria também disciplinar a produção arquitetônica. Este movimento encontrou no Brasil um terreno fértil para sua germinação. Os arquitetos, com atuação restrita frente ao hegemônico mercado de trabalho voltado para os engenheiros civis, necessitavam de um novo mote e uma nova referência para organizar e valorizar suas atribuições. Assim, o movimento moderno é assumido e difundido pelos jovens arquitetos como o movimento que permitiria a libertação das antigas armaduras.²¹⁸

A criação de Brasília e a genialidade de seus principais idealizadores foram os detonadores de uma extraordinária divulgação da profissão do arquiteto no país e, até hoje, os maiores impulsionadores de seu reconhecimento. [...] Jamais, na história da construção no país, foram os arquitetos tão prestigiados e conhecidos como nos anos que acompanharam e que se seguiram imediatamente à construção de Brasília. [...] Mesmo as críticas negativas à nova capital tiveram, de qualquer forma, a vantagem de mencionar o problema da arquitetura e assim, ainda que indiretamente, divulgar mais a profissão (falem mal mas falem de mim).²¹⁹

Brasília e o pós-64 não representaram somente um novo ciclo político. Estabelecer uma relação demasiado direta e mecanicista entre os acontecimentos políticos e econômicos e as posturas estéticas da arquitetura seria ignorar as especificidades dessas duas esferas.²²⁰

Brasília como um marco

O fim da Segunda Guerra Mundial já havia gerado na Europa desdobramentos para o projeto moderno, que resultaram, entre outros fatos, na crise do racionalismo²²¹ expressa pelo fim dos CIAM e pelo surgimento do Team 10. A crítica viria, portanto, ao longo dos anos 1950 e 1960, dirigida diretamente à abstração e à pretensa universalidade dos princípios da Carta de Atenas, através da realização de obras concretas em que cada arquiteto do grupo exercitava seu fazer arquitetônico pautando-o de contornos teóricos resultantes do enfrentamento da realidade presente.

Seriam imprescindíveis, então, para aquela nova geração que formava o Team 10, diante da situação em que se encontrava o continente europeu, a orientação social que antes guiara as pesquisas dos primeiros anos de vanguarda da arquitetura moderna, assim como o reencontro com a história, fonte de referência para identidades individuais e coletivas a quem a arquitetura racionalista não havia feito até então quaisquer concessões. Como afirmamos anteriormente, baseando-nos em Montaner (2001-b, p.30), nasceria com eles a “arquitetura do possível” e também o “arquiteto liberal”, que se imporá sobre o “arquiteto singular” e o “mito do artista criador” de Le Corbusier.

Ainda que tivesse no Brasil a particularidade de representar mais uma continuidade do que uma ruptura, o fim da Segunda Guerra Mundial também aqui exigiria, segundo Nobre (2008, p.23), que se encarasse: a crise, ainda que tardiamente, do racionalismo; a divulgação de novas técnicas e materiais; o crescimento urbano acelerado; a expansão do capitalismo industrial; e “debates político-econômicos envolvendo a condição de subdesenvolvimento do país e o papel do Estado em sua industrialização”.

Seria Brasília, contudo, dada a visibilidade internacional de sua realização, que representaria emblematicamente um marco para a profissão de arquiteto em território nacional, o ponto de reflexão para este profissional que, alçado à uma posição de prestígio em larga escala, ao mesmo tempo viu-se obrigado a enxergar uma realidade que o desafiaria a mudar. Tal dualidade geraria um “estranhamento” em mão dupla. Primeiramente, por parte da sociedade, em acelerada transformação, que imporá à arquitetura, como ainda hoje acontece, o velho estigma de ser uma atividade supérflua, destinada a atender somente à monumentalidade de governos e aos abonados. Em segundo lugar, por parte dos jovens arquitetos, que não veriam, junto ao poder público, oportunidades outras, como Brasília o fora, para exacerbar a auto-estima elevada nem o senso de “excepcionalidade” criativa, características herdadas dos arquitetos brasileiros modernos.

Por sua vez, o posicionamento, compreensível até Brasília, entre o racionalismo e o organicismo que deram forma ao Movimento Moderno, se veria destituído de sentido, tendo em vista que a arquitetura praticada no país entre os anos 1960 e 1970 não se prestava a ser compreendida esteticamente por essa via. Afinal, semelhantes no que diz respeito à sua estrutura ideológica, as duas

correntes representavam “um universo fechado de soluções e pressupostos ‘certos’, em geral baseados em pretendidas verdades incontestáveis ou em tradições de origem culturalmente determinada”²²². Em meio à diversidade forçosamente admitida, contudo, não haveria mais lugar, no pós-Brasília, para uma “linha estética” unívoca, assim como não caberia mais juízos simplistas de certo ou errado.

Os anos 60 representam, em todo o mundo, a crise do funcionalismo racionalista, a superação de uma fase, a revisão de experiências adquiridas, o “salto qualitativo dado na compreensão da arquitetura como arte”, e a “queda de certos dogmas e aceitação mais aberta da arquitetura, sem tanto *parti-pris*”.²²³

Com Brasília, a partir da transferência da capital, aconteceria um 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, como Edison Musa, Paulo Casé e Arthur Lício Pontual, que tenham permanecido no recém criado Estado da Guanabara, podem ter sido os diretos beneficiários das oportunidades que apareceriam pelas mãos da iniciativa privada, mais especificamente do mercado imobiliário, a partir do golpe militar de 1964.

A crise do ideário moderno e o surgimento de um “novo” arquiteto

Podemos dizer que os anos pós-Brasília coincidentes com os da ditadura militar (1964-1980) identificam um período submerso em tensões político-ideológicas, que abarcam os “anos de chumbo” – de supressão do estado de direito – e também os do “milagre econômico” – período áureo do desenvolvimento brasileiro, em que houve significativo crescimento e fortalecimento da classe média. São frutos de tal período a violência política, o descaso governamental com relação aos problemas básicos dos grupamentos de baixa renda e o crescimento urbano desordenado, relacionado à especulação imobiliária então estimulada. Por conta disso, já na década de 1970, a cidade passaria a ser metaforicamente chamada de “selva de pedra”, sendo vista como agressiva e perigosa, daí ser preciso humanizá-la abrindo espaço para o “verde”. Segundo Almada (1986, p.73), se até então a natureza cumprira seu papel associada que estava à ideologia do lazer e da saúde²²⁴, a ecologia – produto cultural vendável, chegado ao Brasil através da Europa e dos EUA – começa a aparecer relacionada à idéia de segurança: *cidade verde=cidade segura*.

O alcance da televisão nos lares brasileiros, por sua vez, irá estimular a valorização constante do corpo, redefinindo padrões estético-culturais e alertando sobre a importância da prática de atividades físicas: essa idéia será absorvida pelo mercado do capital e aos poucos comercializada como

gerador de qualidade de vida, símbolo de status e de ascensão social. A violência no espaço urbano passa a estar relacionada não apenas ao ambiente social mais amplo – violência *na* cidade – mas ao físico – violência *da* cidade – considerado agressivo por si só: seu alarde crescente na mídia fará com que diferentes classes sociais reivindiquem do Estado mais segurança e com que a indústria e o comércio a incorporem e a transformem em mercadoria. A partir daí, a divulgação de práticas comunitárias mundo afora, cujas intenções representavam uma busca particular por melhor qualidade de vida, faria com que morar em conjunto, até então modo depreciado, ganhasse um novo olhar.

O imaginário da população carioca daqueles anos passa, portanto, a ser constituído a partir de vários estímulos, alimentados permanentemente pelos meios de comunicação²²⁵. Inspirado pelo que já acontecia fora do país, surge um movimento comunitário paralelo de fechamento parcial ou total do acesso e uso de espaços públicos ou semi-públicos, cujo objetivo será o de suprir a incapacidade do Estado de ali garantir a segurança. Viver na cidade significará, cada vez mais, conforme Almada (1986, p.95), viver em espaços comunitários não pertencentes a ela, “espaços fora do mundo e da sociedade, ‘ilhas de fantasia’ e ordem”. Essa utopia pós-moderna de *bem-estar particular-seletivo* passará a ser valorizada primeiro pela classe média ascendente, e depois por todas as demais, que, influenciadas pelo discurso crescente da mídia sobre o “caos” social e urbano, associarão uma vida mais humana, saudável e organizada a *espaços cercados e privativos, símbolos de status e de ascensão social.*

Em tal contexto, pode-se dizer que os protagonistas não mais seriam os arquitetos, pelo menos não aquele arquiteto representativo da arquitetura moderna brasileira, mítico e absoluto. Os anos 1960 e 1970 representariam tempos de crise para o pequeno atelier de arquitetura baseado na personalidade de um líder. Em substituição ao “gênio criador” atuante por muito tempo junto ao poder público, caberia ao arquiteto pós-Brasília, em meio à definição para si de um novo papel, a tarefa de abrir lugar para a “arquitetura do possível”, assim como acontecera, embora a partir de conceitos e motivações outras, em países europeus ao fim da Segunda Guerra Mundial. Nasceria, desta forma, em solo carioca, a figura do “arquiteto liberal”, anteriormente citado por Montaner (2001-b, p.30), que, voltado para o cotidiano e tendo aqui por clientela, fundamentalmente, a iniciativa privada, aqui faria surgir uma pauta profissional correspondente à uma nova mentalidade projetual, que não mais refletiria o ideário moderno.

Primeiramente, nota-se a crise do arquiteto como “criador”, mítico e absoluto: com exceção de poucos autores consagrados, em geral de gerações anteriores, o destaque passa a ser dado cada vez mais às obras que aos arquitetos; além disso, os projetos de cada arquiteto tendem não a seguir uma linha única, mas a demonstrar um desejo e uma capacidade de se adaptar a esta ou aquela linha arquitetônica dependendo da oportunidade, do programa, do cliente, etc. Delineia-se, assim, certo pragmatismo de procedimento eclético que, se

parcialmente demonstra desorientação e despersonalização, pode também indicar uma nova mentalidade, e até uma saída possível, se for explorada com criatividade e sem preconceitos.²²⁶

De acordo com Batista (2008, p.25), o ideário moderno havia perdido sua força diante da constatação dos problemas urbanos que as maiores cidades brasileiras, aí incluído o Rio de Janeiro, começariam a apresentar, quando então se teria consciência da perda do significado da arquitetura moderna como agente transformador da sociedade. Tal ideário perderia também o vigor diante da percepção de que a arquitetura moderna carioca, com seu excessivo formalismo, havia se tornado alvo fácil de imitação: seu sucesso com Brasília a faria ser transformada em “estilo”, e o Brasil se veria tomado “por edificações com fachadas de modernidade, mas com espacialidades, processos projetivos e construtivos completamente alheios ao moderno”.

Esse ideário [moderno] acabou levando a um distanciamento entre a prática arquitetônica e a realidade, entre o cotidiano no qual a arquitetura deveria atuar e os paradigmas que ela se recusava a abandonar. [...] Neste período, quando o debate arquitetônico praticamente inexistiu, o ideário se manteve, subjacentemente associado à noção de uma continuidade na arquitetura moderna nacional herdeira de Brasília. A partir de meados da década de 1970, [é que] começou a se formar um novo ideário na arquitetura nacional, voltado a um maior compromisso entre a obra arquitetônica e a realidade.²²⁷

Competência técnica e construtiva: da prancheta ao canteiro, novos atributos para o arquiteto

O arquiteto gaúcho Carlos Fayet (1930-2007) nos aponta uma questão como bastante representativa para o período, que diz respeito ao fato de que a atividade desempenhada pelo arquiteto não deveria se limitar à elaboração do projeto, mas se estender para a responsabilidade sobre a execução da obra. Quem projeta deve ter a obrigação de dirigir a obra, ou, pelo menos, de se responsabilizar por ela, transferindo esse serviço para alguém sob a sua supervisão. Na medida em que isso acontecesse, o arquiteto começaria a deixar de ser, para uma parte considerável da sociedade, um elemento tido como “supérfluo”.²²⁸

É o que nos diz também o arquiteto Edison Musa, ao falar sobre as transformações sofridas pelos atributos profissionais do arquiteto entre os anos 1960 e 1980. Em uma tomada pessoal de posição, enunciada em 1982, ele discorreria sobre como o ateliê representativo da arquitetura moderna, vinculado à personalidade de seu líder e interessado fundamentalmente no aspecto criativo da atividade, foi pouco a pouco suplantado por empresas de engenharia e pelo serviço técnico das construtoras, que roubaram espaço então do que sempre fora uma atribuição do arquiteto: **manter indissociável projeto e construção**. Explica Edison Musa que a estreita relação entre os dois extremos do mesmo campo havia sido negligenciada por conta da valorização,

no Rio de Janeiro, de maneira geral, do aspecto artístico da disciplina em detrimento da competência técnico-construtiva, o que colocara os arquitetos diante da sociedade como profissionais “do supérfluo”²²⁹. Exatamente a isso ele creditaria, apesar de assumir o ganho que teve a participação do arquiteto junto à projetos de relevância, as dificuldades de crescimento enfrentadas pela profissão nos vinte anos que se seguiram à Brasília.

As transformações sofridas pela classe nestes 20 anos são inúmeras. É evidente que sua importância relativa aumentou. Não se imagina atualmente qualquer projeto de maior importância sem a participação do arquiteto. Por outro lado, esta participação não tem resultado em fortalecimento da classe que, apesar de cada dia mais numerosa, se sente fraca e impotente, sem mercado de trabalho. Esta aparente contradição tem suas causas dentro e fora da profissão. Vejamos primeiro dentro de casa: há 20 anos atrás, a profissão dos arquitetos no Brasil imitava, com um certo atraso no tempo, a situação existente até o imediato pós-guerra no exterior: o pequeno escritório, o atelier, baseado na personalidade extraordinária de seu líder, preocupado sempre com o aspecto criativo de sua atividade, quase sempre desinteressado dos outros aspectos do processo profissional, deixando espaços que foram ocupados pouco a pouco pelas firmas de engenharia consultiva, pelos serviços técnicos das firmas construtoras. Esta vontade de se ater somente ao lado “agradável” da atividade fez com que o arquiteto olhasse com desprezo e rejeição a tudo aquilo que lhe aparecesse no caminho a tumultuar-lhe o processo de criação: os prazos, os custos, as necessidades do cliente, as possibilidades do mercado. Foi adotada uma posição de radicalização, [...] de se partir para a luta contra o processo que sufocava qualquer esforço de criação. Criou-se o impasse e o arquiteto e seu trabalho passaram à categoria de supérfluos, ou, às vezes, de mal necessário a ser controlado à rédea muito curta. Esta atitude, que leva ao alheamento dos demais aspectos do processo construtivo, foi uma das razões a impedir, a meu ver, o natural crescimento da profissão.²³⁰

Obrigado a desligar-se da idéia de “reformador social” que os teóricos do Movimento Moderno lhe haviam inculcido, o arquiteto pós-Brasília se veria diante do desafio de assumir, como atributo fundamental de sua atividade, tal qual nos afirma Piñon (2006, p.178), a competência técnica e construtiva, passando a entender a arquitetura como uma maneira pela qual qualquer construção poderia ser corretamente enfrentada e plenamente resolvida. Pois, até então, o desligamento por parte de muitos dos arquitetos modernos da atividade construtiva, associado ao estímulo dos governos militares à construção civil com o propósito de alavancar o crescimento, acabariam por provocar lacunas no mercado, pouco a pouco ocupadas por firmas de engenharia consultiva e pelos departamentos técnicos das firmas construtoras. Ao arquiteto daqueles anos 1960 e 1970, caberia, tão somente, cruzar o caminho da prancheta ao canteiro de obras, atitude esta que o faria ganhar espaço no campo da engenharia para sua atuação, vivenciar os procedimentos organizacionais para um trabalho em equipe e trabalhar isolado cada vez menos.

A partir dos anos 1960 mudam gradativamente as condições de sua inserção no mercado de trabalho, com o aumento na demanda por seus serviços, com a modificação do que se esperava de seu papel (deixando de ser o profissional da utopia para ajudar a pô-la em prática) e sem a mudança, ao mesmo tempo, de certos conceitos genéricos prefiguradores de utopias políticas e econômicas, nos quais se baseavam os arquitetos para pensar o seu pensar. Além disso, o arquiteto cada vez menos trabalha isolado. O porte das obras começa a fazer nascerem as empresas de *engineering*, onde a arquitetura é um dos itens do pacote, e raramente o mais importante deles; muitas agências estatais passam a ter equipes próprias de arquitetura, e mesmo os escritórios particulares tendem a expandir-se e substituir desenhistas por jovens arquitetos.²³¹

Da proximidade com as técnicas construtivas e em resposta às demandas cada vez maiores do mercado de então, o arquiteto pós-Brasília se veria diante da indústria como uma parceira indissociável do processo do projeto, o que o impeliria, inevitavelmente, a modificar os meios como produzia a arquitetura: dos procedimentos compositivos de tradição artística-artesanal oriundos do ensino acadêmico e de um trabalho desenvolvido em caráter autoral, este “novo” profissional, para sua inserção no mercado, precisaria se impor um método que abarcasse desde a organização de um trabalho desenvolvido em equipe até a normalização das muitas informações integrantes a um projeto, realizando um modo de produção arquitetônico possuidor de ritmo industrial.

Ressalte-se, aqui, que em anos imediatamente anteriores à Brasília, precisamente no governo de Juscelino Kubitschek, a modernidade iniciada em 1930 havia sido fortalecida com a idéia de desenvolvimento ligado ao progresso técnico, tendo a comunidade universitária se envolvido diretamente com a questão da industrialização e da modernização. Havia ali um projeto nacional que apontava para o futuro com otimismo, com Brasília se apresentando, então, como a oportunidade maior para se efetivar a ansiada união entre a arquitetura e a indústria no Brasil.

Palavra de ordem: planejamento; verbo conjugado: construir

Entre os anos 1940 e 1970, o Brasil acumularia experiência significativa no que diz respeito ao planejamento governamental. Do Plano Salte do imediato pós-Segunda Guerra aos Planos Nacionais de Desenvolvimento no auge do regime militar, o Estado brasileiro tentaria planejar o futuro e organizar o processo de desenvolvimento econômico. Essas experiências, embora conseguissem alcançar algumas das metas propostas - como o amadurecimento de seu setor industrial e os avanços em seu setor de tecnologia -, não causariam mudanças na sociedade brasileira, que “permaneceu inaceitavelmente desigual, ou continuou a padecer de diversas iniquidades, em especial nos terrenos da educação, da saúde e das demais condições de vida para os setores mais desfavorecidos da população”.²³²

Planejamento, segundo Lewis Mumford²³³, “envolve o trabalho de coordenação de especialidades, focando-as em campos comuns de conhecimento, e orientando-as para canais apropriados à ação comum”. Roberto Campos, por sua vez, um dos principais formuladores e atores, durante os governos militares, da experiência brasileira nesta área, dizia que “o conceito de planejamento sempre padeceu de uma grande imprecisão terminológica, tendo sido utilizado tanto para o microplanejamento setorial como para o planejamento macroeconômico mais integrado”²³⁴.

A partir da criação, pelo Decreto-Lei nº 200 de 25 de fevereiro de 1967²³⁵, do Ministério de Planejamento e Coordenação Geral – que unificou encargos e atribuições que estavam dispersos em núcleos de assessoria governamental, comissões, conselhos e coordenações –, foi que a idéia de planejamento passou a aparecer integrada ao processo de ação governamental, embora governos anteriores, após 1930²³⁶, já tivessem politicamente se esforçado para implementá-la. A redação da Ementa Constitucional n.1, de 17/10/1969, faria constar normas sobre planejamento, tratando da competência da União sobre

planejar e promover o desenvolvimento e a segurança nacionais (art.8º, V), estabelecer o plano nacional da viação (art.8º, XI), estabelecer e executar planos nacionais de educação e de saúde, bem como planos regionais de desenvolvimento (art.8º, XIV), toda uma filosofia da planificação e do desenvolvimento está nela inserida.²³⁷

Resultantes diretos do golpe militar de 1964 e da implantação imediata de uma política intervencionista que seria, por vinte anos, a visão da ditadura sobre a questão da habitação - em especial, da popular - no Brasil, seriam criados o Banco Nacional de Habitação (BNH) e o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SERFHAU), órgãos encarregados pela regulamentação coordenação e sistematização da política urbana no país . Neste período, a institucionalização de nove Regiões Metropolitanas se daria por meio de legislação federal e seria criado o CNDU – Conselho Nacional de Desenvolvimento Urbano.

Em termos gerais, o golpe militar de 1964 não chegaria a alterar imediatamente o modo de produção dos arquitetos, ou seja, a maneira como estes trabalhavam em seus escritórios. As mudanças estruturais foram surgindo lentamente, entre crises econômicas e financeiras, que trariam uma tradição no governo ditatorial daqueles anos: a montagem de esquemas planejadores por agentes nomeados como responsáveis pelas decisões fundamentais para a promoção do desenvolvimento. Dentre as experiências de planejamento em nível nacional colocadas em marcha pelos governos militares, citamos aqui os dois Planos Nacionais do Desenvolvimento Econômico, PND 1 (1972-1974) e PND 2 (1974-1979)²³⁸, que registram a trajetória do país entre o ápice, período conhecido como do “milagre econômico” em que houve a implantação do “modelo brasileiro de planejamento”²³⁹, e o declínio, após 1979, do processo de planejamento como efetivo instrumento da política econômico-financeira do país.

Foi o período da proliferação dos Planos Diretores em boa parte dos municípios brasileiros, com o planejamento centralizado correspondendo a um desenvolvimento que mantinha a concentração da expansão industrial localizada nos grandes pólos tradicionais, constituindo-se, também, numa resposta do Estado ao capital, na sua reprodução aos interesses externos e auxiliando, em certos momentos, a amenização dos conflitos pela posse do solo urbano. O BNH era o principal agente do processo de urbanização, incorporando a natureza autoritária do governo central e esvaziamento progressivo da autonomia dos estados e municípios. Sua atuação foi marcada pela formação de coalizões entre incorporadores imobiliários, banqueiros e burocratas e caracterizou-se por um sistema centralizador de financiamento, desarticulado das demais esferas de poder. Com uma estrutura burocratizada, sua visão era que o desenvolvimento urbano concentrava-se, apenas, na construção de conjuntos habitacionais.²⁴⁰

A palavra de ordem, entre os anos 1960 e 1970, passou a ser, portanto, “planejamento”, e o verbo mais conjugado foi, por sua vez, “construir”. A mobilização foi intensa e afetaria a classe dos arquitetos de várias maneiras. Alguns deles, cientes do processo de transformação em curso, se transfeririam para o recém-criado setor de *planejamento*, cujo termo logo passou a substituir a palavra *urbanismo*. Isso por que, dentro do contexto da subversão política, questão priorizada pelos militares, o problema urbano era fundamental: quesitos como segurança, circulação e controle, por exemplo, estavam muito ligados à estrutura das cidades, interessando sobremaneira à ditadura brasileira naquele exato momento em que vivíamos nossos “anos de chumbo”. Daí a ênfase dada aos Planos Diretores, desenvolvidos para um sem número de cidades Brasil adentro, mas não realizados em sua quase totalidade, todos arquivados, a partir daí, na biblioteca da Escola Superior de Guerra²⁴¹. Esta, por sua vez, catalisaria o impulso de reforma que tomaria conta das mentes dos planejadores do governo à época, funcionando como o lugar de estudos e de interpretação dos problemas brasileiros, com vistas ao planejamento de todos os setores nacionais.

O regime de 1964 assumia a tese da construção intensiva de casa para a venda. Não como simples tentativa de levar às últimas consequências a política preconizada pela Aliança para o Progresso, mas mantendo uma nítida recusa em articular a questão habitacional com a problemática urbana. [...] *A nova política contemplava a necessidade de estimular um importante setor industrial – o da construção civil, e com isso absorver significativo número de empregados sem qualificação profissional, amenizando as possíveis pressões contra o desemprego que o controle da inflação ameaçava provocar.* [...] Não se tratava, portanto, de construir moradias para assegurar condições mínimas de vida ao operariado mas, sim, de prover empregos para uma considerável parcela da população, sem alternativas de obter trabalho.²⁴²

Sem pretender uma análise completa dos mecanismos que alteraram ou favoreceram transformações no setor da indústria manufatureira da construção, difícil de resumir por sua complexidade e dispersão

geográfica, pelo menos duas características convém rememorar, por suas repercussões na formação profissional nos anos seguintes. Uma, é que *o setor da construção civil foi estrategicamente escolhido como setor reforçador da ocupação intensiva de mão-de-obra, impossibilitando o sonho profissional de induzir, pelas políticas possíveis, os métodos de pré-fabricação e de industrialização da construção.* Outra característica, esta mais dependente da evolução geral da estratégia econômica do regime, [...] foi que, *progressivamente, as encomendas públicas (que no Brasil podem induzir as do setor privado) passaram a ser feitas, não ao profissional liberal autônomo, eventualmente associado a uma firma, mas a grandes escritórios e empresas de construção e planejamento, que definiram a maior parte dos espaços construídos regularmente nos últimos vinte anos [dos anos 1960 aos 1980].* A reorganização econômica provocou o assalariamento da classe dos arquitetos. Acostumados, por força mesmo de sua profissão, a prever certos desdobramentos do processo social, os arquitetos tentariam movimentar-se nos anos de implantação do esquema empresarial de produção de projetos.²⁴³ (grifo nosso)

Com o setor de planejamento estimulando a construção civil ao mesmo tempo em que interessado em desvendar e estudar a estrutura das cidades, um enorme mercado, acreditavam os arquitetos, estava prestes a acontecer para a categoria, e muitos tentariam abrir frentes de trabalho vinculando-se de alguma forma ao termo. Foi o que parcialmente aconteceu com o arquiteto Edison Musa que, embora sócio-diretor da EMAC - *Edison Musa Arquitetura e Construções Ltda.* desde maio de 1963 (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.2), em 1967, imediatamente após a criação do Ministério do Planejamento, abriria outra empresa: a EMAP - *Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda* (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.3)²⁴⁴. Seguindo o fluxo dos acontecimentos, o mesmo Edison frequentaria, ao longo do ano de 1973, curso oferecido pela Escola Superior de Guerra relacionado ao estudo dos problemas brasileiros, com isso pretendendo aumentar a sua participação no estudo e desenvolvimento de grandes projetos, principalmente naqueles que diziam respeito à elaboração de Planos Diretores para as cidades, através de um conhecimento da máquina administrativa e do serviço público nacional.

Em 1973 eu frequentei a Escola Superior de Guerra. (...) Estava lá com a intenção de aprender como funcionava a estrutura burocrática brasileira, porque queria trabalhar com urbanismo. Eu queria entrar nesse meio, conhecer os Planos Diretores, tomar conhecimento do que estava sendo feito pelo país.²⁴⁵

Concentração de renda e poder surgiriam a partir de modificações no sistema político-econômico e as decisões se tornariam cada vez mais centralizadas. Assim tiveram lugar os grandes projetos ou “pacotes” governamentais, onde a arquitetura seria apenas um item, e nem sempre o principal. Grandes firmas de engenharia de projeto, reunindo profissionais de várias áreas seriam as únicas a conseguir atender às exigências referentes ao cadastramento, apresentando currículos de competência técnica de alto nível para enfrentar

uma concorrência e comprovando capacitação organizacional suficiente para tocar qualquer serviço.

Outra característica da fase inicial da arquitetura moderna brasileira eram os grandes escritórios de arquitetura nas repartições oficiais. Estão aí as obras do Reidy realizadas no Departamento de Hbaitação Popular da Prefeitura onde trabalhavam também outros arquitetos. O Escritório Técnico da Universidade aqui no Rio, onde Jorge Moreira e outros arquitetos projetavam a cidade universitária; os Institutos de Previdência também tinham seus quadros de arquitetos. Então existiam duas opções: os grandes escritórios do Estado e os escritórios de arquitetos autônomos. Nas décadas de 50 e 60 surgiram as grandes firmas interdisciplinares, tipo Serete, Promon, Hidroservice, e os escritórios do governo começaram a desaparecer. A última experiência importante foi em Brasília, com a Novacap, que é hoje um órgão burocrático. O Estado deixou de ser um local em que se desenha e projeta, passando a ter atualmente pequenos escritórios de programação e contratando projetos fora. Então, acho que esse é outro fator de mudança na estrutura. Os arquitetos autônomos, como existiam naquela época, eram profissionais liberais num sentido mais clássico e hoje se transformaram em pequenas empresas.²⁴⁶

Um novo lugar do projeto em solo carioca: os escritórios-empresas

Sobre a atuação profissional do arquiteto durante os anos 1960, o arquiteto Carlos Fayet diria que foi justamente quando se organizaram os escritórios-empresas e surgiram os arquitetos-empresários, tendo havido uma espécie de “ajustamento” do profissional àquilo que a sociedade dele estava requerendo e à necessidade de a ela oferecer-se em condições legais para captação de quaisquer serviços, até mesmo os de grande porte ou governamentais.²⁴⁷ Lembramos, neste ponto, que foi o caso do arquiteto Edison Musa, ao abrir sua firma *Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.* em 1963 (cuja intenção era, como sua razão social atesta, não só desenvolver projetos mas também executar obras de arquitetura, vinculando-se ao novo atributo, que então tomava forma, do arquiteto que caminha “da prancheta ao canteiro”); e, conforme mencionado em capítulo anterior, também o caso de Henrique Mindlin, com sua sociedade *Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados S.C. Ltda.* em 1964, e de Maurício Roberto, com a *M Roberto Empreendimentos de Arquitetura Ltda.*, em 1965.

Outra questão daqueles anos foi a participação de arquitetos no mercado imobiliário, a partir de 1960, como ocorreu com Edison Musa junto à Gomes de Almeida Fernandes (a princípio, somente ela, mas logo a seguir também junto à Lisboa, à Bulhões Carvalho da Fonseca, à João Fortes Engenharia, à Santa Isabel e à Brascan); com Paulo Casé, na Sisal; e com Arthur Lício Pontual na Cobe. Alguns arquitetos chegaram a ser empresários deste ramo à época - repetindo uma fórmula que já se manifestara respeitada e conceituada nas décadas de 1940 e 1950 com a construtora Pires & Santos, dos arquitetos

Paulo Santos e Paulo Pires, por exemplo - o que, para Fayet, é sempre positivo, ao que entendemos, pelo fato de que um profissional do projeto consciente e senhor de seu ofício, ainda que cercado de limitações impostas pela legislação urbana, poderia fazer sair de sua prancheta um produto de qualidade para a população.

Aquitetura: uma profissão do cotidiano

Quando se conversa sobre arquitetura, a gente sempre se lembra das obras de exceção, que obrigam a procurar o endereço e sair de carro para achar. Acho que o que interessa, de arquitetura brasileira, é aquilo que a gente vê. Não aquilo que a gente tem de procurar para enxergar. É o que está aí: é isso que tem de ser analisado.²⁴⁸

Em geral, quando se fala de arquitetura se procura ressaltar a excepcionalidade de obras e autores, aquelas realizações que se destacam por suas qualidades intrínsecas, ligadas a temáticas culturais com grande repercussão pública. Mas o dia-a-dia do arquiteto é feito não de grandes gestos ou de oportunidades ímpares, e sim do cotidiano exercer de seu ofício.²⁴⁹

A verdade é que os anos pós-Brasília trariam ao país a desaceleração de ofertas no aparato estatal e o exercício de uma prática mais voltada para a iniciativa privada, assim como veriam a profissão de arquiteto se assalariar entre os arquitetos “de secretaria” e os “de prancheta”. A princípio, uma parte mais significativa destes inicia a profissão e permanece como funcionário público; a seguir, profissionais autônomos e pequenos escritórios passam a disputar trabalhos que, paulatinamente, o mercado vai oferecendo, não mais sendo culturalmente grandiosos e sim cotidianamente menos nobres. Pois a arquitetura sempre esteve, mais do que as outras artes, atrelada ao curso dos interesses que atuam sobre as cidades, mantendo ligação subordinada ao mundo econômico e aos governos para sua realização. Segundo Teixeira (1998, p.34), “o que antes era visto como parte de uma ampla transformação social rumo à racionalidade e ao igualitarismo, terminaria por ser usado na realidade que o mercado apontava e nas novas demandas de uma classe média que ascendia”.

Dentro desse quadro, com uma iniciativa privada forte e um mercado de trabalho a se anunciar, o arquiteto carioca dos anos 60 e 70 precisava definir para si um novo papel e, assim, (re)qualificar-se para o que dele então era esperado. Era a época da rápida redução de terrenos disponíveis na cidade e do conseqüente surgimento da especulação imobiliária, em meio a qual o nome do arquiteto passou em muitos casos a valer menos do que o de construtoras e incorporadoras, sendo absorvido por uma estrutura empresarial que por vezes tornava anônimo o processo de produção arquitetônica. Não sendo uma ruptura com a arquitetura moderna, não mais existiria, contudo, na arquitetura brasileira, o discurso integrador: o idealismo e o caráter doutrinário próprios do movimento moderno cederiam

espaço à dispersão disciplinar e a uma busca individual por novos modos de enfrentamento do projeto. Esse seria mais um marco naqueles anos pós-Brasília e pós-golpe, que exporia claramente a fase de transição pela qual a arquitetura passava: deixando para trás o desenho artesanal e uma atitude projetual quase displicente com relação ao cliente e à obra, os meios de produção da arquitetura, em função das demandas crescentes do mercado, se profissionalizariam, trazendo para o processo do projeto o ritmo industrial que era agora dele esperado, onde racionalização e normalização de procedimentos seriam as palavras de ordem.

Isso posto, não é difícil apontar as construtoras, incorporadoras e as empresas de propaganda e marketing como as protagonistas daquele período no cenário carioca, apoiadas e incentivadas que eram pelo Estado, atentas aos acontecimentos, ao mesmo tempo que prontas para manipulá-los e direcioná-los ao encontro da satisfação dos desejos – ainda não conscientes ou verbalizados – de seu futuro público-alvo: a classe média ascendente. Um verdadeiro boom imobiliário se anunciava, e tal fato colocaria o arquiteto diante de uma linha de atuação que então se estabelecia: aquela voltada para um tipo de produção em larga escala de habitações coletivas nas zonas mais valorizadas da cidade ou em processo de valorização crescente.

[...] há uma idéia arraigada em muitos arquitetos, especialmente em alguns estudantes, de que são pessoas fora do normal, pessoas excepcionais, que estão abraçando uma carreira muito privilegiada, muito diferente das outras. E não são. [...] Muitas vezes, quando nós discutimos arquitetura, discutimos a partir dessa posição, que é muito distanciada da realidade objetiva. Discutimos muitas vezes os aspectos transcendentais da arquitetura, quando arquitetura é aquilo que está à nossa volta. Nossa atividade é executar arquitetura num sentido mais amplo. É nesse sentido que acho que nossa profissão é como outra qualquer.²⁵⁰

Arquitetura: um produto como outro qualquer

Foi logo após os anos de restrições intelectuais e perdas materiais ocasionadas pelo advento da Segunda Guerra Mundial que várias democracias, amparadas pelos programas de ajuda dos Estados Unidos – país que saiu do conflito como grande vencedor em termos econômicos e culturais – instituiriam novas políticas para redução das fronteiras entre as classes sociais, procurando abrir a todos o direito ao consumo, fato que mudaria, em maior ou menor escala, o perfil das sociedades. Prosperidade social, industrialização revitalizada e qualidade na educação ganhariam então relevância, e a arquitetura mudaria, de tal forma que, nos anos 1960 e nos países capitalistas mais avançados industrialmente - Grã-Bretanha, Alemanha, Estados Unidos e Japão – , o desenvolvimento de novas tecnologias representaria “a recuperação do espírito pioneiro e otimista tecnológico das vanguardas do início do século” e um campo aberto para que a produção construtiva desse um salto qualitativo. Exigindo cálculos estruturais cada vez mais complexos, que a aproximariam

dos métodos da indústria naval, aeronáutica e automobilística, a arquitetura faria uso de pré-fabricação e de novos materiais plásticos e metálicos, tornando-se, conforme nos diz Montaner (2001b, p.112), um produto como outro qualquer, objeto de consumo completamente integrado às leis da fabricação em série. Desta forma, a partir da “informação exaltada como a principal mercadoria”²⁵¹, a arquitetura se veria valorizada, nos anos 1970, por sua capacidade comunicativa, ou seja, por seu potencial de ser transformada em slogan, de ser reproduzida em imagens e de ser convertida em objeto midiático.

Parte integrante de um complexo maior, o da construção civil, a arquitetura é uma atividade dependente, portanto, de uma série de outras atividades produtivas, inseridas no espaço urbano da cidade capitalista, e não se consegue compreender os rumos tomados pelo seu fazer específico sem que se tome consciência, ao mesmo tempo, da relação em cadeia que cerca seu processo constitutivo.²⁵²

Na cidade capitalista, com a separação entre produção e consumo do edifício, e aquela entre capital e propriedade do solo, tanto o edifício quanto o solo se transformam em mercadorias²⁵³. Assim é que

a atividade de produção de edifícios se insere tanto no campo da formação da própria cidade, enquanto construção de espaços para a produção e circulação do capital e reprodução da força de trabalho, como também se insere no campo de produção de mercadorias, a mercadoria edifício. Desta forma, Isso implica em uma contradição básica para o capital, que é, segundo Topalov, a contradição entre, de um lado, a constituição da cidade como uma “forma de socialização capitalista das forças produtivas, [...] resultado da divisão social do trabalho e [...] da forma desenvolvida da cooperação entre unidades de produção”, e, de outro lado, o processo privado de “valorização de cada capital em particular, de cada parcela do capital”. [...] Assim, a concentração urbana ao mesmo tempo em que “se constitui em uma economia de gastos gerais para o capital [...] é também um conjunto de mercadorias produzidas com vistas ao lucro”, sendo que existem objetivos distintos nestas duas escalas do capital. Para a primeira, o objetivo é a máxima racionalidade de funcionamento do organismo urbano; para a segunda, o objetivo é o maior retorno para o capital investido na produção do espaço.²⁵⁴

A questão da arquitetura como “produto a ser consumido” se tornou mais evidente, no Rio de Janeiro, em meados da década de 70, até por que, ao setor da construção civil e do mercado imobiliário em plena expansão vieram a se somar, então, as empresas consultoras de propaganda e marketing. Pode-se dizer que o conceito foi por estas elaborado, nascendo, mais precisamente, no Rio de Janeiro, quando da ocupação da Barra da Tijuca.

Situada na Zona Oeste do Rio de Janeiro e de grandes dimensões, a Barra havia permanecido à margem do desenvolvimento urbano, pois, enquanto o

restante da cidade crescia, sua geografia era um obstáculo que dificultava o acesso de quem vinha da Zona Norte e da Zona Sul. Com os possíveis terrenos desta última se esgotando para os grandes empreendimentos, e com a demanda por habitação ainda crescente por parte da classe média que vivia o “milagre econômico” brasileiro, a Barra tornou-se objeto do interesse para Negrão de Lima (1901-1981), governador do então Estado da Guanabara entre 1966 e 1970, anos de intensa radicalização política para o país. Assim é que, durante seu mandato, realizou-se a pavimentação da Avenida Alvorada e a implantação da BR 101, atual Avenida das Américas; foram construídas as vias em São Conrado e Joá, e ainda a ponte sobre o canal da Barra da Tijuca; e foi dado início à construção do túnel Dois Irmãos.

Foi ainda durante o governo de Negrão de Lima que a ocupação da Barra seria pensada e definida a partir das diretrizes do plano urbanístico elaborado em 1969 por Lúcio Costa. Caracterizando-se uma ruptura em relação aos padrões urbanísticos do Rio, o plano seguiu, como o de Brasília, o modelo progressista da Carta de Atenas. Embora semelhantes, tiveram diferenças fundamentais além da geografia: o programa, que em Brasília obrigava a montagem da cidade na completude de suas atividades; e o poder de decisão, que, se em Brasília estivesse a cargo do governo, na Barra contaria com a intensa participação do setor privado.

O lançamento, no início dos anos 1970, no bairro do Itanhangá, do condomínio Itanhangá Hills, por parte da Carvalho Hosken Engenharia e Construções e da Sergio Dourado Empreendimentos Imobiliários, chamaria a atenção para o mercado em potencial que havia na região para apartamentos generosos em dimensões, com enorme varanda e aproveitamento da paisagem exuberante do local, além de fartos em infra-estrutura de lazer, que incluiria piscina, quadra de volley, campo de futebol e também uma “floresta nativa”, conforme citada em propaganda da época.

A partir do sucesso de tal empreendimento, que confirmaria o anseio de certa parcela da população por um novo conceito de morar no Rio de Janeiro, aconteceria o contato da construtora Gomes de Almeida, Fernandes, a GAF, através de seu Diretor de Incorporações Ivo Alves da Cunha²⁵⁵, com Habib Gebara e José Alfredo Neves, da PLARCON Engenharia, associada ao “chinês da Barra”²⁵⁶, como era chamado quase que miticamente Tjong Oei, o grande proprietário à época dos terrenos da Barra da Tijuca.²⁵⁷ Gebara e Alfredo Neves haviam passado um período razoável oferecendo as terras de Tjong Oei no mercado da construção civil, só que ninguém parecia acreditar nelas. O único a topar o negócio foi o mencionado Ivo Alves da Cunha, da GAF, paulista que trazia consigo a experiência de quem, na década anterior, avaliara o potencial de inúmeros terrenos no Rio de Janeiro. Embora estivesse de partida para São Paulo, Ivo pegou as terras de Oei, acertou uma parceria da GAF com a PLARCON e deixou o negócio andando.

Segundo Edison Musa, a aproximação decisiva entre as partes, ou seja, entre Ivo Alves da Cunha, José Alfredo Neves e Tjong Oei, foi feita na sauna do Clube Caiçaras e, como resultado desse encontro definitivo, o escritório Edison

Musa receberia oficialmente, em 1973, a primeira comunicação por parte da GAF de que havia interesse em se fazer na Barra da Tijuca um projeto residencial de grande porte. Ali nasceria o projeto de Nova Ipanema²⁵⁸ (FIGURAS 5.4 a 5.12; e APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5d), seguido de perto pelo do Novo Leblon, ambos frutos de um risco inicial de Edison²⁵⁹, ainda em escala diminuta, mas onde já apareceriam definidas a urbanização e as arquiteturas que se constituiriam um marco para a região. Pensados, de acordo com seus memoriais de projeto, antes de tudo, como bairros abertos, e não como os condomínios fechados que acabariam por se tornar por força de circunstâncias posteriores, os dois empreendimentos foram ícones daquele momento inicial da ocupação da Barra da Tijuca, peças de um sistema de produção que, à revelia de seu arquiteto-autor, acabaria por ligar a arquitetura à uma ideologia do consumo cada vez mais poderosa.

Após Nova Ipanema e Novo Leblon, pode-se dizer que o que aconteceu na Barra, desvirtuando as intenções originais de Costa assim como fugindo ao conceito inicialmente desenvolvido pelo escritório Edison Musa nos dois projetos, foi a intervenção mais incisiva do setor imobiliário e de seus consultores de propaganda e marketing, que iriam efetivamente ocupar aquela área da cidade fazendo uso do imaginário da população carioca, ao mesmo tempo em que transformando a utopia particular-seletiva de tal população em produto a ser consumido. Seriam eles, portanto, na ocupação da Barra da Tijuca, os responsáveis, nos condomínios fechados que lá proliferariam, pelo reprocessamento e reciclagem da idéia da “célula urbana”²⁶⁰ modernista, que, embora tenha tido seu conceito de “unidade de planejamento” auto-suficiente e reprodutível mantido, em tal operação acabou por perder muito de seu caráter original, qual seja, a utopia social que era sua própria razão de ser, o propósito de integração à cidade tradicional existente, e o relacionamento direto com o lugar em que fosse se implantar. Durante a operação de reciclagem, a célula ganhará algo, contudo: a conotação de imagem enquanto produto a ser vendido para uma sociedade que, com o passar do tempo, se mostrará mais e mais estimulada e atraída por mediáticas e inesgotáveis promessas do paraíso, para quem tal célula assumirá a feição que o cliente em potencial desejar, e para quem ela representará uma utopia particular-seletiva moldada pelas circunstâncias e preparada para consumo.

(...) a habitação é uma mercadoria como qualquer outra, tanto quanto o arroz, os aspargos, a mandioca e os sapatos. E não importa como se queira definir o Estado brasileiro, se autoritário, tecnoburocrático, ou relativamente liberal, o fato é que ele está constituído por uma economia de mercado na qual as mercadorias se vendem por quanto o consumidor pode pagar.²⁶¹

Arquitetura em tempos de transição: pujança construtiva entre crises e oportunidades

O que se viu na realidade foi o progressivo alijamento dos arquitetos das esferas de decisão política num primeiro momento, ou seja,

quando se estabeleciam as bases da política econômica pós-64, devido principalmente à postura crítica da categoria; e sua posterior inserção quando do chamado “milagre econômico” (que coincidiu com o auge da repressão política), mas já numa estrutura autoritária e centralizadora, onde coube aos arquitetos apenas a tarefa de viabilizadores de linhas de atuação pré-estabelecidas.²⁶²

Fazendo um paralelo com a França, em fins dos anos 1950, o grande escritório de projetos Candilis-Josic-Woods – onde o primeiro e o último eram integrantes do Team 10 e onde o arquiteto Edison Musa estagiaria em 1958 – lidaria, a seu modo e circunstância, com a questão da larga escala. Lá, o trio de arquitetos poria em prática, e Edison Musa então testemunharia, o conceito por eles criado de “*le plus grand nombre*”, ou “o maior número”, investido de um caráter social compatível com o processo de modernização francês do pós-guerra, através do qual a classe média também ganhara terreno e ascendera. De acordo com Candilis-Josic-Woods, uma das principais transformações causadas na arquitetura moderna pela modernização foi a confrontação com a larga escala, com as necessidades, demandas e aspirações de moradia para *le plus grand nombre*.

A habitação contemporânea reflete o espírito social do presente. A sociedade do homem comum lida com a problema do Grande Número. A escala, a escala humana, continua a mesma. No entanto, este homem não é deus ou rei, é o “Sr. Quem Quer Que Seja”, e seus números o fazem poderoso.²⁶³

Na obra de Candilis-Josic-Woods, a questão do “maior número” nunca foi considerada como algo negativo, e sim como um elemento cujos diferentes aspectos são um ponto de partida para uma necessária reconsideração sobre a arquitetura. Segundo Josic diria, a partir do pós-guerra, era preciso investigar as características e as qualidades de uma arquitetura dita “quantitativa”. Para que isso fosse possível, uma mudança de atitude dentro do campo da arquitetura moderna, onde “quantidade” foi por alguns mestres modernos considerada negativamente, era fundamental.

Precisamos, indiscutivelmente, libertar nossa sociedade da profecia auto-realizável²⁶⁴ de que “quantidade exclui qualidade” ou de que “mais é pior”... Quantidade não exclui qualidade, e “mais” pode muito bem ser melhor do que “menos”. Planejadores urbanos e arquitetos talvez deveriam ser aconselhados a reconsiderar esses dogmas e a concentrar suas preocupações menos nos fantasmas do gosto do século XIX e mais no potencial de beleza e adequação dos vocabulários do século XX.²⁶⁵

Podemos aqui afirmar que a pujança construtiva do governo francês do pós-guerra criou as condições que tornaram possível a que a parceria Candilis-Josic-Woods se tornasse o grande escritório de projetos que acabou sendo. Representativa do momento de transição pelo qual a arquitetura moderna passava na França, a questão da larga escala se faria presente então, através do programa governamental de habitações para “o maior número”, que

procuraria dar conta de uma sociedade que rapidamente se tornara mais e mais classe média.

No Brasil, já estávamos vivendo a questão da larga escala e da pujança construtiva desde os anos JK, e que culminaria com Brasília. Os governos militares que se seguiriam a 1964 dariam seguimento a esta prática ao estimularem a construção civil e darem asas ao “milagre econômico”. Isso posto, podemos então aventar a hipótese de que, no Rio de Janeiro, a arquitetura em tempos de transição pós-Brasília teve diante de si a questão da larga escala e da pujança construtiva quando do *boom* imobiliário dos anos 1960 e 1970, em que uma classe média em ascensão se mobilizaria para morar nas Zonas Sul e Oeste cariocas. E assim como Candilis-Josic-Woods aproveitaram a chance que o processo de modernização francês lhes dera, aqui o escritório Edison Musa também se veria diante de uma oportunidade a que não recusaria e pela qual se veria levado a crescer, transformando-se também em um grande escritório de projetos.

Enquanto aprendíamos na universidade que depois de 1960 “nada se fez”, nossos professores viviam o auge profissional das realizações do “milagre”, quando muito se fez, ao menos quantitativamente, o que foi fundamental para a consolidação do papel profissional do arquiteto brasileiro, que passou da ação isolada à atuação em larga escala.²⁶⁶

Chame-se a atenção para o fato de que havia, no panorama arquitetônico do Brasil daqueles anos, uma situação de crise que era fruto na verdade da situação política adversa. Em plena expansão gerada pelo “milagre econômico”, posições arquitetônicas eram confundidas com posturas partidárias, e reinava a incapacidade de se avaliar as mudanças que estavam se processando. O escritório Edison Musa se agigantará em meio a tal contexto, pois reverterá a dita “crise” em possibilidade de um caminho a que pudesse chamar de seu. Obviamente com isso incorrerá em riscos – o de se ver atrelado naquele momento a posturas partidárias – que não o deixarão, contudo, perder a oportunidade que se lhe então apresentara. Pois como diz Zein:

Este é outro traço comum daquele momento, exacerbado pela situação política adversa: certa incapacidade de distinguir o que, dentro do panorama arquitetônico, deve ser creditado às condições próprias do fazer arquitetônico e o que, de fato, deriva de imposições políticas. Não havendo essa clareza, surge a tendência a se confundir posições arquitetônicas com posturas partidárias, resultando daí uma maniqueização da discussão arquitetônica [...]. Crises da arquitetura: parece incongruente falar disso em pleno auge produtivo do “milagre econômico”. Mas é o que de fato estava se dando, apesar da expansão, e em parte por causa dela. É o que exprimem frases como “depois de Brasília nada se fez”, a qual em absoluto indica uma realidade de fato, mas o sentimento difuso de incapacidade de avaliar as mudanças que estavam se processando, por se contar apenas com o instrumento disponível então: a simplificada e ufanista análise linear que explicava nosso “auge e sucesso” de até os anos 50 [...]. Faltava, na época, uma

consistência crítica que auxiliasse a pensar essa transição – em parte pela teimosia de não querer vê-la. A situação política ditatorial de fato piorou o panorama, não por ser a única responsável pelo agravamento dessa crise, mas por servir de explicação-panacéia universal para quaisquer problemas, justificando indevidamente seu não enfrentamento correto. A vantagem da crise é ela ser sempre o princípio de novos caminhos, e não apenas o fim de velhos. Crise, dizem os sábios chineses, é a mescla de perigo com oportunidade.²⁶⁷

2.3 Refletindo sobre o capítulo

Neste ponto, encerramos a Primeira Parte da presente dissertação, acreditando termos levantado, identificado e explicitado o que propusemos. A começar da pergunta lançada pelo Capítulo 1 – “como trabalhavam os arquitetos em seus lugares do projeto?” –, definimos e qualificamos quatro lugares de projeto de quatro arquitetos antecedentes do escritório Edison Musa, deixando em aberto questões que somente serão respondidas adiante, quando, ao longo da Segunda Parte e em nossa Conclusão, pudermos efetuar uma comparação entre os processos de criação e os métodos de trabalho de cada um. Seguindo o que anunciamos em nossa Introdução, desvendaremos, desta forma, como se dava a produção do projeto em um escritório de arquitetura de grande porte em diferentes momentos e contextos, conseguindo compreender, por fim as especificidades e a real contribuição do escritório Edison Musa para a profissão do arquiteto.

No Capítulo 2, identificando o contexto mais largo e plural aberto com o fim da Segunda Guerra Mundial, comprovamos que a arquitetura carioca teve seu período de transição logo após Brasília, quando uma nova realidade provocou mudanças estruturais nos meios de produção da arquitetura. Evidenciamos que as lacunas existentes no ensino acadêmico contribuíram para este fato, haja vista que, por muitos anos, fizeram com que ateliês e escritórios desempenhassem o papel de formadores de arquitetos, assegurando-lhes uma prática sempre em sintonia com a realidade presente. No caso específico dos anos 1950 a 1980, apontamos, por fim, como o conceito de arquitetura enquanto produto de consumo e a crise do ideário moderno resultaram na perda de representatividade para os antigos ateliês baseados na figura impositiva de um líder, ao mesmo tempo em que alavancaram os escritórios de projetos e seus métodos para o trabalho em equipe. Assim foi sendo forjada, pelos arquitetos que viviam aqueles anos de transição, uma nova pauta profissional que, assumindo as competências técnica e construtiva como atributo fundamental do fazer arquitetônico, se voltaria para as realizações cotidianas, valorizaria o diálogo com a clientela particular e procuraria atender às demandas do mercado.

Com a apresentação, a seguir, da Segunda Parte desta dissertação, lembramos que toda ela se detém sobre o supracitado escritório Edison Musa, considerado, entre os anos de 1963 e 1983, um grande escritório de projetos da cidade, fosse por sua estrutura física, fosse pela área total construída do conjunto de suas realizações. Esta a razão primeira de o escritório Edison Musa ter sido

escolhido como estudo de caso naquilo que diz respeito à intriga que norteou nossa pesquisa: interessamo-nos, de maneira geral, por dar a conhecer como trabalhavam os escritórios de arquitetura cariocas surgidos na segunda metade do século XX, e, mais especificamente, por procurar entender como se deu o modo de produção da arquitetura, em um período determinado de tempo, no Rio de Janeiro pós-Brasília.

Acreditamos que os três capítulos restantes solucionam nossa intriga, confirmando a hipótese que tínhamos em mente: que o escritório Edison Musa, sem esta intenção, acabou por formar um determinado arquiteto, especialmente útil e necessário à realidade de mercado que se apresentara, qualificando-o em uma função até então inexistente – a de “gerente de projetos” – que lhe garantiria lugar de destaque, no citado mercado de trabalho, a partir de meados dos anos 1980.

Segunda Parte

ESCRITÓRIO EDISON MUSA

A Segunda Parte desta dissertação se debruça especificamente sobre o escritório Edison Musa, entre 1963 e 1983, no Rio de Janeiro, nosso estudo de caso no que diz respeito à intriga desta pesquisa, que é a identificação de como funcionavam os escritórios de arquitetura de grande porte nos anos pós-Brasília e como estes, então, produziram o projeto. Reitere-se aqui o que já dissemos em nossa Introdução: que entendemos por escritório “de grande porte” aquele com números expressivos tanto em sua estrutura física – a equipe de colaboradores – como na área total construída do conjunto de suas realizações.

*Três capítulos integram esta Segunda Parte: Capítulo 3, **OS IRMÃOS MUSA**; Capítulo 4, **UM ATELIÊ SE TORNA ESCRITÓRIO (1963-1971)**; e Capítulo 5, **UM ESCRITÓRIO DE ARQUITETURA DE GRANDE PORTE NO RIO DE JANEIRO (1971-1983)**. Também a integra a **Conclusão** deste nosso projeto de pesquisa, encerrando-o com a exposição das respostas às questões por nós relacionadas nos cinco capítulos que a antecederam e com a efetiva comprovação da hipótese que levantamos: a de que, ainda que sem esta intenção, em resposta às demandas da sociedade e do mercado de trabalho nos anos de recorte, houve, no escritório Edison Musa, a formação de um determinado arquiteto e a definição, para este, de uma pauta específica de atuação, representativa de um profissional que detinha as competências técnica e construtiva, apto a gerenciar um projeto de arquitetura desde sua aprovação até a execução de sua obra respectiva.*

3 OS IRMÃOS MUSA

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.²⁶⁸

Importante, ao falarmos de um escritório que marcaria presença no cenário da arquitetura carioca durante pelo menos três décadas, é deciframos as trajetórias de vida dos arquitetos que, em diferentes épocas e distintas motivações, a ele se vincularam: Edison Musa, o fundador, em 1963; e, a partir de 1970, Edmundo Musa, o irmão dez anos mais moço deste. Procurando desvendar um pouco das histórias de vida, pessoais e profissionais, de ambos, o presente capítulo se debruça, em Edison Musa, sobre o período que antecede sua fundação da EMAC – Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., e, em Edmundo Musa, sobre os anos anteriores ao seu retorno, praticamente recém-formado e vindo de um estágio de um ano em Nova York, ao Rio de Janeiro. Acreditamos que o fato de conhecermos seus focos de interesses e percursos nos levará a entender um pouco sobre seus temperamentos e, em consequência, sobre os respectivos papéis que mais adiante desempenharão no escritório Edison Musa em estudo.

Antes de apresentarmos, contudo, tais histórias pessoais, introduziremos aqui a família Musa de uma maneira geral. Eram três os irmãos Musa: Edison, Newton e Edmundo. Dois se tornariam arquitetos, Edison e Edmundo, e o do meio se formaria em medicina. O pai, Joaquim Pereira Musa (30/03/1890 – 12/02/1970), filho de José Silverio e Francisca Pereira Musa, era natural de Caxambu, no Estado do Rio de Janeiro, oriundo de uma família grande e, até onde Edison e Edmundo sabem, de poucos recursos financeiros. A mãe, Lila de Cesaro (03/03/1915 – 09/09/1968), filha dos imigrantes italianos João e Adélia de Cesaro, nasceu em Passo Fundo e lá se casaria, aos 17 anos, com o pai dos meninos quando este era ali professor no Colégio Metodista. Tendo prestado concurso para o Banco do Brasil em seguida, e obtido uma colocação que lhe permitiu permanecer em Passo Fundo, Edison nasceria na referida cidade, em 1º de dezembro de 1934. O pai não tardaria a ser promovido, contudo, e com as promoções viriam as sucessivas transferências: por conta delas, Newton nasceria em Cachoeira, em 21 de novembro de 1938, e Edmundo no Alegre, em 26 de novembro de 1944.

Para a elaboração do presente capítulo, serviram de base vários dos depoimentos colhidos junto ao arquiteto Edison Musa e à seu irmão Edmundo, imprescindíveis para a identificação dos fatos mais importantes e decisivos na vida de cada um. Além disso, tivemos acesso ao acervo pessoal de ambos, o que nos deu a oportunidade de escolher material fotográfico e projetual que consideramos relevantes para ilustração do texto constituído. A partir de tais fatos, fotografias e projetos, cruzamos informações com os trabalhos de Avermaete (2005), Risselada e Heuvel (s.d.), Candilis (1977), Cardeman e Cardeman (2004), Guimarães, Britto e Serran (1985), Freire e Oliveira (2008), Bastos (2003), entre outros. Também nos foram úteis os números 45 e 46 da revista ARQUITETURA (IAB), além dos três volumes da série Arquitetura brasileira após Brasília/Depoimentos, estes últimos edições do IAB em parceria com a revista PROJETO.

3.1 Edison, o fundador

O presente capítulo pretende apresentar um pouco da história pessoal de Edison Musa, antes deste passar a desempenhar o papel de arquiteto-empresário que o irá marcar no meio arquitetônico carioca, procurando nela identificar como irá se formar e amadurecer o arquiteto no percurso, a partir das oportunidades profissionais que lhe surgirão. Também pretende relatar como e em que circunstâncias, ao voltar para o Rio de Janeiro após sua temporada na França e seu estágio com Georges Candilis, o caminho de Edison Musa cruzará com o de algumas pessoas que, em pouco tempo, se tornarão figuras-chave do setor imobiliário no cenário carioca, e como este fato será determinante para sua trajetória profissional logo a seguir. Nossa intenção é, assim, melhor discernir o que ocorria no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e meados de 1960, com a arquitetura, o arquiteto e os meios de produção arquitetônica. O capítulo se encerra com a abertura da empresa EMAC - Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.

3.1.1 Trilhas e Rumos : Aluno e Aprendiz (1934-1958)

3.1.1.1 Primeiros caminhos para uma formação arquitetônica

[...] até hoje tenho comigo o cheiro da serragem de cedro, a umidade da máquina de ladrilhos, o movimento dos caminhões entrando e saindo com materiais, a presença de artesãos italianos - Coletti e Damião - exímios profissionais da arte de construir.²⁶⁹

As lembranças da infância de Edison Musa passam pela figura protagonista de seu avô materno, João de Cesaro. Nascido em Belluno, no Norte da Itália — acima de Veneza, próximo à fronteira austríaca — este seu avô viria para a América em meados da década de 1910 com a família, inicialmente em direção à Argentina, mas seria em Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, que ele acabaria decidindo ficar.

João de Cesaro foi acima de tudo um homem empreendedor e extremamente hábil, que chegou a ter um conglomerado pioneiro da construção em Passo Fundo, onde a carência de uma estrutura de apoio o levou a tudo fazer: da concepção, desenho e construção, à fábrica de esquadrias, de ladrilhos e ao comércio de materiais. Foi ali, segundo o arquiteto, que se deu para ele “o despertar de uma relação estreita com a arquitetura, não apenas pelo que ela possui de arte, mas pelo que ela implica em domínio de uma técnica, capacidade de fazer e aptidão no construir”²⁷⁰.

Também ocupa posição de protagonista, na vida de Edison, a figura mobilizadora de seu pai, que sempre esteve por perto, desde sua infância, a lhe estimular os estudos, a lhe oferecer condições para uma formação de primeira linha.

Nascido na supracitada Passo Fundo, Edison Musa (1934) era filho de um funcionário do Banco do Brasil que, para obter promoção, percorria um caminho de transferências anuais, o que o obrigou a estudar em cinco cidades diferentes: Passo Fundo, Santa Maria, Quaraí, Alegrete e Porto Alegre. Nesta última, frequentou o curso colegial do Colégio Anchieta e se viu alcançando o primeiro lugar no vestibular para a Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no verão de 1952.

Na faculdade, as aulas aconteciam em dois prédios antigos e pequenos, onde a intimidade provocada pelo espaço reduzido fazia com que o curso ganhasse uma atmosfera menos fria e de intenso companheirismo. Lembra Edison Musa das aulas de Composição Arquitetônica de Edgar Graeff²⁷¹; das orientações de Demétrio Ribeiro²⁷² e de sua esposa Enilda Ribeiro; do rigor da Geometria Descritiva do Professor João Crisóstomo ; do Cálculo do Professor José San Martin. Tomando consciência, aos poucos, do que era arquitetura e do que poderia vir a ser o trabalho do arquiteto, assim que surgiu a oportunidade de uma transferência do pai para o Rio de Janeiro, em 1955, o jovem Edison não hesitou em acompanhá-lo, no final de seu terceiro ano de faculdade, em busca de um horizonte mais largo, 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.

Beneficiando-se do status de capital, o Rio de Janeiro nos anos 1950 sediava o poder financeiro, atraía as melhores cabeças pensantes do país, que aqui vinham estudar e trabalhar, e era o local onde se apresentavam as grandes novidades mundiais no campo da tecnologia, da cultura etc. Comparando-se com uma parcela considerável do país, era, em muitos aspectos, uma cidade de condição superior, privilegiada. Mas ao olhar para si – um olhar que possuía referências cosmopolitas – tomava consciência de uma série de deficiências estruturais. A cidade mudava rapidamente e não conseguia estar a par das diversas demandas que se apresentavam: malha viária, água,

energia, transporte público, saneamento, habitação etc. Nesses anos, a preocupação dominante não era montar uma estrutura econômica sólida, seja pela ampliação do parque industrial, seja pela exploração de outras estratégias pelas quais fluiriam recursos para o Distrito Federal. A prioridade era fazer com que a cidade funcionasse, que a “sala de visitas” do país estivesse em boas condições.²⁷³

Em processo de transferência para a Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro – que funcionava ainda na Urca - estavam, além de Edison, dois outros estudantes, só que vindos do Recife: Arthur Lício Pontual e Glauco Campelo. Estes, contando com o apoio forte de Oscar Niemeyer, conseguiram efetivar suas matrículas imediatamente, o que para Edison ainda tomaria alguns meses.



FIGURA 3.1 - Parque do Ibira-puera, Pavilhão Japonês, São Paulo, 1957

Da esquerda para a direita: Bernardo Tony, Luis Acioli, José Milanês, Paulo Casé, o vigia e Edison Musa.
Acervo Pessoal Edison Musa

A vida no Rio foi, a princípio, complicada, fosse pela dificuldade de matrícula que só veio a se regularizar em maio de 1956, fosse pela volta da família a Porto Alegre, em fins do mesmo ano, o que levou Edison Musa a uma república de estudantes em Copacabana. Logo surgiu a possibilidade de um estágio com José Passafini e Severiano Porto, mas, à época, o trabalho ali era muito rarefeito. Como Edison precisava de remuneração, foi levado a um cargo de fiscal de obras na Costa Pereira Bokel, então a construtora dos melhores prédios residenciais e comerciais do Rio. O primeiro emprego foi no Edifício Garda, à Rua Tonelero, esquina com Figueiredo Magalhães, em Copacabana, onde viu a primeira planta de execução – a segunda, ao que se lembra, foi apresentada na própria faculdade, por Ulisses Burlamaqui (1925-1998) - e tomou consciência da realidade de uma obra e suas contingências.

Eu não os conhecia, não sabia quem eram, e só depois fiquei sabendo que era a construtora dos melhores prédios do Rio à época, entre residenciais e comerciais. Foi quando começou uma fase muito boa que foi a de fazer edifícios na Avenida Rio Branco: teve o 113, o 115, o 121, o 37, o 57, muitos prédios ali. E faziam também prédios aqui em Copacabana: meu primeiro emprego foi no Edifício Garda, na Rua Figueiredo Magalhães com Tonelero. E ali foi que eu descobri certas coisas que eu nem sabia que existiam: que se media azulejo, coisa que hoje não se mede mais... [...] Os banheiros eram todos diferentes uns dos outros, nenhum era igual, tinham de ser feitos um por um... Eu era o intermediário entre o engenheiro e o mestre-de-obras. Para mim foi muito bom, pois me deu uma vivência de obra muito boa. Na obra, eu estou em casa, o que me animou depois a fazer os meus biscates. Na Costa Pereira, Bokel, como a gente ganhava muito pouco, eu era obrigado a fazer biscates. Como estava em obra, eu tinha uma flexibilidade de horário. Daí que eu saía de casa às 7h, ia fazer meus biscates; às 9h, chegava na obra da Costa Pereira, Bokel, onde ficava até 12h; ia almoçar em casa todo dia, eu morava no Leblon; ia para o escritório às 14h e lá ficava até às 18h; e de noite eu fazia meus projetos.²⁷⁴

A constante ausência na faculdade durante o quinto ano justifica-se por ser geral, com todos os alunos compartilhando da mesma opinião: a de que o ensino ali nunca fora difícil, a de que os trabalhos eram feitos sem qualquer dificuldade, e os exames e as provas não exigiam uma preocupação maior. Substituíam as aulas o convívio com a turma (FIGURA 3.1) - Arthur Lício Pontual e Bernardo Tony Wettreich, ambos falecidos muito cedo; Vera e Bernardo de Figueiredo; Paulo Casé; Luiz de Lima Acioli e José de Albuquerque Milanês – que apresentava um nível muito aguçado de interesse pelo fazer arquitetônico. Todos trabalhavam, e do contato com o que viam e tinham para contar, todos aprendiam.

A grande surpresa, o grande diferencial, é que a turma ajudava muito, discutia muito, conversava muito; todos trabalhavam em escritórios aqui no Rio - um com o Mindlin, outro com Maurício Roberto -, traziam sempre muita informação. Ali, aprendíamos muito mais entre nós do que na aula, então não íamos à aula: ficávamos conversando... E a faculdade se prestava muito a isso: era uma faculdade muito íntima, igual à de Porto Alegre: um prediozinho, um galpãozinho na reitoria, e nós numa varanda, trocando idéias, de 9 ao meio-dia... Depois cada um ia para seu almoço e seguia para o trabalho à tarde.²⁷⁵

Com o avançar do ano de 1957 e a proximidade da conclusão do curso, as coisas foram se precipitando, com a chance de um estágio em Paris, obra do pai que conseguiu para Edison uma bolsa de estudos e lhe viabilizou a viagem. O projeto de estágio era repleto de dúvidas e incertezas, mas diz o arquiteto que deve o empurrão final ao amigo Arthur Lício Pontual:

Ao contar-lhe da possibilidade de estágio e das minhas dúvidas, escuto até hoje suas palavras: “Musa, vai, nem que seja para fazer um curso de cinema. Vai mudar a sua vida.” E juntou, “vou arrumar com o Oscar”, com quem trabalhava na Novacap²⁷⁶, “uma carta de apresentação”. Voltou no dia seguinte, dizendo que Oscar tinha concordado em me dar a carta, mas que queria me ver. E lá fui eu, encontrar com o Oscar Niemeyer, no primeiro andar do salão do Ministério da Educação, onde este me recebeu, me olhou de alto a baixo, e disse, “está bem, vou te dar a carta”. E a carta veio, dirigida ao André Bloc, então editor da *L'Architecture d'aujourd'hui*.²⁷⁷

Le Corbusier era, na cabeça de Edison Musa, a referência maior, o ícone anunciado através das muitas publicações que o brasileiro sempre tivera nas mãos. A identidade formal era grande e o marcaria por muitos anos, segundo ele mesmo conta:

Eu era um apaixonado... Hoje menos, porque a gente vai ganhando uma perspectiva diferente. Mas, na época, não sei se isso me prejudicou ou me ajudou muito, me vacinou contra a arquitetura neoclássica, neocolonial... Eu só via paredes brancas na minha frente e o prédio isolado na paisagem.²⁷⁸

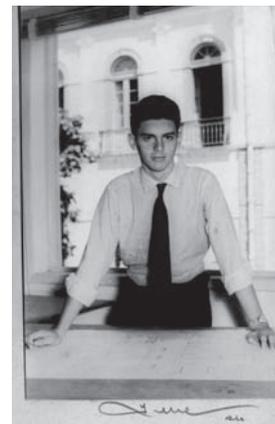


FIGURA 3.2 - Rio de Janeiro, 1957
Edison Musa, Graduação pela FNA-UB -
Faculdade Nacional de Arquitetura da
Universidade do Brasil
Acervo Pessoal Edison Musa

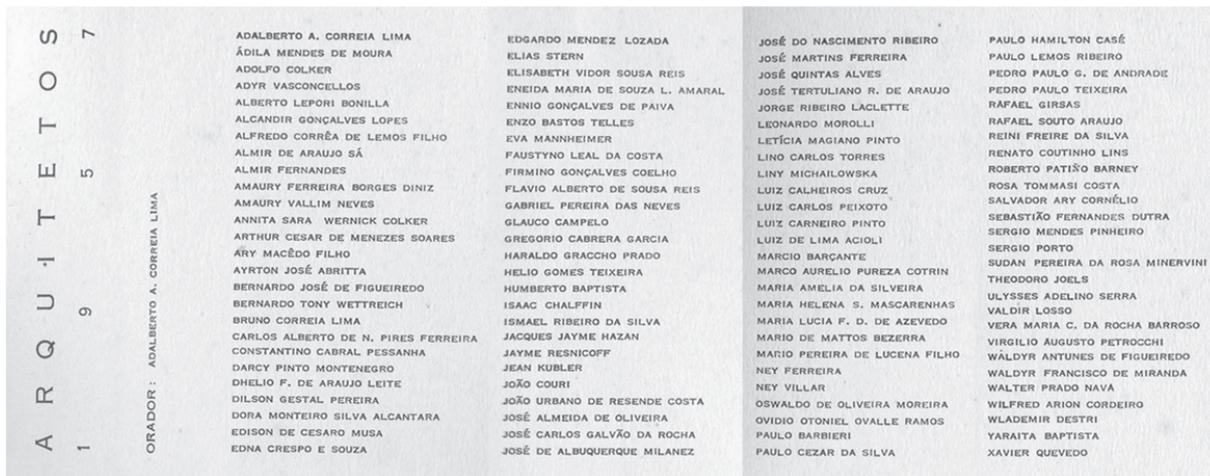


FIGURA 3.3 -
Rio de Janeiro, 1957
Convite de Formatura (parte interna) -
Graduação na FNA-UB
Acervo pessoal Edison Musa

Em janeiro de 1958, por fim, formado em arquitetura (FIGURAS 3.2 e 3.3), com uma bolsa de estudos a cobrir-lhe parte das despesas e com a carta de Oscar Niemeyer no bolso, Edison Musa casou-se e seguiu para a Europa.

3.1.1.2 Paris e o escritório Candilis-Josic-Woods

A ida de Edison Musa para a França, em fevereiro de 1958, com uma carta de Oscar Niemeyer no bolso, implicava em, muito naturalmente, sonhar com um trabalho no escritório de Le Corbusier.

Eu tinha a carta do Oscar e aí fui falar com o André Bloc, que me atendeu muito bem. A carta do Oscar foi fantástica, realmente abriu portas... O André me atendeu na mesma hora e ficou feliz que eu o tivesse procurado. Com o Le Corbusier - era lá que eu queria trabalhar - não ia dar por que, foi o André quem me contou na ocasião, ele estava passando por um momento difícil, andava muito deprimido: sua esposa Yvonne havia falecido. [...] Eu morava no Boulevard Garibaldi, pertinho do escritório dele, que ficava na Rue de Sèvres, 35, a cinco, seis quadras adiante da minha. Eu passava de carro - o mundo era outro então - e via, às vezes, o Le Corbusier na calçada. [...] Foi só esse o meu contato com Le Corbusier, então..²⁷⁹

Quando Bloc sugeriu, descartado Le Corbusier, que Musa procurasse o escritório de Georges Candilis, houve um estranhamento por parte do brasileiro: afinal, quem era Georges Candilis? Foi informado que era um arquiteto que havia conhecido Le Corbusier em 1933, no CIAM 4, e a quem o próprio Corbu indicou como líder da *ASCORAL - Assemblée de constructeurs pour une rénovation architecturale*, em 1943; que, em 1945, passou a integrar o escritório do mestre, e ali se tornaria um de seus maiores colaboradores; que, em 1951, juntamente com Shadrach Woods e o engenheiro Henri Piot, se tornaria líder do *ATBAT-Afrique* em Tânger, no Marrocos, grupo este que era o braço africano do *ATBAT, Atelier des Bâtisseurs*, fundado em 1947 por Le Corbusier, Vladimir Bodiansky, André Wogenscky e Marcel Py, com Jacques

Lefèbvre funcionando como gerente comercial; e que, entre 1945 e 1952, foi alçado ao posto de arquiteto responsável pela execução da obra da *Unité d'Habitation* em Marselha. Assim foi, portanto, através da indicação de André Bloc, que o escritório de Candilis receberia Edison Musa.

Candilis, com as referências de peso apresentadas, o aceitou no ato. Era fevereiro de 1958, e Candilis, porque precisava acertar com um determinado cliente o projeto que caberia ao brasileiro desenvolver, só pediu que Edison Musa aguardasse até 1º de abril, tempo que este aproveitou para fazer um intensivo de francês, na *Alliance Française* do Boulevard Raspail.

A primeira visita ao escritório Candilis-Josic-Woods causou forte impressão no brasileiro, que gostou imediatamente do lugar, no segundo andar de um pátio interno, no 18 da Rue Dauphine, onde uma porta de laca vermelha servia de fundo a uma forma de madeira do “bon homme” de Le Corbusier, saído das concretagens em baixo-relevo de Marselha.

Lá eles tinham só trabalho de arquitetura, em uma velha casa de Paris, com um pátio interno. Você subia uma escada, chegava no 2º andar, e eram aquelas salinhas pequeninas entre vãos abertos... Eram várias salas, e pranchetas, pranchetas e mais pranchetas... E todo mundo trabalhando. Eram várias equipes, vários grupos, tal qual a gente veio a fazer aqui mais tarde: os “timinhos”. Era um escritório grande, umas 50 a 60 pessoas, com “células” que iam trabalhando. Eram três sócios, cada um cuidando mais ou menos de uma área: o iugoslavo Alexis Josic, que era o mais artista, o mais desenhista; o americano Shadrach Woods, cuja formação era de engenheiro, mas que era o mais filósofo, o mais teórico; e tinha o relações públicas, que eu chamo de “papa-trabalho”, que era o Candilis.²⁸⁰

Eram muitos arquitetos trabalhando lá, vindos de várias partes do mundo, o que dava ao escritório algo do qual Candilis muito se orgulhava: sua internacionalidade, em meio àquela efervescência criativa. A começar pela própria parceria Candilis-Josic-Woods, em que, como Edison logo descobrira, o primeiro era grego, Alexis Josic era iugoslavo e Shadrach Woods era americano.

Lá eles tinham um arquiteto para cada setor. Tinham também o arquiteto legal, que assinava as plantas. Ele aparecia pouco, mas acabamos conhecendo. Era quem assinava as plantas porque o Candilis era grego, o Josic, iugoslavo, e o Woods, americano, daí eles terem uma empresa com um responsável legal para assinar por eles. Tinham também os *Bureau Technique*, que para mim era uma novidade: os escritórios técnicos, que faziam concreto armado, instalações, mas tudo sob a coordenação dele, Candilis...²⁸¹

Sobre a metodologia de trabalho do escritório, conta Edison Musa que nunca chegou propriamente a ver um desenho do Candilis. Dos do Josic, ele se lembra, assim como daqueles do Suzuki, o *Monsieur Japonais*, também;

mas do Candilis, não. O que ele, Candilis, costumava fazer era passar nas pranchetas, olhando e criticando, riscando por cima, ou em pedacinhos de papel: era o manager, aquele que se inteirava e cuidava de tudo. Além disso, era um verdadeiro “soldado do embate direto”, pois gostava de receber e ciceronear os clientes - que ele sempre chamava de *Monsieur Le Client* - pelas muitas salas e grupos de trabalho diversificados.

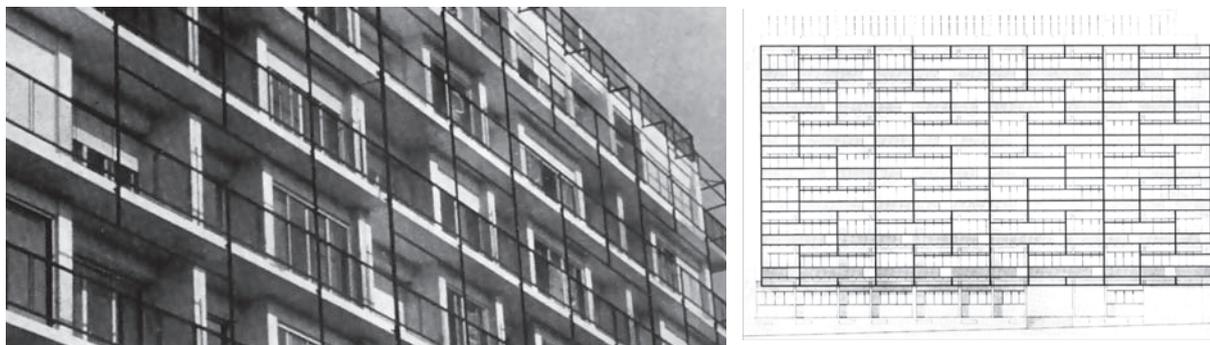


FIGURA 3.4 -Paris, 1958
Paris - Escritório Candilis-Josic-Woods
- Edifício Residencial em Pau
In: JOEDICKE, 1968, p.97.

O escritório estava então em grande atividade, com trabalhos concentrados principalmente em habitações sociais de grande escala. Na prancheta de Edison Musa, porém, talvez já por uma espécie de “predestinação”, segundo ele mesmo diz, uma encomenda do mercado imobiliário: estudos de uma edificação residencial multifamiliar em Pau (FIGURA 3.4), no sul da França, onde o proprietário, *Monsieur Guigui*, volta e meia aparecia para acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos.

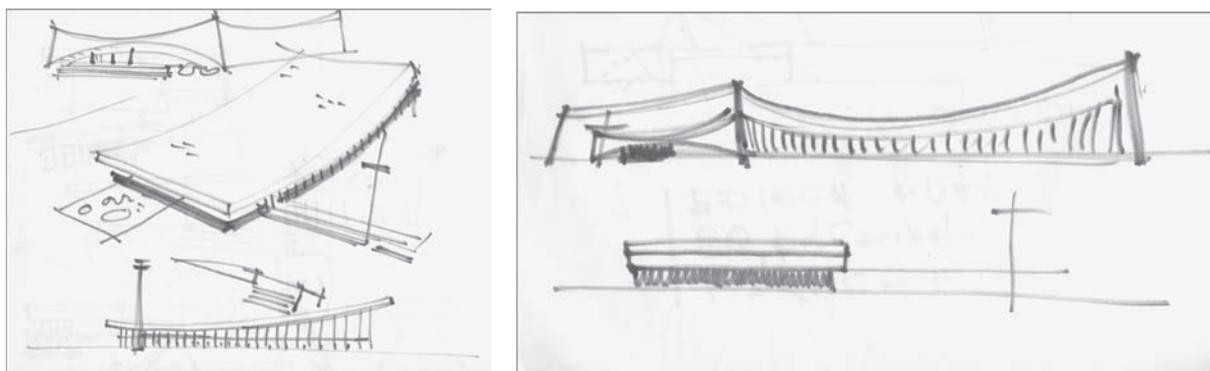


FIGURA 3.5 -Paris, 1958
Croquis para uma Capela no Imbé,
RioGrande do Sul
Acervo Pessoal Edison Musa

Entre quinhentos e tantos projetos de habitação popular, de *bricolages*, que eles tinham nas pranchetas, me caiu um terreno particular em Pau, para fazer apartamento de sala-três quartos, sala-dois quartos! [...] Guardo com carinho o fato de Candilis sempre dizer que devia ao brasileiro ter posto o problema em ordem, com uma solução inteligente de uma fachada dupla, de uma grelha em ferro na face das varandas. Foi construído até 1962.²⁸²

Ao lado desse trabalho, o brasileiro aproveitou o tempo também para desenvolver um estudo de uma Capela no Imbé (FIGURA 3.5), uma praia no Rio Grande do Sul, que não chegou a ser construída por ter sido julgada muito complexa. Ao mesmo tempo, no mês de junho, participou de um concurso com um projeto para a Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, mas que veio a ser vencido e executado pelo arquiteto paulista Gregório Zolko.

Nos fins de semana e férias de verão, um grande desafio: viajar em busca das várias arquiteturas. Um roteiro foi feito, ainda que contando com a dificuldade de não haver iconografia disponível.

Eu acho que hoje está muito fácil para se fazer isso, pois está tudo catalogado. Naquela época era muito difícil, por que os livros, como o do Willy Boesiger²⁸³, não davam os endereços. O Boesiger, nas plantas de situação, apagava o endereço. Daí não se ter referência de como achar a obra.²⁸⁴

Tendo conseguido comprar um pequeno automóvel, Edison conta que aproveitou cada fim de tarde, cada vez mais longo no verão que se aproximava, 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 surpreendeu-se com a obra de Arne Jacobsen (1902-1971) na Dinamarca; e viu a loja Bijenkorf (1955-57), do húngaro Marcel Breuer (1902-1981), em Rotterdam, na Holanda. 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.

...e iniciamos o esporte da caça as obras. Numa época em que muito pouco estava catalogado, a tarefa de descobri-las era tão gratificante quanto a dificuldade de encontrá-las. Mas, pouco a pouco, fomos conhecendo o l'Armé Du Salut, a Villa Stein, a Villa Cook, a Maison Poissy, a Ville Radieuse em Nantes, até Ronchamps, em viagens memoráveis.²⁸⁵

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 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 crescia dentro do jovem Edison Musa.

3.1.2 De volta para casa: Caminhos cruzados

Minhas lembranças de fim de estadia em Paris são de um outubro

se fechando cada vez mais cedo, um dia cada vez mais curto e mais frio, que reforçaram nossa idéia de que tínhamos que voltar, de que o Brasil era o nosso lugar, o que foi feito, depois de uma viagem a Pau. Apanhamos o barco, o famoso Conte Grande, e lá viemos em terceira classe, de volta ao Rio, lendo o sucesso do momento, o romance de Pasternak, Doutor Jivago.²⁸⁶

3.1.2.1 A construtora Costa Pereira Bokel

Edison Musa chegou de volta ao Rio de Janeiro às vésperas do Natal²⁸⁷ e, já no início de 1959, se apresentou junto à construtora Costa Pereira Bokel, que imediatamente o recebeu de volta, dando-lhe um emprego de supervisor de obra (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.1) em um prédio em final de construção à Avenida Rio Branco, 115, onde então instalava-se o Banco Nacional. Lá, ele trabalhou na rotina de “tocador de obra” que já conhecia, e que, embora tenha sido muito importante em sua formação, segundo ele próprio logo reconheceria, provocava em Edison, naquela ocasião, um estranhamento e um desconforto grandes: o primeiro dizia respeito a qual seria de fato o lugar de trabalho do arquiteto, se a prancheta dos projetos ou o canteiro da obra; o segundo se manifestava por estar ele ocupando uma função que seria comumente de um engenheiro, e se isso o colocava, como arquiteto, em posição de reconhecimento ou de desmerecimento profissional diante de seu próprio meio. Era um primeiro sinal, para Edison, 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 em muito ele, naquele momento, dependia. Mas o fato era que tal rotina lhe dava flexibilidade de horários, permitindo-lhe mais confortavelmente correr atrás de suas próprias coisas. Logo depois, foi transferido para o prédio da Avenida Rio Branco, 37, que começava os trabalhos de fundação, tendo por lá ficado até seu término, o que, segundo ele próprio, representou um curso completo de construção.

A participação de Edison Musa nas obras residenciais multifamiliares da Costa Pereira Bokel era de coordenação nas modificações, pois os apartamentos eram vendidos com uma planta básica, cabendo a cada proprietário fazer o seu apartamento individual. Cabia a Edison manter contato com o proprietário e com o decorador; levar as informações que ambos dessem para que fosse feita pela seção técnica da construtora a planta de execução respectiva; elaborar a listagem geral das especificações; até finalizar com um orçamento que o cliente deveria aprovar. Aprovando-o, a contabilidade entrava em cena para a cobrança, e lá ia Edison executar a obra. Cada edifício tinha, em média, dez a doze “obrinhas” internas.

A Costa Pereira Bokel, como toda firma de construção que se prezasse na época, diz Edison, tinha uma seção técnica capaz de levar adiante a elaboração de um projeto de execução de arquitetura completo. Tal seção estava então composta por: (1) Miguel Feldman, o arquiteto de perfil criativo que respondia às demandas do patrão arquiteto Clito Bokel; (2) Newton Xavier, outro arquiteto, mais modesto mas de alta qualificação técnica, que dava

seguimento com “as mais belas plantas de execução jamais vistas”, contendo, numa só prancha, em escala 1:50, todas as informações pertinentes ao projeto; e (3) Ary Bouças, o desenhista chefe.

Eram dois os diretores: Antônio Bittencourt e Sebastião Mendonça. O primeiro, engenheiro responsável pela empresa, exigia as plantas de execução do arquiteto Newton Xavier e fazia com que elas fossem respeitadas na obra. O segundo, a quem Edison e engenheiros estavam subordinados, era pessoa simples, que, tendo sido mestre de obras, havia se tornado sócio da empresa e gerenciava os canteiros.

Uma coisa chamaria a atenção de Edison Musa na comparação com a estrutura que ele acabara de ver em funcionamento no escritório Candilis-Josic-Woods em Paris: na seção técnica da Costa Pereira Bokel, o que era uma exceção à época, também se produzia o projeto de execução completo sob a responsabilidade de um arquiteto, o Newton Xavier, mas este atuava, ali, mais na função de arquiteto detalhista de primeira linha. Em outras construtoras cariocas da época, caso da Sisal por exemplo, o arquiteto não tinha lugar junto ao projeto de execução, ficando a responsabilidade pelo documento executivo nas mãos de um técnico, um desenhista de alto nível. Em oposição a tudo isso, Candilis-Josic-Woods apareciam para Edison Musa como a situação ideal que se comprovava realizável: a de um escritório de arquitetura em larga escala onde os arquitetos elaboravam e coordenavam eles mesmos o desenvolvimento do próprio projeto de forma a garantir-lhe a qualidade desejada.

Segundo o próprio Edison, na virada dos anos 1950 para os 1960, no Rio de Janeiro, arquiteto que fazia projeto de execução e coordenava a construção era algo fora do comum. Os arquitetos atuantes tinham, na sua quase totalidade, um ateliê e, em suas atividades profissionais, não costumavam considerar o projeto executivo como um recurso que, pensado previamente ali dentro, poderia lhe ser útil de alguma forma no futuro. Acrescentamos que esses arquitetos também não tinham tomado consciência plena ainda do potencial de pré-fabricação que o detalhamento antecipado guardava, tanto no sentido de inovação da arquitetura junto às indústrias da construção civil, quanto no que dizia respeito à produção do projeto arquitetônico em si mesmo. O que normalmente acontecia era de o projeto executivo ser passado adiante, ou então ser resolvido em riscos efetuados direto no canteiro, com a obra já em andamento.

Os arquitetos com tal perfil achavam, naqueles anos e durante muito tempo, que o mercado imobiliário não era uma coisa “respeitável”. Projeto bom era projeto imbuído de consistência cultural, feito para marcar época e ultrapassar gerações. Conforme Edison Musa, foi a geração dele a responsável por desbravar esse setor: o Arthur Lício Pontual na construtora Cobe (que, na maior parte das vezes, executava os projetos do arquiteto, respeitando suas determinações); o Paulo Casé na construtora Sisal; ele próprio, Edison, na Gomes de Almeida Fernandes (um pouco desconfortável, por vezes, tendo em vista que a GAF nem sempre respeitava suas determinações



FIGURA 3.6 - Ipanema, Rio de Janeiro, 1960
Edison Musa . GAF .
Fachadas e Pavimento Térreo
Edifício Maria Christina .
Rua Barão da Torre, 255
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 3.7 - Ipanema, Rio de Janeiro, 1960
Edison Musa . GAF . Pavimento Térreo
Edifício Maldonado .
Rua Joaquim Nabuco, 271
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURAS 3.8 e 3.9– Lagoa, Rio de Janeiro, 1960
 Edison Musa . GAF .
 Pavimento Térreo
 Edifícios Matisse e Cézanne . Avenida
 Epitácio Pessoa, 2214
 Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 3.10 – Ipanema, Rio de Janeiro, 1960
 Edison Musa . GAF . Fachadas e
 Pavimento Térreo
 Edifício Barbacena . Avenida
 Vieira Souto, 50
 Acervo Escritório Edison Musa

para os projetos). Ou seja, para a maior parte das construtoras de então, já começava a valer a máxima de que eram elas as condutoras do projeto, e não mais os arquitetos; eram elas, em primeira instância, que, acima de qualquer pressuposto técnico ou estético, definiam a concepção final que um projeto de arquitetura teria.

Conta Edison Musa que, em sua “ansiedade crítica” como “engenheiro” de obra da Costa Pereira Bokel, não perdia oportunidade de comentar sobre o trabalho feito, sempre mostrando como poderia ser melhorado, comentários estes que acabaram sendo ouvidos pelas pessoas que lhe dariam suas primeiras encomendas. Foi assim que Sergio Paulo Gomes de Almeida, seu vizinho de mesa no escritório da Costa Pereira Bokel e responsável pelo Edifício Golden State, à Avenida Atlântica, levaria Edison até seu primo Carlos Moacir Gomes de Almeida que, juntamente com Luiz Cyrillo Fernandes, iniciara, em 1954, as atividades daquela que seria, em pouco tempo, a maior construtora do Rio: a Gomes de Almeida Fernandes.

Retrospectivamente, a Costa Pereira Bokel foi uma boa escola em termos construtivos, em questões de produção do projeto executivo de arquitetura, em honestidade e lisura com a clientela, é o que nos relata hoje Edison Musa de sua experiência profissional na construtora. Ali ele trabalharia até fevereiro de 1963, levando consigo: a certeza crescente da importância do projeto de execução de arquitetura para uma obra; da necessidade de um trabalho conjunto com os engenheiros; da urgência do diálogo com as indústrias; da obrigatoriedade de se atender à clientela; do valor que certamente lhe estaria reservado por estar se tornando um arquiteto completo, que circulava com segurança entre a prancheta e o canteiro.

3.1.2.2 Oportunidades em um caminho para chamar de seu

Os arquitetos muito jovens, e muito ocupados com seu trabalho, normalmente dão importância relativa ao ato de teorizar. Colocam-no em segundo lugar em importância, pois trabalho e juventude demandam uma nova forma de construir, determinada por suas próprias convicções, independentemente de uma base teórica sólida.²⁸⁸

Sem se preocupar com teorizações de nenhuma ordem, e por se sentir, de certa forma, desconectado de grupos e práticas arquitetônicas aqui consolidados por força de uma “escola carioca” de arquitetura, o gaúcho Edison Musa pôde talvez enxergar aquilo que a cultura local não considerava e encontrar mais livremente saídas para a estruturação de sua prática profissional, na qual mergulharia, a seguir, intensamente.

Desde 1959, ainda que trabalhasse na construtora Costa Pereira Bokel como supervisor de obra, Edison buscava conseguir trabalhos por fora para desenvolver em casa, à noite. Assim é que tiveram início, em torno de 1960, suas “sugestões” à GAF quanto aos acabamentos para os pavimentos

de acesso e, algumas vezes, também para as fachadas, de alguns edifícios na Zona Sul, entre eles (FIGURAS 3.6 a 3.12): o *Maria Christina*, à Rua Barão da Torre, 255; o *Maldonado*, à Rua Joaquim Nabuco, 271; o *Morro Vermelho*, à Rua Francisco Bhering, 157; o *Barbacena*, à Avenida Vieira Souto, 50²⁹⁴; o *Matisse* e o *Cézanne*, à Avenida Epitácio Pessoa, 2214, na Lagoa; o *Balmoral*, à Avenida Vieira Souto, 478; e o *Dreia*, à Rua Bartolomeu Mitre, 174, junto à Praça Antero de Quental, onde o arquiteto veio a conhecer os empreiteiros que, logo a seguir, iriam começar uma construtora própria, que também se tornaria uma das mais conceituadas do Rio: a Lisboaeta.

Ressalte-se aqui, através do exemplo da relação inicial que se estabeleceu entre Edison Musa e a Gomes de Almeida Fernandes, mais um dado revelador para que entendamos como, naquele final dos anos 1950, algumas das grandes construtoras da cidade lidavam com o arquiteto e com a produção do projeto: ela, a produção do projeto, era sistematicamente partida, e ao arquiteto cabia apenas uma ou mais frações. Com a GAF, através de seu Departamento Técnico onde só havia lugar para a atuação de desenhistas, ficava a responsabilidade pelo projeto legal (para aprovação junto aos órgãos municipais competentes) e pelo desenvolvimento do projeto completo de execução do núcleo do edifício. Pavimentos de acesso e fachadas, separados do todo como uma espécie de “embalagem”, eram sistematicamente entregues a um arquiteto externo, que assim poderia, talvez, contribuir, com sua capacidade criativa, para o empreendimento ter um pequeno diferencial. O produto final resultante desse procedimento da GAF, apresentando já alguns detalhes internos que a construtora passaria a usar como padrão, acabaria por representar uma “marca” reconhecível na cidade, com os edifícios por ela construídos recebendo comentários do tipo “aquele é um Gomes de Almeida Fernandes”. Era a indicação, de obra em obra, de um certo “padrão de qualidade”, indício da similitude, porque não dizer da repetição, de alguns elementos construtivos, que buscava constantemente um aperfeiçoamento sucessivo.

Seria desta maneira partida, fragmentada, que Edison Musa entraria no circuito em expansão da produção de projetos para o mercado imobiliário do Rio de Janeiro, atuando dessa forma por seis anos. Sobre este período na vida do irmão, nos conta Edmundo Musa:

Edison é meu irmão mais velho, que fez arquitetura antes e decidiu ficar no Rio porque achou que aqui o horizonte era mais largo. E ficou sozinho. Aqui ele deixou essa semente da família para que pudéssemos voltar. [...] Eu estava muito convencido de fazer essa carreira. Quando voltamos em 1959 para morar no Rio, acabamos todos no mesmo prédio, na Rua General Venâncio Flores, 475, ele no 301 e nós no 202. Eu chegava em casa do cinema, dezesseis anos eu tinha, por aí, e o Edison estava sempre trabalhando até altas horas... Isso porque ele era empregado da Costa Pereira Bokel durante o dia e fazia os serviços de arquitetura que conseguia por fora à noite, em casa, numa prancheta. O apartamento tinha três quartos. Meu quarto e o quarto da prancheta do Edison davam para o PVI [prisma de ventilação e iluminação] daí



FIGURA 3.11 - Ipanema, Rio de Janeiro, 1961
Edison Musa . GAF . Fachadas e Pavimento Térreo
Edifício Balmoral . Avenida Vieira Souto, 478
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 3.12 - Leblon, Rio de Janeiro, 1961
Edison Musa . GAF . Fachadas e Pavimento Térreo
Edifício Dreia . Avenida Bartolomeu Mitre, 174
Acervo Escritório Edison Musa

eu conseguir ver a luz dele acesa através da janela do meu quarto. Eu ficava olhando lá para cima e sabia que o Edison estava trabalhando. Porque, verdade seja dita, o Edison levou seis anos até ter o primeiro projeto completo da Gomes de Almeida Fernandes. Durante seis anos, ele só fez fachadas e acessos. Isso eu acho uma coisa muito importante que se diga: de como o Edison, que se formou jovem e estava diante de uma situação que era uma selva, de como ele conseguiu furar, ao custo de muito esforço, a resistência muito grande que existia naquela época de se dar um projeto de arquitetura completo a um arquiteto fora da seção técnica da própria construtora, ainda mais não sendo carioca.²⁹⁰

Sobre o fato de ser gaúcho, Edison afirma, contudo, que jamais sentiu, à época, por parte de clientes ou fornecedores, qualquer resistência bairrista. Talvez porque o Luiz Cyrillo Fernandes, da GAF, fosse da Paraíba; os sócios da Lisboeta fossem todos portugueses; assim como fossem portugueses muitos dos marceneiros e dos outros profissionais da construção que com ele trabalhavam. Ele credita os seis anos que passou riscando fachadas e pavimentos térreos como o tempo necessário para que ambas as partes ganhassem confiança: ele, enfrentando a cada vez problemas maiores de projeto; os clientes, por sua vez, sentindo que o jovem arquiteto ganhava segurança.

Uma pergunta se impõe: como explicar o que fazia, naquele 1959, um Gomes de Almeida, o jovem engenheiro Sergio Paulo que Edison conhecera, na Costa Pereira Bokel? A resposta é que, neste meio tempo, a GAF já tinha seu projeto de crescimento, e, para acompanhá-lo, o importante era sua estrutura crescer com qualidade. A teoria do Carlos Moacir era que “não se tinha de fazer nada de novo e sim copiar aquele que fazia o que já havia de melhor”. Daí que, sendo a Costa Pereira Bokel a referência que ela então era no setor, o Rubens Gomes de Almeida, pai do Sergio e tio do Carlos Moacir, comprou um apartamento no Golden State, construção da Costa Pereira Bokel na Avenida Atlântica,

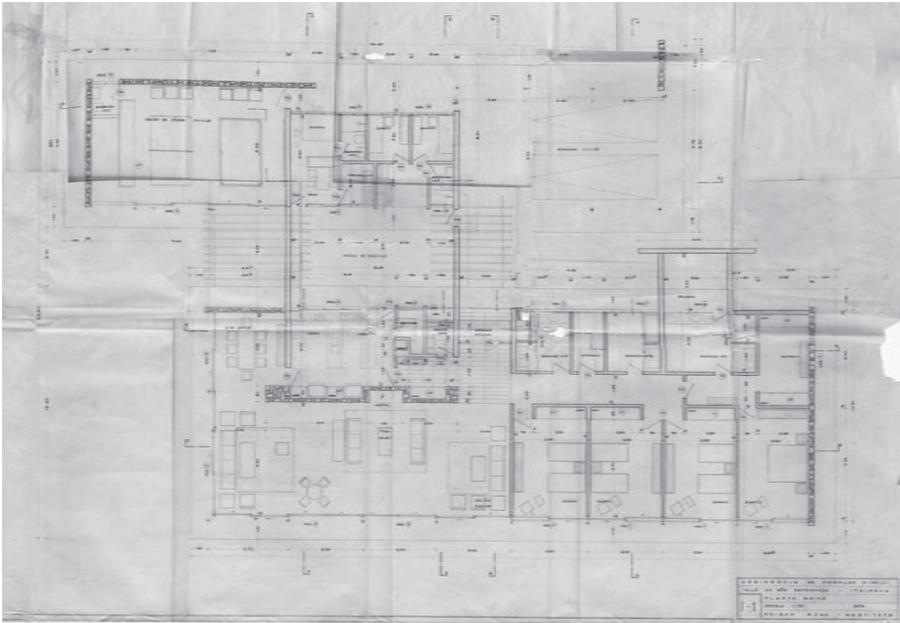
no Posto 3, com a condição do filho, recém-formado, ser o engenheiro da obra. Assim, acreditavam os Gomes de Almeida, Sergio poderia aprender como trabalhava e como funcionava a estrutura de uma das construtoras mais respeitadas da cidade.

Compreende-se, portanto, que a GAF tenha, na sequência dos acontecimentos, levado o Ary Bouças, desenhista chefe da Costa Pereira Bokel, para trabalhar com eles,

acreditando que ele era o “cérebro” dos projetos. Segundo Edison, esta era uma idéia equivocada: Ary Bouças era um excelente desenhista, um ótimo coordenador de projetos, um profundo conhecedor de legislação, mas não dispunha da formação de um arquiteto. E isso eles descobririam com o tempo. Nas lacunas deixadas pelo Ary Bouças, foram-se abrindo, então, as oportunidades de Edison Musa atuar como arquiteto junto à GAF, que



FIGURA 3.13a – Itaipava, Rio de Janeiro, 1961
Edison Musa . Residência Oswaldo Cinelli . Vale da Boa Esperança
Acervo Escritório Edison Musa



**FIGURA 3.13b – Itaipava,
Rio de Janeiro, 1961**
Edison Musa . Residência Oswaldo Cinelli
. Vale da Boa Esperança . Planta Baixa
Acervo Escritório Edison Musa

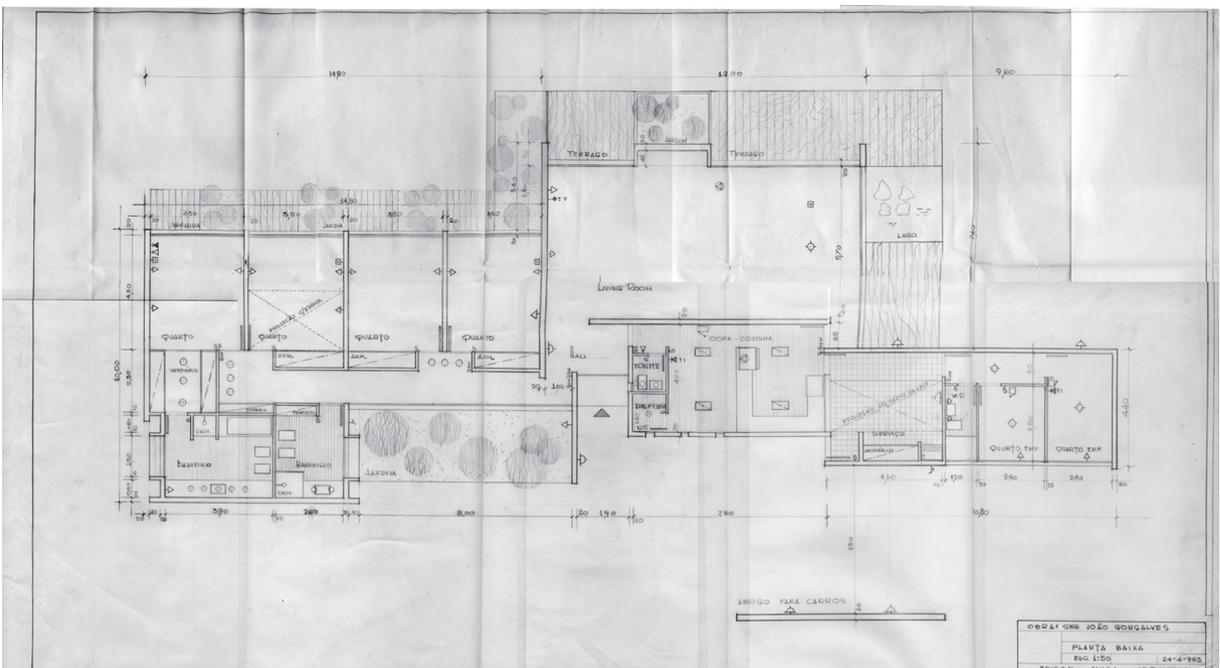


aconteceria gradualmente, efetivando-se de fato em 1965, especificamente com o projeto para ampliação do Colégio Santo Inácio. Antes disso, porém, por volta de 1963, Edison Musa, como vimos anteriormente, estaria fora da construtora Costa Pereira Bokel.

**FIGURAS 3.14a e 3.14b – Itaipava,
Rio de Janeiro, 1961**
Edison Musa . Residência João Baptista
Gonçalves . Vale da Boa Esperança
Acervo Escritório Edison Musa

Boas oportunidades surgiriam, em 1961, fora do mercado imobiliário, reforçando sua idéia de um caminho próprio. De Oswaldo Cinelli, um dos incorporadores do edifício à Avenida Rio Branco, 37 (onde Edison

**FIGURA 3.14c – Itaipava,
Rio de Janeiro, 1961**
Edison Musa . Residência João Baptista
Gonçalves . Vale da Boa Esperança .
Planta Baixa
Acervo Escritório Edison Musa





**FIGURA 3.15 - Ipanema,
Rio de Janeiro, 1963**
Edison Musa . GAF . Fachadas e Acessos .
Edifício Portinari . Rua Garcia D'Ávila, 25
Acervo Escritório Edison Musa



**FIGURA 3.16 - Leblon,
Rio de Janeiro, 1972**
Edison Musa . GAF . Estudo Preliminar,
Fachadas e Acesso . Edifício Domenico
Veneziano . Avenida Afrânio de Melo
Franco, 20
Acervo Escritório Edison Musa



**FIGURA 3.17 - Leblon,
Rio de Janeiro, 1972**
Edison Musa . GAF . Estudo Preliminar,
Fachadas e Acesso . Edifício Pieter Brue-
gel . Avenida Afrânio de Melo Franco, 75
Acervo Escritório Edison Musa

fora engenheiro de obra pela Costa Pereira Bokel), nasceria a primeira oportunidade de um projeto para uma residência unifamiliar no Vale da Boa Esperança, em Itaipava (FIGURAS 3.13 a/b), logo acompanhada de uma segunda residência, no terreno ao lado, para João Baptista Gonçalves, um empreiteiro de pintura amigo de Cinelli (FIGURAS 3.14 a/b/c)²⁹¹. Este último desagradaria ao arquiteto, contudo, não porque fosse um mau pagador, pois isso Edison Musa conseguiria relevar, considerando estar tendo a chance de, em plena iniciação profissional, projetar uma casa. O desagrado se daria por conta de um ponto sempre muito sensível, em qualquer esfera de atuação, para a relação de arquitetos e clientes: o respeito, ou a falta dele, por parte dos últimos, àquilo que os primeiros determinam para o projeto. Por ter colocado, sem consultar Edison Musa, uma sequência de elementos cerâmicos “pseudo-coloniais”, formando uma balaustrada, e ter disposto um mural de azulejos decorados, ambos não previstos pelo projeto original, Cinelli não apenas feriria a proposta arquitetônica adotada para sua residência, mas incorreria no grave equívoco do cliente que não mantém um diálogo aberto com o arquiteto a quem ele próprio contratou, equívoco este tornado comum no mercado carioca, daquela época aos dias de hoje.

Em 1963, uma intervenção de Edison Musa sobre um projeto “partido” da Gomes de Almeida Fernandes seria mais significativa do que até então havia acontecido, por conta de ser fruto de uma nova legislação²⁹² que começara então a vigorar. Ainda que projetando apenas suas fachadas e seu acesso – já que o Departamento Técnico da GAF se mantinha à frente dos projetos –, o edifício residencial multifamiliar *Portinari*, construído à Rua Garcia D'Ávila, 25, em Ipanema (FIGURA 3.15), por seu aspecto inovador e fartas dimensões, representaria a primeira encomenda de vulto vinda daquela construtora, e aquela que permitiria ao arquiteto uma solução plástica que, entre fins dos anos 1960 e o início da década de 1970, se tornaria uma marca de seus projetos residenciais no eixo Ipanema-Leblon, quando estes se viam submetidos ao mesmo tipo de ocupação do terreno, caso, por exemplo, dos edifícios *Watteau*, *Domenico Veneziano* e *Pieter Bruegel*²⁹³ (FIGURAS 3.16, 3.17 e 4.12 a/b/c/d.).

O prédio, com 16 pavimentos e em centro de terreno, fugia do que havia sido, até então, o padrão do eixo Ipanema-Leblon - prédios encostados às divisas e com cinco pavimentos –, pois a citada legislação passara a permitir a construção afastada das mesmas, com um número de pavimentos acima do que antes estava estabelecido para o local. Tal afastamento faria com que as quatro fachadas tivessem tratamento, não havendo necessidade de empenas cegas. Era uma verdadeira revolução para o mercado da época. Conta Edison que, em sua opinião, o resultado ficou muito bom, apesar do arquiteto ter se sentido, mais uma vez, tal qual ocorrera com Oswaldo Cinelli, profundamente desgostoso com a falta de observação à especificação original que havia feito: a cerâmica cinza por ele escolhida foi trocada por uma mais clara, sem contraste, por uma questão de facilidade de entrega, e, da mesma forma, seu azulejo tão exaustivamente pesquisado, nas cores azul e branco dos painéis de Athos Bulcão²⁹⁴, foi substituído por um desenho “sem graça e quase imperceptível no seu azul muito claro, perdido no branco”. Disse-nos Edison: “Era incrível

como estes pequenos senões tomavam uma proporção gigantesca em minha cabeça, fazendo com que eu me impedisse de qualquer tentativa de uma divulgação maior do trabalho, por receio de ser mal interpretado, como se aqueles deslizes fossem por minha culpa.” Prossegue o arquiteto:

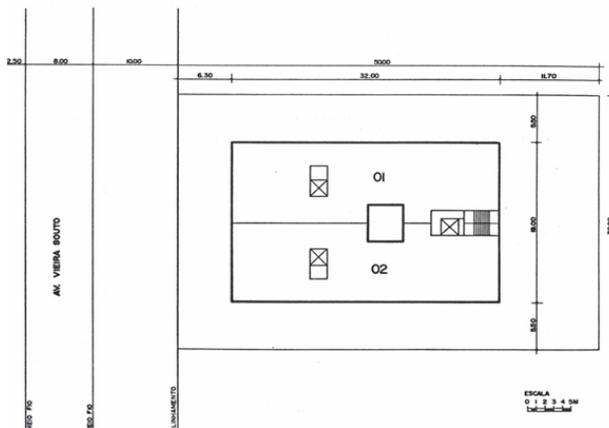
A aventura Gomes de Almeida Fernandes iria durar muito tempo. Fizemos, a seguir (FIGURAS 3.18 a/b/c/d; e 3.19 a/b/c/d), o *Pancetti* [Avenida Vieira Souto, 416] e o *Guignard* [Rua Prudente de Moraes, 985], onde o lançamento se deu no próprio canteiro da obra, um stand com originais de óleos dos dois grandes artistas, sem nenhum acontecimento estranho ou eventos exacerbados. Foi onde coloquei minha primeira placa, que dizia somente “Edison Musa, Arquiteto”.²⁹⁵

O direito à primeira placa como arquiteto em obras da GAF, representaria, em 1964, uma conquista para Edison Musa diante do mercado imobiliário, ao mesmo tempo em que nos serve, hoje, para ilustrar ainda mais como se dava a relação entre arquiteto e construtora, naquilo que dizia respeito à produção da arquitetura e ao seu processo de criação, nos anos iniciais do boom que acabaria por dar novas feições e dimensões aos bairros cariocas de Ipanema e Leblon. Edison diz que havia urgência cada vez maior, por parte da GAF, pelos “estudinhos” de viabilidade dos terrenos, ou seja, pelos primeiros riscos, sob a forma de croquis, dos futuros edifícios, onde eram atendidas suas exigências legais e testado seu potencial financeiro. Normalmente, à época, outras construtoras levavam em torno de 30 dias para obter dos arquitetos este material. A GAF, porém, tinha pressa, pois acreditava que era na redução deste prazo ao mínimo, assim como era na radical diminuição do tempo de produção do projeto legal, que ela faria diferença diante de suas concorrentes. Somente se impusesse um ritmo industrial ao processo do projeto, ela conseguiria realizar seus empreendimentos mais rapidamente e, consequência direta disso, teria mais capital para sair na frente na hora de comprar mais terrenos, crescendo, de maneira eficiente, enquanto construtora.



FIGURA 3.18a - Ipanema, Rio de Janeiro, 1964
Edison Musa . GAF . Estudos Preliminares, Fachadas e Pavimento Térreo . Edifício Pancetti . Avenida Vieira Souto, 416
Acervo Escritório Edison Musa

FIGURAS 3.18b e 3.18c - Ipanema, Rio de Janeiro, 1964
Edison Musa . GAF . Estudos Preliminares, Fachadas e Pavimento Térreo . Edifício Pancetti . Avenida Vieira Souto, 416 . Dados e Situação
Acervo Escritório Edison Musa



EDIFÍCIO PANCETTI	
DADOS	
AV VIEIRA SOUTO 416	
INÍCIO DA CONSTRUÇÃO	MAI 65
TERMINO DA CONSTRUÇÃO	MAR 68
PRAZO DA CONSTRUÇÃO	37 MESES
TOTAL DE PAVIMENTOS	12
PAVIMENTOS TIPO	9
APTOS/ANDAR	19 ao 9º 2
COBERTURA	2
TOTAL DE APTOS	20
QUARTOS/APTO	2 e 3
DISTRIBUIÇÃO DE VAGAS	2/APTO
POSIÇÃO DO TERRENO	AFFASTADO
AFASTAMENTOS	FRENTE 7.50 m
	FUNDO 12.15 m
	LATERAL D 5.91 m
	LATERAL E 5.91 m
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO	
ÁREA ÚTIL DO APTO	101/901 e 102/902 236.40 m ²
ÁREA TOTAL DE CONSTRUÇÃO	7.850.00 m ²

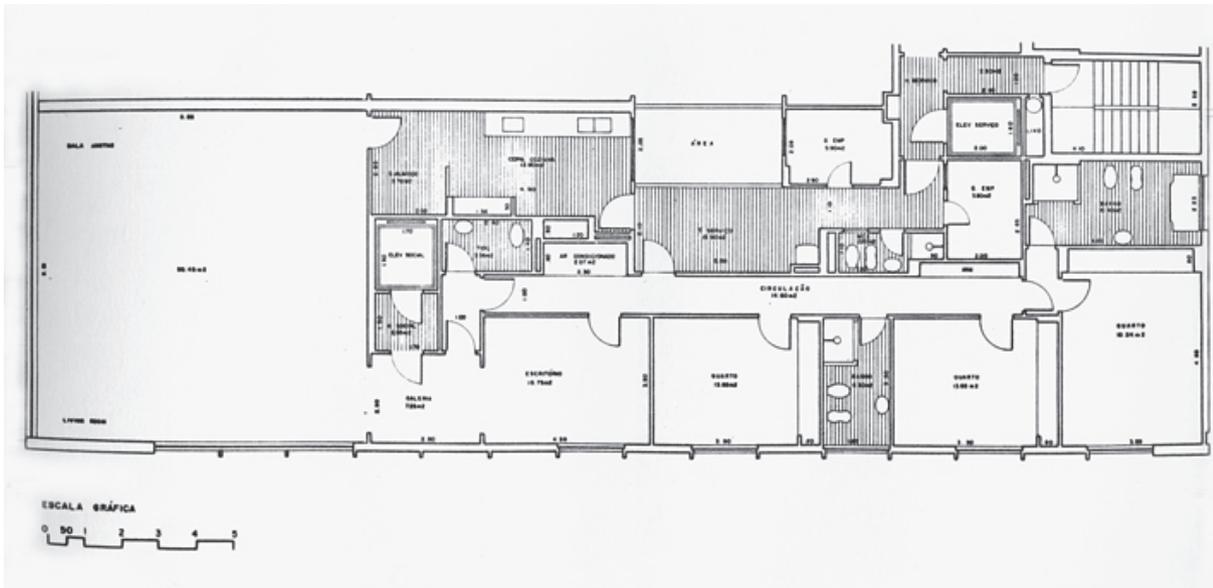


FIGURA 3.18d - Ipanema, Rio de Janeiro, 1964
 Edifício Pancetti.
 Edison Musa . GAF. Estudos Preliminares, Fachadas e Pavimento Térreo Apartamento Tipo 02 Avenida Vieira Souto, 416.

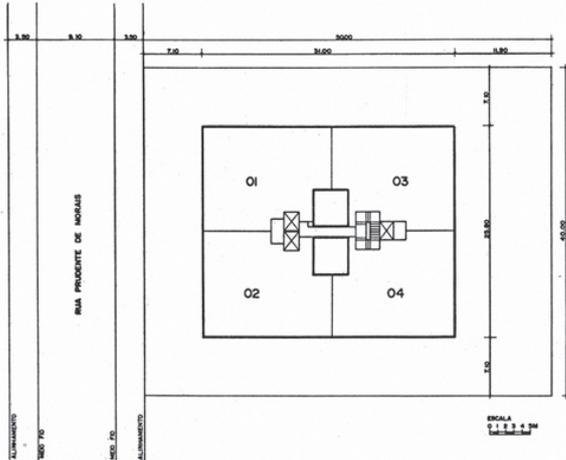


FIGURA 3.19a - Ipanema, Rio de Janeiro, 1964
 Edison Musa . GAF. Estudos Preliminares, Fachadas e Pavimento Térreo Edifício Guignard . Rua Prudente de Moraes, 985
 Acervo Escritório Edison Musa

Explica-se, assim, como, de uma posição de arquiteto autor de fachadas e acessos, Edison Musa passaria, em seguida, em 1964, a riscar “estudinhos”, os entregando no mesmo dia à GAF, o que atendia plenamente à estratégia pensada pela empresa naquele momento e era muito mais do que ela esperava conseguir. Para Edison, contudo, apesar de lhe ser dado o direito de assumir publicamente as obras como suas – os edifícios Guignard e Pancetti seriam as primeiras delas, daí a colocação da placa com seu nome ter um significado especial -, não lhe seria permitido desenvolver os projetos legais correspondentes aos seus “estudinhos”, pois era da prática da construtora, então, reservar para si, através de seus profissionais, a prerrogativa de assinar, nas respectivas pranchas, o campo destinado ao “autor do projeto”.

O relacionamento arquiteto-construtor sempre foi muito desequilibrado. Luiz Cyrillo Fernandes, diretor técnico da empresa [GAF], sempre valorizava muito o estudo, a solução do problema, dando importância muito relativa ao projeto legal e menos ainda ao desenvolvimento do projeto de execução. Arquiteto não era visto, naqueles anos, como um fator de contribuição, mas como um fator de complicação, e, conseqüentemente, de encarecimento da obra. Assim, quanto menos ele aparecesse, melhor. Eu o conquistei, sem dúvida, pela sistemática dos “estudinhos” em escala 1:200, sempre que possível resolvidos no mesmo dia. Isso dava a ele um poder de tiro enorme, quando a maioria dos arquitetos da época levava não menos de 30 dias para fazer um estudo preliminar, que vinha, claro, muito mais completo e definido, mas, na quase totalidade das vezes, erroneamente vocacionado.²⁹⁶

Seria assim, através das condicionantes recém-criadas de agilidade e de presteza, tanto na entrega dos ditos “estudinhos”, quanto no desenvolvimento de seus subsequentes projetos legais, que a GAF abriria a



EDIFÍCIO GUIGNARD

DADOS

EDIFÍCIO GUIGNARD
R PRUDENTE DE MORAES 985

INÍCIO DA CONSTRUÇÃO	MAI/65
TÉRMINO DA CONSTRUÇÃO	MAR/68
PRAZO DA CONSTRUÇÃO	37 MESES
TOTAL DE PAVIMENTOS	14
PAVIMENTOS TIPO	12
QUARTOS/APTO	4
APTOS/ANDAR	4
TOTAL DE APTOS	48
DISTRIBUIÇÃO DE VAGAS	

POSIÇÃO NO TERRENO	AFASTADO
AFASTAMENTOS	FRENTE 7.10 M
	LAT D 7.10 M
	LAT E 7.10 M
	FUNDOS 11.90 M

ÁREAS DE CONSTRUÇÃO

ÁREA TOTAL DE CONSTRUÇÃO	11.250 M ²
--------------------------	-----------------------

porta para a entrada de Edison Musa no circuito carioca da produção de projetos residenciais multifamiliares. Nada mais inevitável, acreditamos, tendo em vista que o Departamento Técnico da construtora – liderado, como já mencionamos anteriormente, pelo desenhista Ary Bouças – passou a se responsabilizar, permanentemente, pelos projetos de execução de um número cada vez maior de empreendimentos em andamento.

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 ativas e independentes de arquitetos modernos anteriores: este profissional se torna, no processo

FIGURAS 3.19b e 3.19c – Ipanema, Rio de Janeiro, 1964
Edison Musa . GAF . Estudos Preliminares, Fachadas e Pavimento Térreo . Edifício Guignard . Rua Prudente de Moraes, 985 . Situação
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 3.19d – Ipanema, Rio de Janeiro, 1964
Edifício Guignard . Rua Prudente de Moraes, 985 . Apartamento Tipo 02
Edison Musa . GAF . Estudos Preliminares, Fachadas e Pavimento Térreo .



FIGURAS 3.20a e 3.20b - Ipiranga, 1959
 Edison Musa e Bernardo de Figueiredo
 - Posto Ó
 1ª unidade construída . Duque de Caxias
 . Km 2 da Estrada Rio-Petrópolis
 Acervo Escritório Edison Musa

de produção da arquitetura do pós-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 alijado 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.

Acreditamos que, 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.

3.1.2.3 De portas abertas (1959-1963)

O escritório de arquitetura com Bernardo de Figueiredo (1959)

Sabedor, no início de 1959, da compra da norte-americana Gulf Oil Corporation pela Ipiranga, empresa de petróleo da região Sul do Brasil, Edison Musa logo pensou em propor a estes uma rede de postos de abastecimento padrão, como os que tinha visto na Itália, com a AGIP²⁹⁷. A idéia era colocar, tal qual lá, um posto modulado em cada canto do país, que poderia variar desde um pequeno módulo, que só abastecia gasolina, até o posto completo, que várias atividades oferecia.

Era preciso, porém, encontrar alguém com quem trocar idéias e que pudesse ajudá-lo na empreitada. Foi quando voltou à cena o colega de faculdade Bernardo de Figueiredo, com quem viajara durante uma semana na França. Vera, mulher de Bernardo, também era arquiteta, filha do dono de uma construtora, a Baerlein, daí Edison ter achado que seria interessante, para todos, o contato e a reaproximação. Montaram, então, um escritório, dividindo, com amigos engenheiros, uma sala em um prédio comercial situado próximo ao MEC²⁹⁸.

Para a Ipiranga desenharam, portanto, toda uma linha, com módulos de vários tamanhos e para serviços distintos, que resultaram na experiência de um posto-piloto, na estrada Rio-Petrópolis: o **Posto Ó**²⁹⁹ (FIGURAS 3.20 a/b/c/d/e/f; e APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 3). Somente três postos seriam executados no país depois deste: um no Freeway da Barra da Tijuca; outro em Brasília; o último em Manaus. A dificuldade da companhia implantar um protótipo, Edison e Bernardo descobririam mais tarde, era porque o dono



FIGURAS 3.20c e 3.20d - Ipiranga, 1959
 Edison Musa e Bernardo de Figueiredo
 - Posto Ó
 Maquete . Sequência de Ampliação
 Acervo Escritório Edison Musa

do posto de gasolina era muito ativo na decisão do negócio à época, e a família dele também opinava, sobrando para a Ipiranga o gerenciamento de opiniões quase sempre discrepantes. Mas o que importa aqui ressaltar é que, em uma época em que crescia a concorrência entre as grandes companhias de petróleo, e em que a Petrobrás apenas começava, os dois arquitetos propuseram uma identidade visual inovadora, associada a uma preocupação com a reprodutibilidade industrial de seus elementos formadores.

Executado em estrutura metálica, o Posto Ó refletiria o pensamento que Edison Musa já tinha sobre a necessidade de uma parceria a unir arquiteto e indústria, haja vista o que vira durante sua experiência junto ao escritório Candilis-Josic-Woods. Isso o levaria, junto com Bernardo, a procurar, naquela ocasião, a empresa Tekno, fabricante de coberturas metálicas, com o propósito de solicitar para o projeto do posto a solução de seis generosos metros de balanço em sua cobertura, no que foram plenamente atendidos. Segundo o próprio Edison, esse episódio inicial reforçaria seu interesse em fazer com que suas realizações fossem, de alguma forma, representativas de seu tempo, selando uma relação com o setor industrial que ele via como mais uma dentre as competências de sua profissão. Pensamento recorrente naqueles anos 1960, Edison acreditava, tal qual seus contemporâneos europeus, que

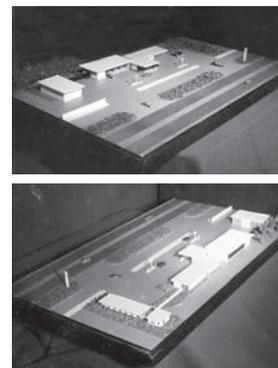
a grandeza da arquitetura decorre da perfeita realização dos planos da época. Estes são ditados pela civilização do momento. Enquanto eles não se materializam, a arquitetura fica sendo uma simples distração para estetas. As realizações dependem dos materiais e técnicas do momento; só dentro dos limites por eles traçados é que a arquitetura pode exprimir-se.³⁰⁰

Após a abertura, em 1963, de seu escritório-empresa Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., a EMAC, tal relação com a indústria se estreitaria, mostrando-se cada vez mais enriquecedora, fosse direcionada para uma clientela motivada por investir no detalhe e, conseqüentemente, na diferença que desafia e faz avançar as tecnologias da construção, fosse elaborando detalhes-padrão que atendessem à demanda crescente de uma clientela voltada para o grande número e interessada na arquitetura enquanto um produto de consumo, objeto reprodutível como outro qualquer.

Voltando ao precursor Posto Ó, a parceria entre Edison e Bernardo foi mantida somente enquanto durou o contrato da Ipiranga, ou seja, até julho-agosto de 1959. Sem perspectiva de novos contratos, Edison conta que, ganhando apenas o salário da Costa Pereira Bokel, não havia condição dele pagar nada mais além das despesas com a família. Decidiram, ele e Bernardo, portanto, acabar com o escritório, não antes, porém, de elaborar um estudo para uma casa, nunca executada, em Teresópolis.

A construtora Almeida Musa (1959-1967)

Em 1959, a Costa Pereira Bokel já havia colocado o engenheiro Sérgio Paulo Gomes de Almeida no caminho de Edison Musa. Para sermos mais precisos,



FIGURAS 3.20e e 3.20f - Ipiranga, 1959
Edison Musa e Bernardo de Figueiredo
- Posto Ó
Maquete . Sequência de Ampliação
Acervo Escritório Edison Musa

na mesa ao lado da dele, na sala dos engenheiros que Edison ali usava. Lembrando: Sérgio era primo de Carlos Moacir, um dos nomes da Gomes de Almeida, Fernandes, que, em pouco tempo, viria a ser a maior construtora do Rio.

O pai de Sérgio, Rubens Gomes de Almeida, era um mineiro abastado, corretor de imóveis, que veio para o Rio e se tornou o grande apoio de Moacir, o sobrinho que ele considerava brilhante. Para Edison, na ocasião, eram muitos os trabalhos avulsos e as solicitações de obra, daí ter decidido, paralelamente ao escritório com Bernardo de Figueiredo, abrir com Sérgio uma firma de construção, a que deram o nome de Almeida Musa e que iria durar até 1967. Como diz o arquiteto: “Naqueles tempos de 1959, 1960, atirávamos para tudo que é lado. Não sabíamos o que ia dar certo, o que não ia. O negócio era funcionar sempre como uma metralhadora rotativa...”³⁰¹

Este episódio ilustra que, com a iniciativa privada tendo substituído o Estado como principal cliente, aqueles foram tempos de luta pela sobrevivência por parte dos arquitetos que entraram em cena logo após a construção de Brasília. Era uma luta feita de acasos e riscos, de acontecimentos inconstantes que se tornariam as condicionantes daquele momento, tal como definido por Foucault em sua interpretação do conceito de história efetiva de Nietzsche³⁰², quando ele diz que não há nem providência, nem causa final, mas somente “as mãos de ferro da necessidade que sacode o copo de dados do acaso”, e que esse acaso não deve ser entendido “como um simples sorteio, mas como o risco sempre renovado da vontade de potência que a todo surgimento do acaso opõe, para controlá-lo, o risco de um acaso ainda maior”.

O mercado de trabalho no Rio de Janeiro se expandira, naqueles anos 1960, e isso podia ser visto nas inúmeras inserções arquitetônicas que aconteciam sofregamente pela cidade. Tal mercado se mostrava repleto de possibilidades, ao mesmo tempo que escondia imprevistos e equívocos, como sempre acontece em situações em que os limites ainda não foram testados, nem os parâmetros inteiramente definidos. Ao contrário da inquietude e experimentação intelectual que os tempos de *chômage* haviam provocado em Lúcio Costa nos anos 1930³⁰³, 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 o já citado Diez³⁰⁴, 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”.³⁰⁵

Seria, portanto, tentando driblar os riscos implícitos ao “acaso da luta”, que Edison Musa entrelaçaria os acontecimentos com os quais se depararia à época, tecendo assim uma trama com a qual pretendia assegurar para si algum lugar possível no mercado de trabalho. Foi dessa forma, mais fruto de uma possibilidade aberta pelo acaso do que de afinidades pessoais, intelectuais ou profissionais entre ambos, que aconteceu, na vida de Edison Musa e Sérgio Paulo Gomes de Almeida, a construtora Almeida Musa, inicialmente instalada à Avenida Almirante Barroso, 90, sala 709, passando depois, em 1964, para a Rua da Lapa, 180, até se mudar, em 1965, para a Avenida Princesa Isabel, 323, 10º andar, onde ficaria até encerrar suas atividades, em 1967.³⁰⁶

No convívio com Sérgio, Edison logo se depararia com um problema: o temperamento explosivo do sócio, que obrigava o arquiteto a funcionar permanentemente como um “apagador de incêndios”. Com o passar dos anos, desacordos profissionais iriam se somar às dificuldades de relacionamento, o que levaria a sociedade a um inevitável rompimento. Apesar de ter durado até 1967, a construtora Almeida Musa realizou poucas obras, podendo-se citar: um prédio do arquiteto Henrique Mindlin, em Ipanema, na Rua Aníbal de Mendonça, 22; e, subcontratadas por Luíz Cyrillo Fernandes, da GAF, a ampliação do Colégio Santo Inácio, em 1965 - cujo Reitor, Padre Mesquita, viria a se tornar grande amigo do arquiteto, levando-o mais tarde a elaborar vários outros projetos para aquela congregação -, seguida da construção do Colégio Stella Maris, ambos os projetos de autoria de Edison Musa.

Edison Musa, Arquiteto (1963)

A época dos trabalhos avulsos durou até 1962. Solicitado, então, a desenvolver os projetos dos interiores para duas grandes empresas – a **Wm. H. Müller**, do ramo de navegação, e a **CVB – Companhia de Vidros do Brasil**, de Sebastião Paes de Almeida – em pavimentos inteiros do edifício Barão de Mauá, no Centro do Rio, Edison Musa se decidiria por assumir, no ano seguinte, sua prática profissional dentro de uma nova estrutura, tanto física quanto legal.

Com a segurança de um faturamento mensal extra, o arquiteto alugaria a sala 709 no número 90 da Avenida Almirante Barroso, esquina com Rua Debret. Com dimensões de 3x3m e sem banheiro, o espaço recebeu três pranchetas, uma mesinha e uma máquina de datilografia Olivetti. À época, ainda sem secretária, Edison era o “faz-tudo”: atendia ao telefone, ia até o cliente, fazia os estudos preliminares, elaborava e datilografava as propostas. Com quem ele contava era com um desenhista em tempo integral, o Waldyr Regueira, e também com um esporádico, que não ocupava espaço, o espanhol Gabriel Torrens Ordinas, morador de Itaguaí que vinha uma vez por semana para pegar o serviço da vez. Como os trabalhos eram enormes, Edison também contou com a colaboração do arquiteto húngaro Bela Torok, também na função de desenhista.

Com os dois trabalhos contratados, sediado em uma sala mínima e contando somente com aqueles colaboradores, assim Edison Musa fundaria, em 17 de maio de 1963, seu escritório-empresa *EMAC - Edison Musa, Arquitetura e Construção Ltda.* (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.2), que funcionaria a princípio como um ateliê de projetos, centrado na figura de seu fundador. Para ser aberta, contudo, a EMAC precisou de um sócio, o que conseguiu na pessoa do Sr. Júlio Mendes que, em seu gesto de aceitar ser parte da composição de uma sociedade, escondia uma história curiosa. Quando a firma foi registrada, uma das maiores dificuldades no Rio de Janeiro era conseguir um telefone. Uma linha valia muito dinheiro, pois era uma peça rara, além de não ser passível de transferência. A qualidade do Sr. Julio Mendes era que ele tinha uma linha telefônica. A maneira que encontraram para legalmente resolver o problema foi fazer do Sr. Julio Mendes sócio de Edison Musa na empresa. O primeiro entrava com o telefone, o segundo com todo o resto e mais o trabalho. Essa situação inusitada perduraria por três anos.

Em contraposição às relações de trabalho estabelecidas contratualmente com a CVB e a Wm. H. Müller, formais e contratuais, aquelas mantidas pela EMAC e a GAF - que se tornaria um cliente cada vez mais confiante no que Edison poderia realizar para a construtora - não seguiriam o padrão tido como profissionalmente adequado por entidades da classe. Haja vista nunca ter havido qualquer contrato entre as partes que assegurasse previamente ao arquiteto a definição dos honorários que lhe caberiam por cada encomenda recebida. Segundo nos relatou Edison³⁰⁷, a GAF acertava tudo verbalmente apenas, e os pagamentos eram feitos por iniciativa e de acordo com a necessidade financeira do próprio arquiteto.

Naquela época, jovem ainda, eu dava muito mais importância à oportunidade de realizar, de possibilitar que um projeto fosse me trazendo outro, do que à preocupação com a remuneração, apesar dos tempos difíceis à época. Isso levava a uma atitude minha de total desprendimento que facilitava muito as negociações e o entendimento com a construtora. Tal atitude talvez tenha sido fruto da fartura de oportunidades, então, o que tornara o “obter dinheiro” uma questão relativa, pois era tanto serviço “pipocando” à minha volta que sempre havia um lugar onde um pagamento qualquer me era devido. Exemplo disso foi uma espécie de “conta corrente” que a GAF manteve comigo, em que mensalmente eu sacava uma importância, mas sempre muito abaixo do valor que eu teria direito pelo serviço por mim executado.³⁰⁸

A informalidade e a confiança que caracterizariam, neste caso, a relação normalmente delicada entre contratante e contratado suplantariam a figura jurídica da EMAC, em nada mudando a maneira peculiar como a GAF e Edison Musa resolviam suas questões profissionais: tudo continuaria como antes, com os projetos sendo acordados “de boca”, ou então rabiscados em pedaços de papel³⁰⁹ (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.4), e arquiteto e construtora mantendo um diálogo cada vez mais aberto e profícuo. O caminho trilhado com a GAF, entre os anos 1960 e a primeira metade da

década de 1970, poderia ser hoje graficamente representado como uma linha reta ascendente, com Edison tendo se tornado, por seu acerto nas soluções apresentadas, pela flexibilidade na negociação de preços e pela certeza do cumprimento de prazos, o profissional “útil e necessário” que os clientes Carlos Moacir Gomes de Almeida e Luiz Cyrillo Fernandes estavam esperando. Não seria um caminho fácil, mas, como nos disseram Edmundo Musa e o ex-funcionário da EMAC Modesto Gonzáles³¹⁰, Edison tinha por temperamento, e isso seria passado e lembrado permanentemente à toda equipe como parte da filosofia de trabalho do escritório, “fazer os serviços, quaisquer que fossem, a todo custo; enfrentar as dificuldades de um projeto sem medo de suas limitações, que eram encaradas de frente; topar a parada, sem frescura; persistir”. Essas características, associadas à sua postura de atender plenamente ao que queria o cliente e à sua argumentação sempre convincente, fariam com que aos poucos ele fosse conquistando espaço e respeito junto ao mercado imobiliário e também a outras clientelas, entre empresas e particulares.

Assim foi que, em 1964, com a EMAC aberta e ativa, os edifícios *Pancetti* e *Guignard*, em Ipanema, funcionariam, tal qual vimos, como um marco para o arquiteto, posto que seriam os primeiros estudos preliminares desenvolvidos por Edison Musa para a GAF, ainda que por ele não fossem assinados. Outros “estudinhos” para o mercado imobiliário se seguiriam junto à mesma construtora, mas seria a ampliação do Colégio Santo Inácio que, em 1965, através da indicação de Cyrillo, faria o arquiteto produzir, da aprovação à execução, um projeto de arquitetura completo, absolutamente de sua autoria e sob sua coordenação.

As razões pelas quais Cyrillo apresentaria, naquela ocasião, Edison Musa aos padres jesuítas, assim como a importância que o arquiteto passara a ter para a GAF, merecem aqui destaque, pois prendem-se à necessidade que a construtora carioca então tinha de fechar com urgência um contrato que a tirasse do percalço em que se envolvera e que “chamuscara” seu nome, em âmbito nacional, em pouco menos de um ano: a Cooperativa Habitacional da Guanabara, ou, simplesmente, a COOPHAB-GB. “Veja lá o que vai falar para o Padre Mesquita, rapaz, pois precisamos muito fechar este trabalho...”, foi como disse Cyrillo a Edison, externando suas preocupações, pouco antes do primeiro encontro de ambos com o então reitor do Colégio Santo Inácio.³¹¹

Episódio de grande importância para a compreensão geral de como teve início, pelo recém-criado Banco Nacional de Habitação, o BNH, a implantação de um programa que visava suprir o déficit então existente de habitação no Rio de Janeiro, a COOPHAB-GB seria determinante na trajetória profissional de Edison Musa, como veremos adiante, posto que o colocaria diretamente em contato com palavras-chave e conceitos - macroprojeto, planejamento, padronização - que ele só ouvira falar e vira aplicados na França, quando no escritório Candilis-Josic-Woods. A mencionada cooperativa também ocuparia posição relevante na formação do ainda estudante de arquitetura Edmundo Musa que, levado pelo irmão Edison, lá estagiaria por três anos.

A COOPHAB-GB foi fundada em 1964 por Carlos Moacir Gomes de Almeida com o propósito de viabilizar a construção de moradias em larga escala, aproveitando o momento favorável surgido logo após o golpe militar pela criação do Banco Nacional de Habitação - BNH e do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo - SERFHAU. Estes dois órgãos nasceram com a atribuição de regulamentar a política urbana do país, sendo definido para o BNH o papel de principal agente do processo de urbanização, cuja atuação uniria setor imobiliário, bancos e a burocracia governamental. O intuito era disponibilizar grande número de moradias para venda, que suprissem o *deficit* habitacional que então havia, tanto para a população de baixa renda quanto para a classe média emergente. Tratava-se de desenvolver macroprojetos, que exigiriam, portanto, de forma imperativa, a presença atuante do setor de planejamento.

O sistema criado pelo BNH foi o das “cooperativas habitacionais abertas, sob orientação de empresários privados, objetivando captar recursos da população, os quais, somados aos de origem governamental, seriam utilizados na construção de grandes conjuntos habitacionais”³¹². Cada produto delas resultante seria um macroprojeto, uma “célula urbana” onde a concentração de habitações considerava a implantação do setor de serviços, núcleo com o qual pretendia-se aglutinar o conjunto, agregando-lhe valor.

O BNH não surgiu para fazer financiamento de casinhas populares. Surgiu para desenvolver macroprojetos. Eu trabalhava com construção civil na época, fazendo prédios, edifícios no Leblon, quando tive a percepção de que o BNH era um projeto gigantesco do governo. Eu não fui o único a perceber esse fato. Por conta disso, o mercado se voltaria para o megaprojeto, o que implicava, de antemão, a presença do planejamento. O que se criaria, então, no cenário do BNH? As cooperativas habitacionais, que seriam responsáveis por suprir o *deficit* de moradias existente, planejando a inserção das mesmas, em grande número, na malha urbana. Fosse por parte da classe média que se expandia, fosse pelas camadas de baixa renda, havia a necessidade de se oferecer habitações em larga escala. E qual o diferencial que tais megaprojetos ofereceriam? Porque o fato de eu financiar um milhão de casas, implantando umas em Caxias, outras em Belford Roxo, etc., é diferente de eu pegar uma área livre e criar um milhão de habitações, com toda a sua infra-estrutura ali mesmo concentrada. Porque o acréscimo de valor derivado da acumulação de habitações daquela área vai gerar receita extra: os pontos de comércio, centros comerciais, etc. O negócio possuía um efeito multiplicador impressionante. Assim foi que, logo após a criação do BNH, em 1964 ainda, as cooperativas habitacionais apareceram. O registro de “cooperativa número 1” foi para aquela capitaneada pela Gomes de Almeida, Fernandes. Era gigantesca e atendeu pelo nome de COOPHAB-GB.³¹³

Resultante da associação das construtoras Gomes de Almeida Fernandes e Lisboaeta com a Imobiliária Nova York, a COOPHAB-GB foi a primeira a receber, ainda em 1964, autorização do BNH para dar início às suas atividades. O

mencionado Moacir convidaria, então, Edison Musa para desenvolver os projetos, que, por sua vez, chamaria Paulo Kaseff, desenhista, para ajudá-lo, contratando-o através de sua empresa EMAC, já em funcionamento desde 1963. Integrariam também o núcleo de arquitetura criado os arquitetos Paulo Azambuja e Paulo Ribas, ambos funcionários da Gomes de Almeida Fernandes, reunidos — pela associação das duas construtoras com a imobiliária — no corpo de uma nova firma aberta especificamente para este fim, denominada PLACON.

Com intenções de dar fim à enorme carência que então havia por habitação, Moacir montou seu negócio ao estilo tradicional da incorporação: com corretor, venda e comissão. A receptividade do público interessado foi imediata e surpreendente. O movimento de procura chegou a tal ponto que, em pouco menos de um mês, seriam vendidos 24.000 apartamentos! As pessoas “faziam fila e dormiam no colchão, em frente ao Automóvel Clube, onde eram assinados os contratos”³¹⁴.

Eu me lembro de sair de caminhão para comprar mesas, cadeiras e escrivaninhas em fábricas de mobiliário para escritório, com o propósito de montar um stand de vendas onde os interessados pudessem se inscrever. A cooperativa alugava, para esse fim, uma loja ou qualquer outro ponto comercial, e arrumava tal lugar para receber as pessoas. Mas nunca se imaginou que a procura seria enorme como foi, uma verdadeira loucura! Basta dizer que assim seriam vendidos 24.000 apartamentos!³¹⁵

O sucesso da empreitada obrigaria a que a EMAC crescesse rapidamente em sua estrutura de pessoal, o que a levaria, conseqüentemente, a investir na ampliação de seu espaço físico. Essa a razão de ter saído, ainda em 1964, da salinha sem banheiro da Avenida Almirante Barroso, 90, para o quinto andar da Rua da Lapa, 180, dividido meio a meio, em instalações separadas, com a construtora Almeida Musa, sociedade, como antes já dito, entre Edison Musa e Sérgio Paulo Gomes de Almeida. Lá ficariam até 1965, quando tanto a EMAC quanto a Almeida Musa se transfeririam para a Avenida Princesa Isabel, 323, 10º andar, onde pouco antes, no 8º andar, havia se instalado a GAF.

O esquema da COOPHAB-GB, bem-sucedido, portanto, funcionava da seguinte forma: o interessado se inscrevia, preenchia uma ficha, uma espécie de “declaração de vontade de ter um apartamento”, como nos disse Edison Musa³¹⁶. Naquele momento, ele dava a demanda, ou seja, indicava onde tinha preferência por morar — Grajaú, por exemplo — e a cooperativa comprava, então, um ou mais terrenos na localidade a fim de implantar os prédios, tantos quantos fosse possíveis para atender ao número de pretendentes inscritos. Existia um “tipinho”, um edifício padrão, assim como uma urbanização previamente pensada, ambos depois ajustados conforme as possibilidades dos terrenos encontrados, desde que não implicasse em modificação do projeto. Pois o que havia na COOPHAB-GB era um planejamento voltado para tipos pré-determinados, independentes dos locais escolhidos, o que gerava, por vezes, aproveitamentos menores do que os máximos permitidos,

valorizando-se prioritariamente o que se definira como padrão. Por exemplo, se o fator de construção era de 3,5 vezes a área do terreno, segundo nos explicou Edison Musa, admitia-se um aproveitamento menor do que o número encontrado, a fim de que a padronização pensada pelo projeto fosse obedecida. Desvinculada da prática habitual de projetos específicos que utilizam terrenos ao máximo de seu potencial, a estratégia da cooperativa causava o que o grupo passou a chamar de “jogar terreno fora”, ou seja, dispensar terrenos que não se adequavam perfeitamente ao pretendido.

A coisa toda funcionava de forma invertida. Daí que houve um estranhamento, na época, quanto ao porquê de não se ter o terreno desde o início do processo. Ninguém conseguia perceber que o terreno não era o foco, e sim a consequência. Se a cooperativa tivesse uma demanda por 300 apartamentos no Grajaú, por exemplo, iria comprar tantos terrenos quantos fossem suficientes e necessários para atender à demanda dos 300 apartamentos no Grajaú. e isso eles [o governo] nunca conseguiram entender... Assim foi construído o prédio situado à Rua Grajaú, nº 90, realizado como protótipo pela COOPHAB-GB. Está lá até hoje, para quem quiser fotografar.³¹⁷

Tudo corria bem, até que começou a acontecer uma forte resistência, por parte de muitos no setor da construção civil e também no governo, principalmente no BNH, representado por sua presidente Sandra Cavalcante³¹⁸. Devido a resposta, em termos econômicos, altamente positiva e imediata que a COOPHAB-GB teve por parte da população carioca, Carlos Moacir Gomes de Almeida quis fazer de sua cooperativa uma experiência nacional, implantando-a em todos os Estados brasileiros. Começaram, aí, os comentários sobre a “imoralidade” de se vender projeto sem terreno, contando com a futura aquisição deste, assim como sobre a “irregularidade” de se permitir a um determinado grupo privado uma posição de domínio sobre a construção habitacional em todo o país. Isso porque a cada COOPHAB que Moacir abrisse nos vários estados brasileiros, sua intenção era cobrar um *royalty* pela idéia original.

Tendo em vista que a preocupação governamental se manifestara por conta da penetração que a COOPHAB-GB estava tendo junto à população, o que lhe garantiria um nível de crescimento absurdo e altos rendimentos, estranhamos o que diz, sucinta e ambigüamente, a historiografia disponível, quando afirma que “logo ficou claro que os responsáveis pela primeira cooperativa não chegariam a bom termo em seu empreendimento, colocando em risco a imagem do próprio BNH”³¹⁹.

Na realidade, desde sua criação, o BNH gozou de um grau de autonomia muito menor do que geralmente se supõe e os alcances e limites da sua atuação foram determinados pelos Ministérios do Planejamento (Roberto Campos) ou da Fazenda (Delfim Neto e Simonsen) em função das conveniências da política monetária e do modelo de acumulação e concentração da renda imposto pelo governo federal.³²⁰

Foi no momento, ao que tudo indica, em que evidenciavam o sucesso rápido e a expansão da cooperativa, que houve a intervenção, acionada pelo BNH através

de sua presidente Sandra Cavalcanti, que lá chegou lacrando tudo e alterando o sistema, que passaria a atuar através de uma nova unidade, os INOOCOPs – Institutos de Orientação a Cooperativas Habitacionais, e se desdobraria, a nível estadual, em Companhias de Habitação Popular, as COHABs. Edison Musa deixaria de trabalhar com o sistema de cooperativas habitacionais exatamente nesta ocasião, mas Edmundo Musa ainda permaneceria por três anos mais na então renomeada COHAB-GB³²¹, vivenciando o período de atuação do interventor, Sílvio Moreira Marques, e de seu auxiliar arquiteto, de origem húngara, George Pavetitz, ambos funcionários da Caixa Econômica Federal para lá deslocados.

Sobre como havia sido acordado o pagamento de seus honorários durante a meteórica existência da COOPHAB-GB, chegamos mais uma vez ao que já nos tinha sido dito: Edison Musa confirmou que a informalidade da relação profissional que ele então mantinha com a construtora prevaleceu, e o pagamento à EMAC pelos meses trabalhados acabou acontecendo todo de uma vez, das mãos do próprio Moacir, pouco antes da intervenção federal, tida como certa àquela altura.

Durante a COOPHAB-GB, a EMAC fez todo um investimento no sentido de acompanhar os eventos planejados, mudando-se para um local maior [Rua da Lapa, 180], empregando pessoas [a secretária Teresa França e o desenhista Paulo Kaseff], antes mesmo de receber qualquer pagamento. Este só viria quando, já às vésperas da interrupção do processo, fui autorizado pelo próprio Moacir a emitir uma fatura destinada a cobrir os gastos até então.³²²

Representando um momento-chave da intervenção federal no governo da Guanabara, um amplo processo de remoção de favelas na cidade seria, a seguir, estimulado. Por conta disso, em 1968, surgiria a CHISAM - Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Rio, que tinha por objetivo erradicar as favelas cariocas, contando com o apoio político do governo federal e com recursos do Banco Nacional de Habitação. A COHAB-GB passaria, então, a trabalhar sob a supervisão direta da CHISAM que, por sua vez, estava diretamente subordinada ao Ministério do Interior.³²³

No início, eram sessenta e três estagiários na COHAB-GB, disse-nos Edmundo Musa, filtrados ao longo dos anos até só restarem oito. Conta ele que lá se fazia de tudo um pouco, de boy a fiscal de obras, passando por projetos de arquitetura e chegando ao papel insólito também de relações públicas e “psicólogo” quando o assunto era convencer os muitos compradores dos 24.000 apartamentos vendidos que quiseram desistir do negócio, inseguros e desconfiados que estavam com a intervenção.³²⁴ Subordinado diretamente ao arquiteto interventor, Edmundo o ajudaria inicialmente com os estudos preliminares, depois com os projetos legais, chegando a fazer a concorrência das obras. Estas foram executadas, em número de 12.000 unidades, pois os terrenos, nos bairros de interesse da população adquirente, chegaram a ser localizados e comprados. A esta altura, Edmundo Musa desempenhava, ali, a função de fiscal de obras.

No acervo do escritório Edison Musa, deparamo-nos, por conta da pesquisa ali realizada, com dois projetos de arquitetura relacionados às cooperativas habitacionais: um assinado por Edison, na fase COOPHAB-GB; o outro com o nome de Edmundo, já durante a intervenção, na fase COHAB-GB. Neles, descobrimos informações interessantes a respeito do modo como foram produzidos, valiosas como registro que são de um momento profissional inicial na vida dos dois irmãos em que estes tiveram a oportunidade, no Rio de Janeiro dos primeiros anos da ditadura militar, de lidar com os temas de macroprojeto e de planejamento urbano, tal qual os abordavam o governo do General Castelo Branco e seu Ministro do Planejamento Roberto Campos. Tal aproximação, acreditamos, colocaria Edison Musa, de maneira efetiva, no Rio de Janeiro dos anos 1960, diante da questão das “massas” e do conceito da “arquitetura para o maior número”, após ele ter visto, em seu estágio em Paris, como os havia enfrentado, desde os anos 1950, na França, o escritório Candilis-Josic-Woods. Acreditamos que serviria também, esta experiência, para que a padronização na arquitetura fosse compreendida pelos dois irmãos como uma ferramenta a mais no processo de projeto, um recurso indispensável quando se tratava de impor ritmo acelerado à uma produção que devia atender rapidamente a grandes demandas.

De acordo com que nos contou sobre a COOPHAB-GB Edison Musa³²⁵, o processo do projeto ali teve início com reuniões da equipe de arquitetura montada pela cooperativa – ele próprio, à frente da equipe, e mais os arquitetos Paulo Ribas e Paulo Azambuja, funcionários da construtora Gomes de Almeida Fernandes – em que o objetivo era chegar a uma solução original ao mesmo tempo que economicamente viável para o protótipo de habitação coletiva em estudo. O grupo lançou mão de uma tipologia em que a escada funcionava como um núcleo para o pavimento-tipo, que, com isso, ganhava a forma de um “H”, pouco tempo depois bastante aproveitada pelo próprio BNH, nos conjuntos habitacionais populares que financiaria. Foi, segundo Edison, uma novidade à época no Brasil, cuja autoria a cooperativa procurou assegurar através do registro do projeto feito junto ao então Departamento da Guanabara do IAB. O mesmo Edison assume que, usando da mesma centralidade para a escada, embora resultando em uma forma diferente, os edifícios de *Bagnols-sur-Cèze*, na França, projetados por Candilis-Josic-Woods, e com o qual, em 1959, ele tivera contato, foram sua inspiração para o que, naquela ocasião, riscaria (FIGURAS 3.21a, 3.21b, 3.22 e 3.23).

Um olhar mais atento sobre os projetos da Cooperativa por nós encontrados no acervo do escritório Edison Musa³²⁶ evidencia:

(1) na fase da COOPHAB-GB:

- que as pranchas estão assinadas por Edison Musa e datadas como 9 de fevereiro de 1965;
- que o carimbo ostenta o nome da firma PLACON, aberta pela associação das construtoras Gomes de Almeida, Fernandes e Lisboeta com a imobiliária Nova York, especificamente para servir à citada cooperativa;
- que, por não fazer constar qualquer endereço em seu carimbo, trata-

se de um projeto sem terreno, referente à edifícios-padrão, de tipologia sala-1, 2 ou 3 quartos, que a COOPHAB-GB pretendia implantar nos terrenos localizados e comprados em atendimento à demanda havida pela população cadastrada;

- que, fosse qual fosse o terreno depois localizado e comprado, a questão da urbanização e implantação dos blocos era pensada previamente, ou seja, a planta de urbanização e de implantação eram desenvolvidas a partir de uma situação ideal, pela qual um maior número possível de unidades pudesse atender, de uma só vez, à população interessada;
- que a existência de um registro de entrada do citado projeto junto ao ainda “Departamento da Guanabara” do IAB, datado de 18 de março de 1965, nos indica a condição de provável ineditismo do mesmo, através de sua tipologia, daí o interesse que deve ter havido, por parte da cooperativa, em garantir, aos arquitetos a ela vinculados, a respectiva autoria em uma entidade representativa de classe;
- que, no carimbo, constam, além do nome de Edison Musa, os nomes dos arquitetos Paulo Ribas e Paulo Azambuja, funcionários, segundo o próprio Edison, da Gomes de Almeida, Fernandes, ali presentes para que fosse assegurada à construtora a participação como co-autora de todos os projetos de arquitetura ali desenvolvidos.

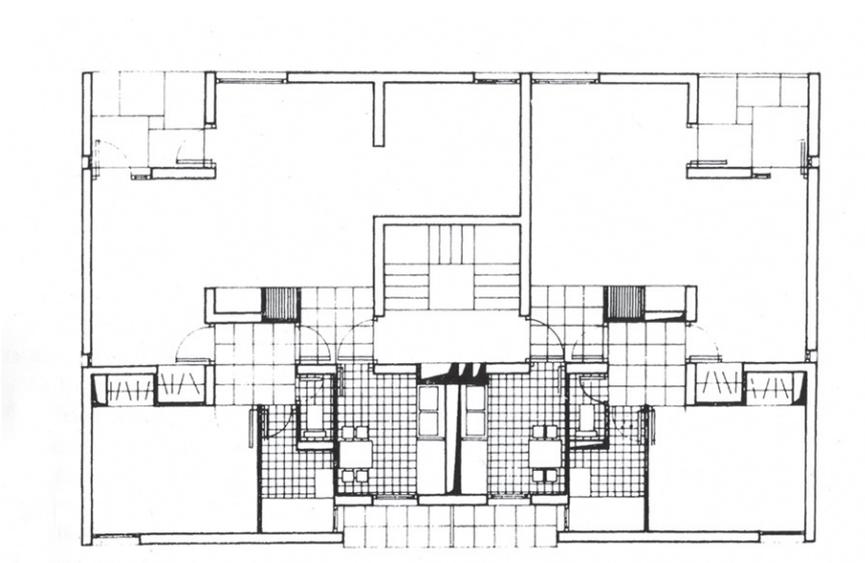
(2) na fase da COHAB-GB, sob intervenção:

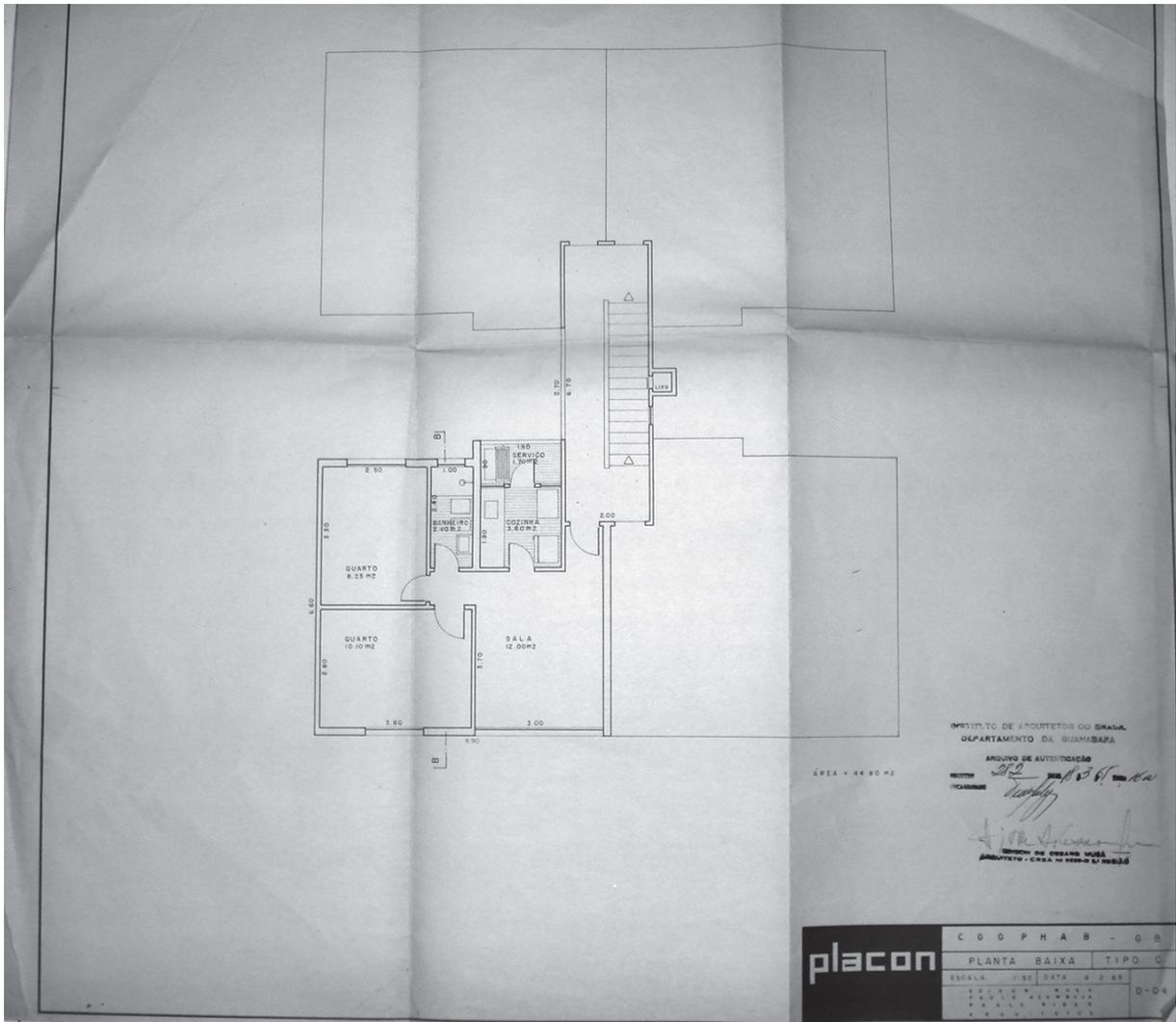
- que o projeto arquitetônico da edificação segue o padrão em “H” aplicado por Edison Musa quando no núcleo de arquitetura da COOPHAB-GB;
- que as pranchas estão datadas de 30 de dezembro de 1968;
- que as pranchas não possuem carimbo específico, em que conste ao menos os nomes dos arquitetos autores e da firma por ele responsável;
- que os originais dos projetos, à nanquim e em papel vegetal, mostram um rosto que foi deixado vazio, sem quaisquer dados, justamente para que estes, aí incluído seu endereço, pudessem ser disponibilizados, caso a caso, em carimbos feitos em folhas avulsas, tamanho A4 e também em papel vegetal, comumente coladas por trás com fita adesiva na hora em que as respectivas pranchas fossem copiadas³³¹;
- que o nome de Edmundo Musa consta nos carimbos avulsos das pranchas desta fase, ao lado do nome do também arquiteto Maurício Tapajós Gomes³²⁷, mas que não fica claro serem os dois arquitetos os autores daquele projeto;
- que, em tais carimbos avulsos, destaca-se o nome da CHISAM - Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Rio de Janeiro, órgão criado, conforme mencionado anteriormente, para desempenhar o papel de interventor federal na política estadual da Guanabara.

Fosse durante sua participação como arquiteto da COOPHAB-GB ou fosse após ter havido, naquela cooperativa, a intervenção federal, enquanto o irmão mais novo Edmundo estagiava na COHAB-GB, Edison Musa se veria envolvido por acontecimentos ao acaso que cada vez mais se traduziriam



FIGURAS 3.21a e 3.21b - Bagnols-sur-Cèze, França, 1962
Escritório Candilis-Josic-Woods - Edifício-Torre e Edifício Padrão . Plantas Baixas
In: AVERMAETE, 2005, p.184 e 181





FIGURAS 3.22 e 3.23 – Rio de Janeiro
Edison Musa - COOPHAB-GB - 1962:
Edifício Padrão Sala-2 Quartos . Planta
Baixa
Acervo Escritório Edison Musa

BNH – INOCOOP, 1973-76: Conjunto
Frei Cassiano . Edifício Padrão Sala-2
Quartos . Planta Baixa
In: BNH: Projetos Sociais – BNH/Secre-
taria de Divulgação, p.120

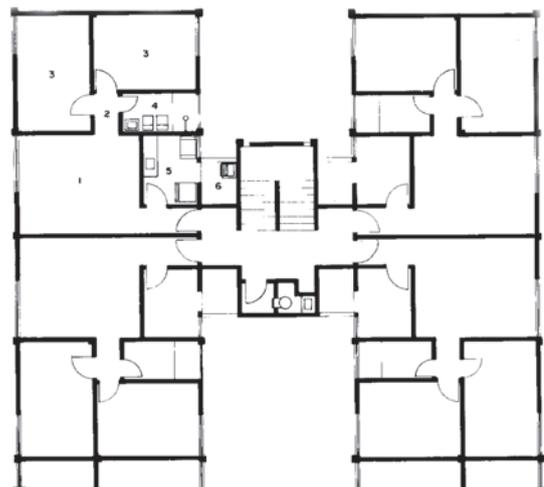




FIGURA 3.25 – São Cristóvão, Rio de Janeiro, 1976
 Edison Musa . Lisboeta . Companhia Brasileira de Petróleo Ipiranga
 Rua Francisco Eugênio, 329
 Acervo Escritório Edison Musa

em possibilidades de trabalho, isso porque a trama de personagens por tais acontecimentos responsável acabaria por se tornar, por muitos anos, uma importante clientela do arquiteto. “Olhando para trás, percebo, agora, como tudo estava interligado e como o sucesso de um trabalho levava a outro, e assim por diante”, Edison nos disse, acrescentando que, naqueles anos 1960, de uma origem comum - no caso, a GAF -, partiriam vários e distintos caminhos a abrir frentes para sua prática profissional.

No primeiro deles, despontava a **Companhia Brasileira de Petróleo Ipiranga**, cliente de Edison Musa desde a primeira hora, em 1959, quando do contato estabelecido pelo arquiteto por ocasião do projeto e execução do Posto Ó. Mais adiante no tempo, em 1976, a empresa fecharia com Edison o projeto³²⁸ de arquitetura para sua sede no Rio de Janeiro, à Rua Francisco Eugênio, 329, em São Cristóvão (FIGURA 3.25).

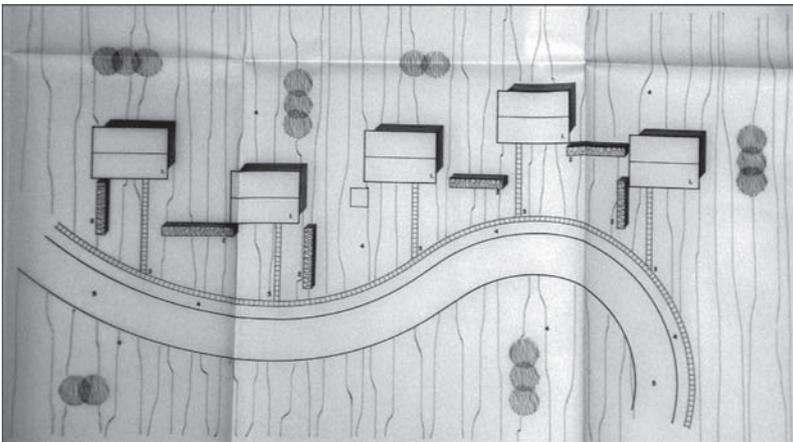


FIGURA 3.26a – Pindamonhangaba, São Paulo, 1961 - 63
 Edison Musa . César Antunes
 Fazenda Santa Helena
 Vila para Funcionários .
 Projeto de Arquitetura (Execução) .
 Implantação
 Acervo Escritório Edison Musa

Do segundo deles, aberto pelo contato com a GAF, surgiria, como já mencionamos, o **Colégio Santo Inácio**, seguido do **Stella Maris**. Antes, porém, por essa mesma construtora, chegaria César Antunes, amigo de Moacir, com a encomenda das Casas Staff, das vilas para os camponeses, dos bezerreiros e armazéns, primeiros projetos para a Fazenda Santa Helena (FIGURAS 3.26 a/b e 4.1 a/b); a seguir, através do pai de César, o grande empresário do ramo de mineração Augusto Trajano Azevedo Antunes, Edison seria recomendado ao cunhado deste, presidente da Wm. H. Müller, que lhe daria o projeto para interiores da sede de sua empresa no edifício Barão de Mauá, onde a CVB, de Sebastião Paes de Almeida, por intermédio de Helio Barroso, colega de Banco do Brasil do pai do arquiteto, também lhe seria apresentada. A partir daí, “sempre preocupado em cumprir, com competência técnica e pontualidade, o que esperava a clientela”, muitos trabalhos reforçariam sua rede de relacionamentos. Contamos Edison que, naqueles anos 1960, lhe seriam entregues:

as obras da BRUMASA no Amapá³²⁹ (APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 3.4), também pertencente ao Grupo Antunes, que culminariam com o projeto para o primeiro Edifício CAEMI, previsto para ser implantado na Praia do Flamengo. Pensando nele, foi criado um grupo de

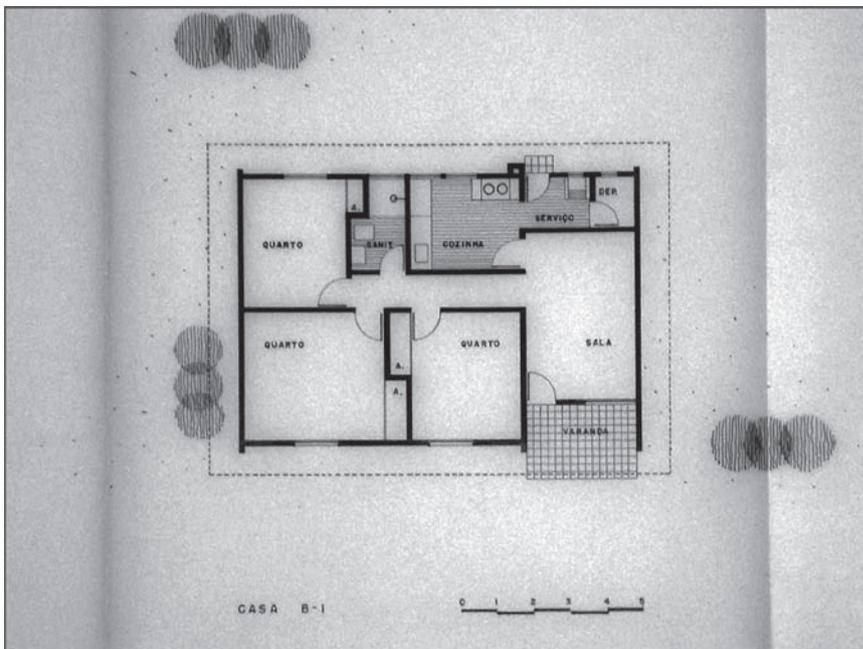


FIGURA 3.26b - Pindamonhangaba, São Paulo, 1961 - 63
 Edison Musa . César Antunes
 Fazenda Santa Helena
 Vila para Funcionários.
 Projeto de Arquitetura (Execução).
 Casa-Tipo
 Acervo Escritório Edison Musa

trabalho que incluía a mim, a Peter Wood, arquiteto americano que havia trabalhado com Oswaldo Bratke no Amapá³³⁰, e a Jorge Hue, que acabara de fazer os interiores ICOMI no edifício Barão de Mauá. Montou-se, então, para nosso grupo, todo um programa de viagens e visitas a prédios corporativos no exterior, tendo a Otis como madrinha. O edifício acabou suspenso, porém, com o falecimento de César Antunes. Na época, eu fazia o projeto de arquitetura para a sede da Fazenda Santa Helena, uma residência rural com cerca de 2.400 m², quando o Dr. Augusto Antunes me procurou para dizer que, apesar de tudo, ele iria prosseguir com a construção da casa, apenas pedindo que eu não desse ao projeto conhecimento publico.³³¹

No terceiro dos caminhos abertos naqueles anos iniciais, uma outra construtora: a **Lisboeta**. Embora resultante do contato com a mesma GAF, por conta da parceria existente entre ambas as construtoras em dois empreendimentos – os edifícios Pancreto, risco de Oscar Niemeyer, e o Dréia, em que Edison Musa projetara o pavimento térreo e alguns interiores -, a Lisboeta traçaria com Edison Musa um rumo próprio, que os levaria a uma relação profissional também de longa duração, com um grande número de projetos residenciais e comerciais por todo o Rio de Janeiro. Destaque-se, aqui, em 1972, o edifício inicialmente concebido por Edison Musa para a **Ipiranga Financeira** - posteriormente sede da **Coca-Cola** e que hoje abriga a **TV Bandeirantes** - situado à Rua Álvaro Ramos, 350, em Botafogo³³² (FIGURA 3.24), consequência do trabalho de pesquisa antes realizado pelo arquiteto para o primeiro projeto da sede CAEMI que, cancelado pela morte do filho de seu presidente, como já dito nesta dissertação, não havia sido até então aproveitado.



FIGURA 3.24 - Botafogo, Rio de Janeiro, 1971
 Edison Musa . Lisboeta . Ipiranga Financeira/Coca-Cola . Rua Álvaro Ramos, 350
 Acervo Escritório Edison Musa

Com três ramificações em sua clientela a lhe dar condições de caminhada, portanto, e com outras a caminho, estava aberto às oportunidades o escritório Edison Musa no Rio de Janeiro. Nele teria lugar, entre 1963 e 1970, uma primeira fase de produção de projetos que, cada vez mais farta e diversificada, demandaria a implantação de um método de trabalho minimamente capaz de dar conta tanto do aumento de sua clientela como do de sua equipe, o segundo sempre em função do primeiro, conforme veremos mais detidamente no Capítulo 4, adiante.

3.2 Edmundo: o irmão mais novo se faz arquiteto

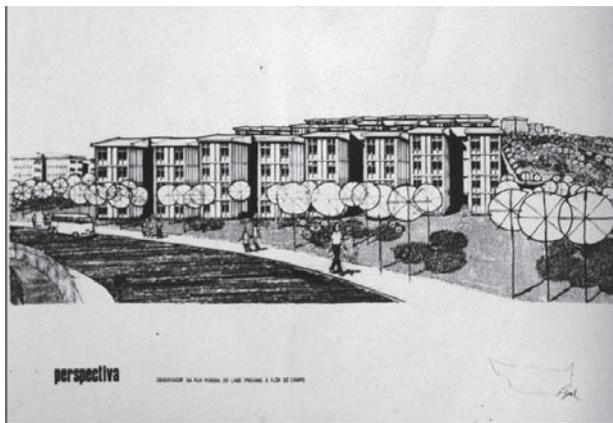
O presente capítulo pretende apresentar um pouco da vida pessoal de Edmundo Musa, procurando nela identificar como se dará sua formação como arquiteto no percurso, principalmente a partir de seu estágio em Nova York, no ano de 1969, no escritório Freidin, Studley & Associates, de projetos para interiores. Também pretende relatar como e em que circunstâncias, ao voltar para o Rio de Janeiro, o caminho de Edmundo Musa se associaria inexoravelmente ao de seu irmão Edison, já com as empresas EMAC - Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda. e EMAP - Edison Musa Arquitetura e Planejamento funcionando, respectivamente, havia sete e três anos, e como e em que tal associação iria mudar os meios pelos quais o escritório realizaria a produção de sua arquitetura.

3.2.1 Trilhas e Rumos : Aluno e Aprendiz (1944-1969)

3.2.1.1 Primeiros caminhos para uma formação arquitetônica

Não foi surpresa alguma ouvir de Edmundo Musa³³³ que a maior influência que teve em sua decisão de fazer arquitetura veio do irmão Edison. Afinal, tal influência, se é que podemos chamá-la assim, o acompanhou durante anos, tendo em vista que a diferença entre os dois é grande: são dez anos. Quando Edison entrou na faculdade, Edmundo era ainda um “guri”, como dizem em Porto Alegre; quando Edison veio para o Rio, Edmundo estava junto, pelo menos durante um tempo, com toda a família; quando Edison foi para Paris, Edmundo almejou o mesmo para si. Não é difícil perceber o quanto a arquitetura foi crescendo em seu imaginário pelos passos precursores do irmão mais velho.

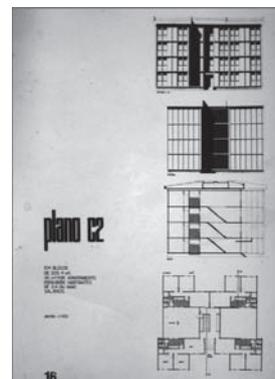
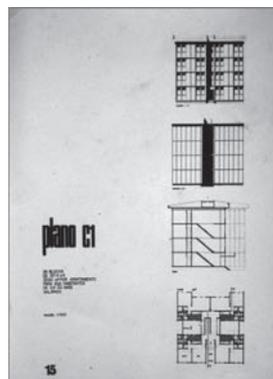
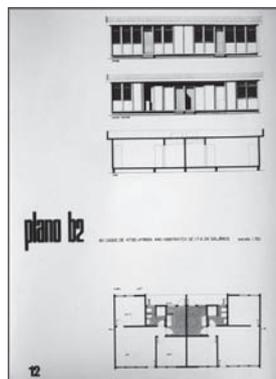
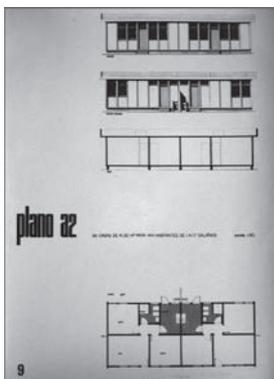
Desde 1959 morando no Rio de Janeiro com os pais (o irmão Newton ficara em Porto Alegre), o retraído, disciplinado e formal Edmundo foi vizinho do informal, explosivo e carismático³³⁴ irmão Edison, já casado e retornado de Paris, no mesmo edifício da Rua General Venâncio Flores, 475, no Leblon. Acompanhando o ritmo de trabalho do irmão mais velho pela janela de seu quarto, o filho mais novo da família Musa reforçou a idéia de abraçar a arquitetura como seu projeto de vida, o que acabou alcançando, no início do ano de 1963: aprovado no vestibular para arquitetura da FNA-UB, agora já no campus da Ilha do Fundão, Edmundo se tornaria também um arquiteto.



Conta Edmundo que o ensino, pelo menos no primeiro ano, foi pesado, com aulas durante todo o dia. Desde o começo, ele e Maurício Tapajós, seu amigo desde o curso preparatório para o vestibular de arquitetura, se uniram a três outros estudantes – Mário Paulo dos Santos, Maurício Marchevsky e o cearense José Nasser Hissa - formando um grupo que se tornaria inseparável ao longo de todo o curso. Nas férias após o término daquele primeiro ano, ao chegar em casa do cinema, Edmundo encontraria o irmão Edison, que lhe daria um cartão dizendo que havia ali uma chance de estágio. Indo até lá, ele imediatamente daria início a seu trabalho junto à Cooperativa Habitacional da Guanabara, a COOPHAB-GB sobre a qual já falamos anteriormente. Apenas lembrando o relato sobre o episódio, seria como estagiário após a intervenção ali imposta por parte do governo federal, através do BNH, e diretamente subordinado ao interventor, Sílvio Moreira Mattos, e à George Pavetitz, seu auxiliar arquiteto, que Edmundo vivenciaria a mudança no sistema das cooperativas habitacionais, que passariam a atuar através de uma nova unidade, os INOOCOPs – Institutos de Orientação a Cooperativas Habitacionais, se desdobrando, a nível estadual, nas Companhias de Habitação Popular, ditas COHABs.

FIGURAS 3.27a e 3.27b – 3ª Bienal de Arquitetura, Porto Alegre, 1967
Edmundo Musa e amigos da FAU-UFRJ
2º lugar em Concurso para Habitação Popular
Conjunto Residencial Integrado . Butantã – São Paulo
Situação e Perspectiva
Acervo Edmundo Musa

FIGURAS 3.27c, 3.27d, 3.26e e 3.26f – Ipiranga, 1959
Edmundo Musa e amigos da FAU-UFRJ
2º lugar em Concurso para Habitação Popular . Conjunto Residencial Integrado . Butantã – São Paulo
Tipologias para Residências e Edificações Multifamiliares
Acervo Edmundo Musa



Em 1967, por força talvez da experiência até então adquirida na COHAB-GB com o tema da habitação popular - que o lançara, tanto quanto havia lançado em primeiro lugar o irmão Edison, na questão do macroprojeto, do

planejamento urbano e da padronização – Edmundo e seus amigos da FNA participariam do concurso para estudantes da 3ª Bienal de Arquitetura, no Rio Grande do Sul. Voltada exatamente para o mesmo tema - o da citada habitação popular - aquela competição bianual seria a última oportunidade que teriam enquanto estudantes, posto que estavam todos eles já no quarto e penúltimo ano da faculdade. Assim foi que, desafiando uma maioria de concorrentes em final de curso, o grupo elaboraria um projeto que alcançaria a segunda colocação (FIGURAS 3.27 a/b/c/d/e/f). Nenhuma experiência projetual acontece para um arquiteto em formação que não deixe suas marcas, daí acreditarmos neste episódio como um bom exercício, além dos três anos de COHAB-GB, a contribuir para a constituição da prática profissional futura de Edmundo, pelo menos naquilo que diz respeito à abordagem de macroprojetos e habitações multifamiliares.

Quando estávamos no quarto ano da faculdade, decidimos participar do concurso para habitação popular da 3ª Bienal de Arquitetura. Pensando nisso, alugamos um apartamento com uma cama só, próximo à Rua do Lavradio, onde viramos várias noites, quatro sempre trabalhando enquanto um outro dormia. Conseguimos, no final, a segunda colocação, mas sempre achamos que fomos injustiçados, pois tivemos de enfrentar a absurda acusação de que, por nossas pranchas estarem extremamente bem feitas, havíamos contratado profissionais para confecioná-las... Perdemos o primeiro lugar para um estudante de último ano que fez sua apresentação - muito bem feita, por sinal - apenas em caneta BIC, e que, ao invés de definir e amarrar, como nós germanicamente havíamos feito, cada parte do projeto, teve habilidade e malícia suficientes para deixar elementos em aberto, permitindo flexibilidade na decisão sobre o construir e o fazer uso da arquitetura proposta, e possibilitando a que fosse ouvido o senso comum.³³⁵

Enquanto estive na COHAB-GB, e até encerrar seu estágio ao fim de três anos, em 1968, Edmundo Musa desempenhou naquela cooperativa várias funções, de boy a fiscal de obras. Sua saída ocorreu quando Edison Musa, tendo fechado um contrato com a CTB – Companhia Telefônica Brasileira para fiscalização de cinco obras, convidou o irmão mais novo para ajudá-lo na tarefa. Cabe aqui informar que Edmundo havia sido alçado, desde julho de 1966, à posição de sócio da EMAC - *Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.* (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.2), ainda que meramente figurativo, pois, ainda estudante, apenas preencheria a lacuna deixada pela saída de Júlio Mendes, o também figurativo primeiro sócio de Edison. Nas mesmas condições, ou seja, como “fantasma”, Edmundo seria também sócio na EMAP – *Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda.*, registrada em janeiro de 1967 (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.3).

Em 1969, formado – pela então já denominada Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – e casado, Edmundo (FIGURA 3.28) receberia do irmão Edison Musa a oportunidade de estagiar por um ano nos Estados Unidos, na firma Freidin, Studley & Associates, de Nova York. Isso porque, naquela ocasião, Edison fazia um projeto de urbanização

para a GAF em Jacarepaguá, que ia ter o patrocínio da *Aliança para o Progresso*, plano americano de financiamento para países em desenvolvimento. Um dos corretores desse plano era Julian Jack Studley (FIGURA 3.29), um dos maiores corretores de Nova York e presidente da citada firma. Edison aproximou-se dele, estabelecendo uma relação amistosa, desta forma conquistando o estágio para Edmundo, que foi trabalhar não com o próprio Studley, mas com os arquitetos associados que lhe prestavam serviços.

Em Nova York, tudo é *leasing*, melhor dizendo, ninguém compra quase nada, tudo se aluga, e qualquer um, para alugar um espaço, deve demonstrar que a atividade, seja ela qual for, irá caber dentro dele. A firma Freidin, Studley & Associates fazia estudos de layout e também, embora mais raramente, projetos para interiores. Ali Edmundo trabalharia durante um ano, aprendendo a desenhar e a detalhar criteriosamente um projeto de arquitetura, mas também tomaria conhecimento de várias práticas comuns ao sistema organizacional norte-americano, com as quais se identificará, delas extraíndo determinadas estratégias para controle sobre o trabalho em equipe. Esta experiência, acreditamos, será importante para o futuro não apenas do próprio Edmundo, mas também dos acontecimentos que envolverão o crescimento em larga escala do escritório Edison Musa em anos a seguir.



FIGURA 3.28 - Rio de Janeiro, 1968
Edmundo Musa, Graduação pela FAU
- UFRJ - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade Federal
do Rio de Janeiro
Acervo Pessoal Edmundo Musa

3.2.1.2 Nova York e o escritório Freidin, Studley & Associates

Quando Edmundo chegou no escritório Freidin, Studley & Associates, Alain, um bom arquiteto francês – segundo comentário do próprio Edmundo –, casado com uma brasileira, ensinaria imediatamente Edmundo a trabalhar com os norte-americanos, o que faria com que mais e mais serviços fossem sendo entregues às suas mãos, até que, com o passar do tempo, lhe confiariam os projetos maiores e mais importantes. O



que mais chamou a atenção do brasileiro, a princípio, foi a qualidade dos desenhos ali produzidos, sob responsabilidade de Jack Freidin (FIGURA 3.30), um dos arquitetos associados, que atuava também como docente de arquitetura no Pratt Institute. Conta Edmundo que, até ir para lá, não sabia desenhar muito bem, pois nunca havia sido necessário, fazendo o que fazia na COHAB-GB ou atuando como fiscal nas obras da CTB. O desenho foi uma descoberta, ao mesmo tempo em que representou um desafio: no escritório novaiorquino, Edmundo desenharia de tudo um pouco, à mão e à lápis, e Freidin efetuaria sistematicamente o *check print*, nome dado pelo norte-americano ao controle sobre o trabalho feito, exigindo sempre perfeição no traço e limpeza no acabamento. Diz Edmundo que ele passaria a trabalhar dessa forma quando de volta, em 1970, ao escritório Edison Musa no Rio de Janeiro, assim fazendo até hoje, dando o que ele chama de “banho” no desenho, buscando sua “limpeza”, ou seja, a qualidade do desenho, até que fique perfeito para ser entregue.

FIGURA 3.29 - Nova York, 1969
Freidin, Studley & Associates
Julian J. Studley
Acervo Edmundo Musa

FIGURA 3.30 - Nova York, 1969
Freidin, Studley & Associates
Jack Freidin
Acervo Edmundo Musa

FIGURA 3.31 - Nova York, 1969
Freidin, Studley & Associates
Joseph Kleiman
Acervo Edmundo Musa

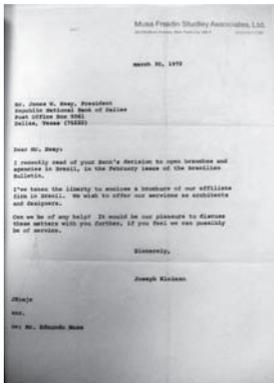


FIGURA 3.32 – Nova York, 1969
Edmundo Musa e a firma Musa, Freidin, Studley & Associates
Correspondência . 1972
Acervo Pessoal Edmundo Musa

Edmundo Musa permaneceria na Freidin, Studley & Associates até o momento de sua volta ao Rio, um ano depois de sua chegada em Nova York. Ao longo deste tempo, laços de amizade o uniriam à Joseph Kleiman (FIGURA 3.31), o segundo arquiteto associado, que tentaria convencê-lo a ficar em Nova York além do prazo pré-estipulado. Foi pensando em reter o brasileiro por mais tempo que a firma Musa Freidin Studley & Associates foi aberta naquela cidade (FIGURA 3.32), tendo por objetivo conquistar contratos, em solo brasileiro, a partir da recomendação dos clientes japoneses que o grupo tinha nos Estados Unidos. Explique-se: era sabido, então, que as colônias japonesas em São Paulo e em Nova York eram fortes e mantinham relações de parentesco ou comerciais entre si; daí que os contatos japoneses do grupo no Brasil, a serem procurados pessoalmente por Edmundo, seriam as recomendações feitas pelos clientes japoneses do escritório em Nova York. A intenção era clara: fazer com que os primeiros se tornassem clientes, em solo brasileiro, da empresa multinacional recém-aberta. Só que isso jamais se concretizaria: Edmundo chegou a ir à São Paulo, onde procurou um sem número de japoneses, mas não conseguiu trabalho algum com a firma Musa Freidin Studley & Associates. Em compensação, o impensável aconteceria: devido ao fato de a Freidin Studley & Associates estar inscrita no *Brazilian Chamber of Commerce*, Kleiman conquistaria dois trabalhos importantes em Nova York, de clientes brasileiros de vulto: o Banco Nacional e o Banco Itaú.³³⁶

Após seis meses trabalhando intensamente, Edmundo buscava escritórios maiores para estagiar. Isso não chegaria a acontecer, contudo, e ele, ainda na Freidin Studley & Associates, se matricularia na Columbia University para fazer duas disciplinas de urbanismo durante os seis meses restantes naquela cidade: primeiro, porque sempre gostara do tema; segundo, porque sabia que, no Brasil, naqueles anos 1960 pós-golpe militar, o tema ganhara espaço na sociedade e adquirira importância estratégica por parte do governo.

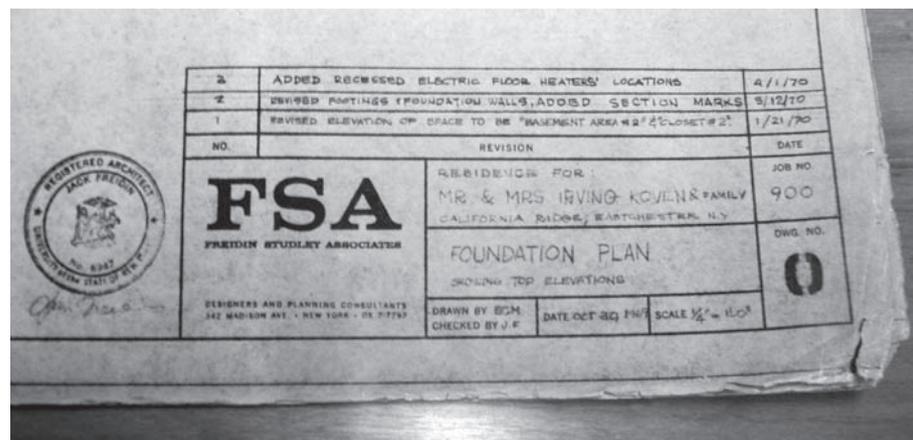
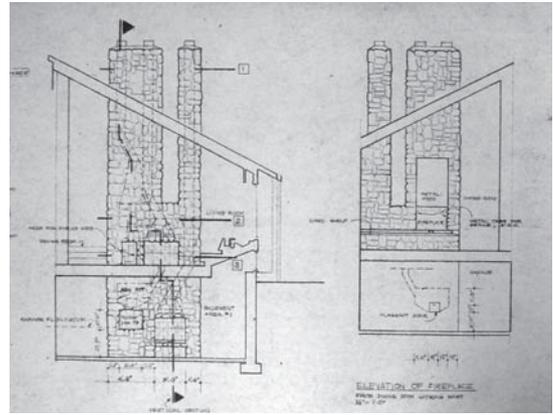
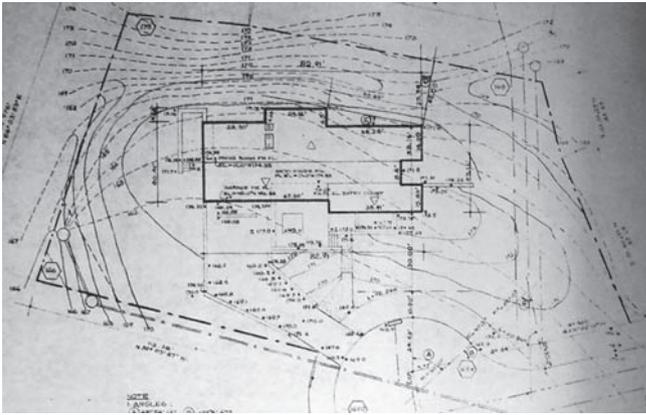


FIGURA 3.33a – Nova York, 1969
Edmundo Musa . Freidin Studley & Associates
Long Island . Residência Irving Koven .
Detalhe Carimbo-Pradrão
Acervo Pessoal Edmundo Musa

Na opinião de Edmundo Musa, a estadia em Nova York foi formadora, também, pela oportunidade de desenvolver projetos com mais autonomia junto ao



chefe e amigo Kleiman. Duas casas em Long Island (FIGURAS 3.33 a/b/c/d), já teriam sido boas experiências, segundo o brasileiro, mas houve ainda uma loja da *Czechoslovak Airlines* (FIGURAS 3.34 a/b/c), na Quinta Avenida³³⁷.

Eu me lembro que só o que eu fazia era trabalhar... Não tinha telefone, não tinha ninguém para me encher a paciência. Eu só trabalhava. Então, o Kleiman me deixou fazer sozinho essa loja, enquanto ele estivesse fora, porque ela era no sistema métrico, que era o da Tchecoslováquia, e eles [os norte-americanos] não sabiam como usá-lo naqueles anos 1969-1970. Tudo lá era polegada, pés etc. Me pediram, então, para converter tudo e foi o que eu fiz. Quando ele voltou, eu estava com o projeto todo pronto em quinze dias. Ele botou a mão na cabeça, dizendo “pelo amor de Deus, não podia ser feito tão rápido...” Foi quando eu disse: “é só entregar aos poucos...” Eu fazia hora extra também, que era a minha solução, não é? Assim eu ganhava dobrado.³³⁸

Nada superou em importância, porém, segundo o próprio Edmundo, o que ele acabou aprendendo sobre organização e método para um trabalho em equipe. Definir a programação para um grupo, registrar suas reuniões, exercer controle sobre tarefas e objetivos com o propósito de aumentar a produtividade, representariam, dali para a frente, uma ferramenta de trabalho que o arquiteto hoje coloca como das mais importantes para sua prática profissional.

O sistema americano é muito prático. Hoje eu tenho comigo vários procedimentos que se tornaram rotineiros, como um sistema de atas que me é bastante característico, Stella e Mônica podem confirmar, e que eu certamente aprendi com eles. Está certo que implementei algumas adaptações quando cheguei, mas a idéia básica é: quem faz ata, faz sempre relacionando toda uma série de ponderações. Outra sistemática nossa é: como se desenvolve um projeto? Se o cara diz que vem aqui na semana que vem e não diz ao que veio, na hora vai ficar envergonhado, vai ter que fazer alguma coisa, não é? O certo é colocar todos os clientes juntos e todo esse sistema, que é pura repetição. A mesma coisa sempre. A gente faz a vida inteira isso. Pode fazer uns mais outros menos, mas é a mesma coisa. A gente passou a fazer

FIGURA 3.33b - Nova York, 1969
Edmundo Musa . Freidin Studley & Associates
Long Island . Residência Irving Koven .
Situação e Implantação
Acervo Pessoal Edmundo Musa

FIGURA 3.33c - Nova York, 1969
Edmundo Musa . Freidin Studley & Associates
Long Island . Residência Irving Koven .
Elevações (Parte)
Acervo Pessoal Edmundo Musa

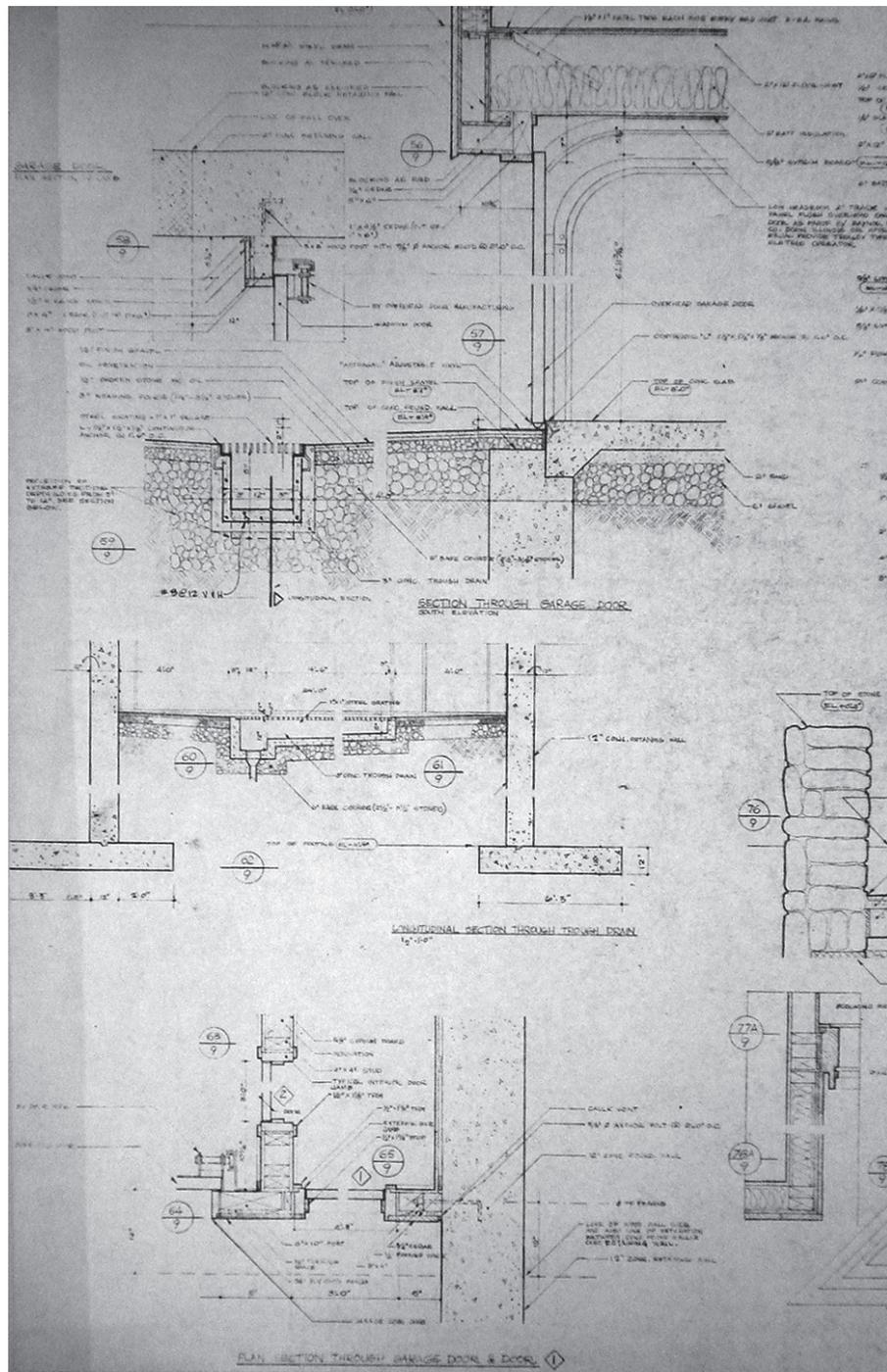


FIGURA 3.33d - Nova York, 1969
 Edmundo Musa . Freidin Studley &
 Associates
 Long Island . Residência Irving Koven .
 Detalhes Diversos (Parte)
 Acervo Pessoal Edmundo Musa

cadastros, passou a fazer anotações, passou a fazer atas, passou a fazer programação, a dimensionar, a apropriar. Se você tem apropriação, por exemplo, “como foi que eu fiz aquele prédio ali, qual foi o tempo que levei, quanto gastei...”, aí é possível fazer outro, de características

semelhantes, sem medo de cometer os mesmos equívocos havidos no primeiro. Uso isso até hoje em minha vida.³³⁹

Segundo Edmundo Musa, sua experiência na COHAB-GB havia lhe tornado, no máximo, um bom fiscal de obras, pois nem mesmo um desenho técnico de primeira linha ele tinha, visto que isso não lhe era então cobrado. Trabalhara em seguida na EMAC de Edison, mas por pouco tempo e com a mesma função de fiscal de obras, que o mantinha fora do escritório por todo o dia. Por isso ele não se inteirara do método de trabalho que o irmão havia ali aplicado a partir das experiências que tivera no escritório Candilis-Josic-Woods e na construtora Costa Pereira, Bokel, cujos procedimentos estavam permitindo, naquele final dos anos 1960, à EMAC, tida já como um escritório “técnico” e “pragmático”, crescer e organizar tarefas e equipe conforme aumentavam clientes e contratos³⁴⁰. Por conta disso, somente em Nova York Edmundo teria a oportunidade de perceber diretamente a engrenagem administrativa enquanto um conjunto de procedimentos concatenados entre si, tal qual um sistema de partes interdependentes.

Tudo começaria no pequeno universo empresarial da Freidin Studley & Associates, local em que Edmundo testemunharia o exercício do controle como ferramenta organizacional poderosa quando se quer planejar a entrada de trabalhos futuros em um escritório cuja equipe é pequena mas a movimentação é constante. O uso de atas em todas as reuniões, a pré-fixação de horários, a checagem constante da programação e a fiscalização sobre a produção do escritório seriam atitudes com as quais, em Nova York, segundo o próprio arquiteto nos contou³⁴¹, Edmundo encontraria a si mesmo. A viagem à Nova York traria à luz seu temperamento metódico e organizado, rígido e disciplinado, como era o de seu próprio pai, que, funcionário do Banco do Brasil, ali galgou postos de gestão cada vez mais importantes devido à sua grande capacidade administrativa e gerencial. Edmundo perceberia, então, com clareza, que era um homem pragmático, de profundas afinidades com a maneira com que os escritórios norte-americanos trabalhavam.

Interessado em registrar o método a que aqueles procedimentos isolados pareciam pertencer, Edmundo Musa trocava idéias, durante reuniões sociais regulares de caráter informal, com alguns conhecidos de ocasião, brasileiros que faziam MBA em Nova York. Conversando sobre o assunto com um deles, José Boucinhas - cuja empresa *Boucinhas & Campos*³⁴² mantinha escritório em Nova York -, sua observação geral se veria completa pelo procedimento que até então lhe escapara: a avaliação das equipes, que dá origem à gratificação de alguns integrantes por produtividade. Utilizado por aquela empresa brasileira, o esquema através do qual tal procedimento se dava seria passado, naquela ocasião, por José Boucinhas à Edmundo Musa (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.5).

Trazendo consigo mais do que apenas o carimbo de Nova York em seu passaporte, portanto, Edmundo Musa retornaria ao Rio de Janeiro em maio de 1970, indo imediatamente trabalhar na EMAC de seu irmão. O conjunto de procedimentos com os quais ele tivera contato não foram, contudo, implantados no escritório Edison Musa, posto que já existia ali uma proposta



FIGURAS 3.34a e 3.34b -
Quinta Avenida, Nova York, 1969
Edmundo Musa . Freidin,
Studley & Associates
CSA - Czechoslovak Airlines . Foto
Acervo Pessoal Edmundo Musa



FIGURAS 3.34c - Nova York, 1969
Edmundo Musa . Freidin, Studley &
Associates . Quinta Avenida . CSA -
Czechoslovak Airlines . Interiores
Acervo Pessoal Edmundo Musa

organizacional à maneira francesa de Candilis-Josic-Woods, proposta esta que conseguira, até então, acompanhar plenamente o crescimento estrutural que tivera a EMAC ao longo dos anos 1960. Mas logo se fariam necessárias novas condutas que garantissem um controle maior do que era produzido, pois diversificados clientes trariam maiores demandas, o que obrigaria o escritório a crescer mais rapidamente do que se pudera inicialmente prever. Para cumprir a necessidade que se impunha e contando com acasos – como pontuaremos no Capítulo 5 – que o colocariam, ao longo dos anos 1970 e 1980, em posição de gerenciamento de parte da equipe técnica, Edmundo Musa aglutinaria os procedimentos que selecionara com sua experiência norte-americana no trinômio *controle-avaliação-gratificação*, adaptando-o – com a formalidade, a disciplina e a rigidez que lhe eram inatas – à filosofia de trabalho e à realidade estrutural do escritório Edison Musa, o que acabaria por propiciar maior controle da produção do projeto e a realização desta, de maneira eficiente, em um ritmo a que se poderia caracterizar de industrial.

3.3 Refletindo sobre o capítulo

Sobre as trajetórias de vida, entre fins dos anos 1950 e 1960, dos irmãos Edison Musa e Edmundo Musa, seus temperamentos, influências a que se expuseram, experiências profissionais vividas e tomadas de posição sobre o *métier* respectivas, podemos aqui destacar:

- que o arquiteto Edison Musa recebeu, entre fins dos anos 1950 e início dos 1960, influência direta de suas primeiras experiências profissionais, que o marcariam sobremaneira e o fariam delinear, a partir daí, sua filosofia de trabalho;
- que a primeira influência de Edison Musa aconteceu em Paris, junto ao então já grande escritório de projetos Candilis-Josic-Woods, onde o brasileiro veria o arquiteto em posição de coordenador de várias equipes de colaboradores, assim como o identificaria como tendo total domínio do processo do projeto, exercendo seu ofício da prancheta ao canteiro de obras;
- que, de volta ao Rio, a construtora Costa Pereira Bokel seria outra influência importante, dando a Edison Musa a oportunidade de vivenciar uma prática profissional sob o ponto de vista da execução de uma obra, o que o levaria a adquirir uma visão mais ampla sobre o fazer arquitetônico e sobre o que poderia ser a atuação do arquiteto no Rio de Janeiro, em um período que logo se mostraria de transição para a arquitetura e a produção do projeto;
- que, na Costa Pereira Bokel, como arquiteto sediado em obra, Edison Musa se interrogaria sobre qual seria o real lugar do arquiteto, se a prancheta dos projetos ou o canteiro da obra; e também se perguntaria se o fato de estar atuando em uma função comumente atribuída a um engenheiro o traria reconhecimento ou desmerecimento profissional por parte de seu meio;

- que, ainda na Costa Pereira Bokel, Edison Musa se veria diante da questão de a arquitetura ter se desligado de atividades que também lhe diziam respeito, no caso, as relacionadas ao acompanhamento da execução de obras, o que havia provocado o distanciamento dos colegas engenheiros, dos quais ele, Edison, naquele momento, dependia;
- que, com o escritório Candilis-Josic-Woods e a construtora Costa Pereira Bokel, Edison Musa aprendera a valorizar: (a) o projeto de execução de arquitetura como um documento que garantia controle e fidelidade ao que queria o arquiteto como produto final para determinada obra, um instrumento pelo qual se podia efetivar a relação entre prancheta e canteiro; (b) a essencial parceria com os engenheiros; (c) o diálogo com a indústria; (d) o respeito à clientela, atendendo-lhe prontamente naquilo que desejava, cumprindo prazos e negociando custos;
- que Edison Musa abriria seu escritório em maio de 1963 levando em conta o conceito de “arquiteto completo” que ele identificara a partir de suas experiências com Candilis-Josic-Woods e a Costa Pereira, Bokel, interpretando-o como um profissional útil e necessário ao que dele exigiam as demandas de seu tempo e que assumia como atributo fundamental de sua atividade as competências técnica e construtiva, mostrando-se senhor do processo do projeto em uma prática que, impondo novos procedimentos e condições, não se voltava mais para a produção de uma arquitetura dita “culturalmente relevante”, mas para aquela “que dá forma às cidades”, realizando-se em “condições econômicas e técnicas comuns de produção”;
- que Edison Musa organizaria seu escritório a partir de uma filosofia de trabalho e de procedimentos metodológicos vistos no escritório Candilis-Josic-Woods e na construtora Costa Pereira, Bokel, que pressupunham: (a) uma coordenação plena, através da figura central do arquiteto, no caso o próprio Edison, que funcionaria como gerente geral de colaboradores e projetos; (b) e o domínio total do processo do projeto, da prancheta ao canteiro, com subdivisão de clientes e serviços por “timinhos” que, com um arquiteto-chefe à frente, seriam capazes de otimizar e realizar suas tarefas de maneira mais eficiente;
- que, desde 1959, Edison Musa trabalharia informalmente com a construtora Gomes de Almeida Fernandes, vivenciando, sem contrato assinado ou honorários fechados, como esta lidava com a produção do projeto, que era sistematicamente partida em sua estrutura, além de esvaziada da questão autoral que sempre lhe acompanhara;
- que, no que diz respeito à ausência de contrato referente aos honorários de Edison Musa, a GAF o substituíra por: (a) inicialmente, uma conta conjunta com o arquiteto, onde depositava o que o arquiteto precisava, quando era preciso; (b) mais adiante no tempo, folhas de papel avulsas, onde apenas assinalava, sem preocupações jurídicas,

os percentuais acordados verbalmente para os projetos, em função de suas categorias e dimensões;

- que, no que compete à partição do projeto, era destinado ao arquiteto externo – como aconteceu com Edison entre 1959 e 1964 - apenas uma ou mais pequenas frações, enquanto que ao Departamento Técnico da própria GAF cabia o desenvolvimento tanto do projeto legal quanto do projeto completo de execução, rotina que apenas seria quebrada em 1973, com a elaboração de Nova Ipanema;

- que, sobre a questão autoral, a Edison Musa não seria concedido o direito de assinar qualquer projeto legal da GAF, mesmo quando este correspondesse a estudos preliminares riscados pelo próprio arquiteto, o que passara a ocorrer a partir de 1962. Junto àquela construtora, somente em 1963 ele receberia autorização de ter seu nome explicitamente vinculado a um projeto, assim mesmo quando ganhou lugar na placa de uma determinada obra cujo risco inicial fora seu. Seria em 1965, contudo, com o Colégio Santo Inácio, ou seja, fora do circuito do mercado imobiliário, portanto, que ele efetivamente, pela primeira vez para a GAF, assinaria seu nome como autor do projeto junto à Prefeitura;

- que nas relações cliente-arquiteto e construtora-arquiteto vivenciadas por Edison Musa em fins dos anos 1950 e início dos 1960, podemos identificar o quanto este profissional – o arquiteto com sua prática no Rio de Janeiro - se tornara, no processo de produção da arquitetura do pós-Brasília, apenas uma peça a viabilizar intenções projetuais que nem sempre representavam as suas, sendo, desta forma, dependente de uma situação a qual não dominava e que o obrigava a fazer concessões;

- que os irmãos Edison Musa e Edmundo Musa vivenciariam, em suas experiências com a COOPHAB-GB e a COHAB-GB, respectivamente, um momento profissional inicial significativo, tendo em vista a oportunidade que tiveram de lidar com os temas de macroprojeto e de planejamento urbano, que os fariam compreender a questão da padronização na arquitetura como uma ferramenta indispensável no processo de projeto quando se tratava de impor ritmo acelerado à uma produção que devia atender rapidamente a grandes demandas;

- que entre Edison Musa e seu irmão mais novo Edmundo houve desde muito cedo uma relação hierárquica forte, imperiosamente familiar, com os dez anos de diferença que os separavam funcionando como um indício de que o primeiro veria o segundo como a um filho, ajudando-o em várias frentes, fosse em ambiente profissional (nos dois estágios que lhe arrumou), fosse em questões pessoais (no apartamento que pagaria enquanto Edmundo estava em Nova York);

- que os irmãos Edison Musa e Edmundo Musa possuíam temperamentos

distintos³⁴³, a saber: diz-se de Edison que era informal embora sempre impositivo, um homem “atirado” – no sentido de se arriscar em sua prática profissional e, com isso, se expor mais às oportunidades, o que o levaria a abrir caminhos diversificados para o escritório junto ao mercado de trabalho –, além de carismático, dominando situações de desafio através de sua capacidade argumentativa; de Edmundo, por sua vez, diz-se que era formal, retraído, disciplinado e rígido em sua conduta profissional, dono de uma capacidade de organização inata que seria potencializada após um ano de estágio em Nova York, quando teve contato, indireta e diretamente, com os sistemáticos procedimentos administrativos e gerenciais norte-americanos;

- que, em Nova York, os procedimentos administrativos e gerenciais com os quais Edmundo Musa teve contato foram percebidos e intencionalmente buscados em várias fontes, e que o brasileiro entendeu que tudo era parte de um único e coeso método de trabalho, onde o trinômio *controle-avaliação-gratificação* parecia assegurar, a qualquer escritório-empresa, o aumento de sua produtividade, possibilitando, assim, a que sua clientela fosse ampliada e sua estrutura pudesse crescer.

Finalizando o presente capítulo, deixamos aqui quatro questões em aberto, para que sejam respondidas adiante, quando estudarmos mais detidamente a primeira – 1963 a 1970 - e a segunda fase – 1971 a 1983 - do escritório Edison Musa:

(1) Considerando o conceito de “arquiteto completo” que Edison Musa tinha em mente quando da abertura de seu escritório, pode-se dizer que ele desempenhava, já naqueles anos iniciais de 1960, funções que de fato o deslocavam da prancheta ao canteiro de obras? Quais eram elas e em que projetos e obras isso se verificou?

(2) Em seu relacionamento profissional com a GAF, vimos um grau de informalidade que, ao longo daquela primeira metade da década de 1960, mostraria Edison Musa em posição de total despreendimento face às oportunidades de atuação junto ao mercado. Tendo em vista o que antigos funcionários, logo a seguir, dele diriam – ao mencionarem seu carisma e capacidade argumentativa – quando, em que circunstâncias e para quais clientes o arquiteto ensaiaria uma mudança em sua postura?

(3) Ainda com relação ao relacionamento informal que profissionalmente sempre mantivera com a GAF, como se conduziu Edison Musa quando da chegada de outros clientes naquele início de sua trajetória, aí incluídos os clientes pessoa física e a construtora Lisboeta?

(4) Se o arquiteto Edison Musa já descortinara e preparava-se para aplicar, naquele início dos anos 1960, o que viria a ser a filosofia de

seu escritório anos à frente, pode-se dizer que ele já possuía então em mente os procedimentos organizacionais que formariam o método de trabalho ali implantado e atuante até os primeiros anos da década de 1970? Ou terá o arquiteto Edison Musa organizado seu escritório de maneira mais aberta e informal, menos rígida mas ainda assim eficiente para aquele exato momento de sua equipe e clientela, não se preocupando especificamente com a implantação de um método fechado em si mesmo, mas apenas em aplicar procedimentos administrativos simples que o atendessem satisfatoriamente enquanto a empresa crescia?

O Capítulo 4, a seguir, trata da trajetória do escritório Edison Musa, especificamente no que diz respeito à sua primeira fase, por nós definida como tendo acontecido entre 1963, ano de sua fundação, e 1970, ano da abertura da representação deste em São Paulo e do citado retorno de Edmundo Musa à equipe carioca. Dando seguimento, então, ao Capítulo 5, apresentaremos a segunda fase do escritório Edison Musa, ocorrida entre os anos de 1971 e 1983, comprovando a hipótese levantada por esta dissertação.

4 UM ATELIÊ SE TORNA ESCRITÓRIO (1963-1970)

No presente capítulo, levando em conta os conceitos e a pauta profissional estabelecidos por Edison Musa a partir de sua experiência junto ao escritório Candilis-Josic-Woods, em Paris, e depois na construtora Costa Pereira, Bokel, no Rio de Janeiro, ambas em fins da década de 1950, temos por objetivo apresentar a primeira fase da trajetória da EMAC - Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., que definimos ter acontecido entre 1963, ano de sua fundação, e 1970. Consideramos o ano de 1970 como demarcatório, por dois motivos: por ter representado a abertura do escritório em São Paulo, para onde o arquiteto Edison Musa viajaria mais rotineiramente a partir de então, dividindo seu tempo; e também por ter marcado, coincidentemente, o retorno de seu irmão Edmundo à equipe carioca, após um ano de estágio em Nova York.

Citando as razões do registro, em janeiro de 1967, de outra empresa no Rio de Janeiro, a EMAP - Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda., no presente capítulo também procuramos discorrer sobre: como se organizou o escritório; como se estruturou sua equipe; como era o ambiente de trabalho; que endereços e imóveis ocupou; como se deu ali a produção do projeto e quais foram as obras exponenciais realizadas; de que maneira a legislação em vigor foi determinante para algumas de suas soluções projetuais; com que motivação aconteceram as participações em concursos e no que resultaram; e em que bases eram apropriados os contratos profissionais. Pretendemos com isso confirmar que o escritório Edison Musa começou como um pequeno ateliê, ainda que, desde seu início, tenha havido no arquiteto o interesse em dispor de uma equipe de colaboradores internos e externos, que viria a crescer com o aumento da demanda por parte de clientes que então se diversificavam. Veremos que, por conta disso, houve a necessidade da implantação no escritório de um método de trabalho que, ao mesmo tempo, desse conta de organizar tal equipe e de treiná-la para o cumprimento de suas tarefas projetuais específicas, cuja produção, atendendo ao que dela esperava a clientela, se agigantaria nos anos 1970 e 1980 seguintes.

4.1 Rio de Janeiro, anos 1960: uma Cidade-Estado em pujança construtiva

Os mais velhos lembram-se muito bem, mas os mais moços podem acreditar: entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna. Esse alegre otimismo, só contrariado em alguns rápidos momentos, foi mudando a sua forma. Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. De 1967 em diante, a visão de progresso vai assumindo a nova forma de uma crença na modernização, isto é, de nosso acesso iminente ao “Primeiro Mundo”. Havia certamente bons motivos para afiançar o otimismo. A partir dos anos 80, entretanto, assiste-se ao reverso da medalha: as dúvidas quanto às possibilidades de construir uma sociedade efetivamente moderna tendem a crescer e o pessimismo ganha, pouco a pouco, intensidade. Para tratar das relações entre as transformações econômicas e as mudanças na sociabilidade, manifestas na dura vida cotidiana e na precária privacidade, começemos, portanto, por distinguir os momentos significativos que se estendem do pós-guerra aos nossos dias. Entre 1945 e 1964, vive-se os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganham um ritmo acelerado. O ano de 1964 marca uma inflexão, com a mudança do “modelo” econômico, social e político de desenvolvimento, e esta transformação vai se consolidando a partir de 1967-68. Mas, nesse período (1964-79), as dimensões mais significativas dessa mudança não eram perceptíveis, deixando a impressão de uma continuidade essencial do progresso, manchada, para muitos, pelo regime autoritário. A partir de 1980 (“a década perdida”), finalmente a nova realidade se impõe.³⁴⁴

Em maio de 1963, quando Edison Musa abriu seu escritório *Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.*, a EMAC, corria o governo de Carlos Lacerda (1914-1977) no Rio de Janeiro, tornado Estado da Guanabara em função da transferência da capital federal para Brasília, em 1960. Lacerda seria o primeiro governador eleito da recém-criada Cidade-Estado, e aquele que marcaria sua gestão pela ênfase dada ao planejamento e desenvolvimento urbano. Afinal, como já sabemos, o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, havia dado início a um vigoroso processo de industrialização no Brasil, acelerado pela implementação dos sistemas férreo e viário, este último destinado a servir à crescente penetração do automóvel em uma sociedade que contava com combustível barato. Tal industrialização detonaria um fluxo imigratório desordenado do interior em direção às grandes cidades, especificamente às capitais, para o qual o Rio de Janeiro – fosse, primeiro, como capital federal, ou depois como Estado da Guanabara – não estava preparado, obrigando a que seus governantes buscassem projetar seu crescimento.

O futuro se encarregou de dar brilho à administração de Lacerda. Comparado à degradação que a cidade sofreu nos anos seguintes, com outros governantes, esse período ficou na memória da população carioca como a idade de ouro do Rio.³⁴⁵

Entre 1956 e 1958, com Juscelino Kubitschek presidente e o Rio ainda capital federal, o então prefeito nomeado da cidade, Francisco Negrão de Lima (1901-1981) havia elaborado um plano de realizações urbanísticas, entre as quais a criação da Superintendência de Urbanismo e Saneamento – SURSAN, dando início também à instalação dos ônibus elétricos em substituição aos bondes entre o Centro e a Zona Sul. Entre dezembro de 1960 e novembro de 1965, Lacerda, por sua vez, contando com seu carisma e oratória, iria mais longe, radicalizando seu discurso: a história institucional da região e a efervescência cultural do período – a emergência da bossa-nova e do cinema novo – eram prova irrefutável de que o Rio mantinha sua condição central de *Belacap*, a “Capital de fato” do país, condição esta que ele decide caracterizar através de uma política incisiva de modernização urbana. Por conta disso, desde sua campanha ao cargo Lacerda procurara se identificar com a figura do administrador “modelar” e orientara sua atuação em três frentes: a preservação da ordem urbana, a revitalização de um conjunto expressivo de obras e uma gerência administrativa feita por profissionais especializados, ditos “técnicos”, em suas áreas e de maneira a mais objetiva e isenta possível.³⁴⁶

A vitória nas urnas dependia, no entanto, do sucesso do candidato em projetar uma faceta ainda inédita, e da qual muitos duvidavam: a de administrador. Daí a ênfase inicial de sua campanha no sentido de provar que a falta de experiência administrativa não implicava, de modo algum, incapacidade de governar. Por isso mesmo, apregoava que sua filosofia administrativa se apoiaria no saber técnico, indicado como a garantia mais segura de um governo “competente”; aos “técnicos”, e não aos políticos e nem aos burocratas, entregaria a tarefa de administrar a Guanabara de maneira “racional” e “neutra”.³⁴⁷

Vê-se, então, como interligavam-se os conceitos de “saber técnico” e “sentido prático” ao de “espírito de equipe”, impregnando, naquele início dos anos 1960, também o campo da política carioca. Vinham com a força de uma necessidade que então se impunha: o diálogo com uma realidade que se apresentava como de transição, dando margem a que a tradição carioca de uma prática governamental clientelista pudesse ser quebrada. Afinal, para Lacerda, era um momento único, pelo fato de ele ter nas mãos um Estado recém-criado, juridicamente ainda informe, sem Constituição, que consistia, na verdade, apenas de “uma cidade e um quintal”. Daí que a idéia de “construção”, em sentido amplo, esteve sempre presente, e sua intenção era a de servir como modelo, imprimindo ao país uma concepção de governo “que ainda não tinha havido no Brasil”.

Não foi privilégio do nosso governo da Guanabara fazer obras, mas não foram as obras que marcaram esse governo. Foi a idéia de sacrifício; foi a idéia de poder como doação e não como apropriação; idéia esta

de cada um de nós, com algumas exceções evidentemente. Criou-se um espírito de equipe; criou-se a mentalidade de que cada um de nós tinha uma missão a realizar, missão não no sentido místico, mas no sentido prático: a idéia de ganhar o tempo perdido, a idéia de não desperdiçar o tempo que tínhamos pela frente.³⁴⁸

Com o controle do solo urbano se mostrando em situação crítica, Lacerda colocaria em prática uma série de procedimentos organizacionais com o objetivo de conter o crescimento desordenado da Cidade-Estado. Através de um deles, seguindo o exemplo dos *arrondissements* de Paris, o governador dividiria o Rio de Janeiro em vinte regiões administrativas, dando, desta forma, autoridade e responsabilidade a funcionários que antes desconheciam tais posturas. O “prefeitinho”, nome dado ao administrador regional, funcionaria como o homem do governo mais próximo ao contribuinte, estando sempre no bairro deste, a lhe dar assistência e atendimento permanente com as pequenas obras. Em outro dos procedimentos, na tentativa de racionalizar e tornar eficiente o governo, Lacerda procuraria ajuda internacional, entregando a um escritório especializado a tarefa de pensar a cidade e prepará-la para o futuro. Foi quando, ainda que enfrentando forte resistência local, o governador contratou o escritório do arquiteto e urbanista grego Constantinos Doxiadis (1913-1975), conhecido mundialmente por êxitos urbanísticos em várias cidades do mundo. O Plano Doxiadis, como passaria a ser chamado este estudo e proposição de crescimento, concluiu-se em 1965, e dele fariam parte vetores aplicados no Rio de Janeiro apenas mais recentemente, como é o caso das Linhas Vermelha e Amarela, riscadas com a participação do arquiteto carioca Hélio Modesto³⁴⁹, da Comissão Executiva do Desenvolvimento Urbano do Estado da Guanabara – CEDUG, responsável, então, pela comunicação entre o governo do Estado e o escritório grego.

No comando da Guanabara, portanto, podemos dizer que Lacerda provocaria uma pujança construtiva que transformaria a capital em um verdadeiro canteiro de obras³⁵⁰. Ressalte-se aqui que, no Brasil, já vivíamos a questão da pujança construtiva desde os anos JK, e que resultaria em Brasília. Lacerda talvez tenha entendido que a Guanabara nascia daquilo que, naquele momento, perdera o Rio de Janeiro: de sua condição de ex-capital federal. Era preciso fazer, então, com que o novo Estado surgisse para a população carioca de maneira muito mais concreta do que apenas através de seu trâmite jurídico; era necessário trazê-lo a público através de intervenções urbanas, melhor dizendo, de obras públicas que o colocassem diante da idéia de futuro que Brasília passara a representar com altivez.

Diz-se da administração de Lacerda que ela “reformatou” o Rio de Janeiro, entregando à cidade obras como os Parques do Flamengo, Lage e Ari Barroso; cinco quilômetros em túneis, dentre eles, o Rebouças, o Santa Bárbara e o Major Vaz; 19 viadutos, como o Lobo Junior, o dos Marinheiros, o dos Fuzileiros e o de Del Castilho; as avenidas Radial Oeste, Marechal Rondon e Novo Rio; a duplicação da Avenida Brasil e a construção da Rodoviária Novo Rio. Como pretendia preparar a cidade para os veículos, houve um programa para repavimentação de 830 quilômetros de ruas, com os bondes sendo substituídos por ônibus. No campo da infraestrutura, houve a execução de

600 km de rede de esgoto sanitário, principalmente nos subúrbios da Central e da Leopoldina, através do programa de realizações do Departamento de Esgotos Sanitários da SURSAN; além da criação da CTC – Companhia de Transportes Coletivos, da CETEL, responsável pela distribuição da rede telefônica, e da CEDAG, que administrou a implantação do sistema Guandu para abastecimento de água. Na área da saúde, a rede hospitalar foi ampliada, surgindo onze hospitais, Salgado Filho e Pedro Ernesto entre eles. No campo da educação e da cultura, foram 200 unidades de escolas primárias construídas, além da abertura da Sala Cecília Meirelles e a criação da UERJ e da ESDI, a Escola Superior de Desenho Industrial, instituição pioneira na América Latina, fundamental, como já explanamos em nosso Capítulo 2, para a estruturação do *design* no Brasil.

Não foram simplesmente reformas pela cidade. As intervenções foram de tal ordem que possibilitaram uma reformatação do Rio, que se tornou uma cidade pronta para receber os automóveis, graças à uma nova rede viária que criou várias transversais. Até então, as vias passavam pelo Centro. Sem dúvida, foi o governo mais importante do Rio de Janeiro no século XX.³⁵¹

A cidade, que, em tese, era preparada para crescer, na verdade se via diante do problema de estar já crescendo e sendo rapidamente ocupada, daí a revisão urgente que o governo de Carlos Lacerda realizaria no Código de Obras, alegando falhas na legislação até então vigente. O mesmo arquiteto Hélio Modesto, da citada CEDUG, estaria à frente de vários decretos elaborados por conta disso naquela ocasião, que serviriam ao estabelecimento de novos parâmetros para a ocupação da cidade, dentre os quais podemos destacar, tal qual nos apresentam Cardeman e Cardeman³⁵²:

1. Decreto nº 991, de 1962, que incentivou a construção de prédios com o maior número de pavimentos que o estabelecido para o local, desde que afastados das divisas e que não prejudicassem os locais de interesse paisagístico, histórico ou artístico.

2. Decreto nº 1.128, de 1962, que determinava que, nos logradouros cujo gabarito de altura fosse superior a 4 pavimentos, as construções passariam a obedecer ao limite de profundidade de 30 metros, isso não se aplicando, porém, às edificações projetadas de acordo com o Decreto nº 991/62.

3. Decreto nº 1.374, de 1962, que permitia acima do último pavimento dos edifícios, além da caixa d'água e casa de máquinas, a construção de, no máximo, duas unidades residenciais, afastadas 5 metros da linha da fachada e limitadas a 50% do pavimento-tipo.

4. Decreto³⁵³ de 1963, que estabelecia que, a cada unidade residencial a ser construída nas regiões administrativas de Botafogo, Copacabana, Leblon e Tijuca, correspondesse uma cota de terreno de 60 metros quadrados, procurando, assim, acabar com a relação desequilibrada

entre as áreas do terreno e das unidades de habitação na Zona Sul da cidade, geradora, ali, de uma concentração populacional em taxa elevadíssima.

Francisco Negrão de Lima sucederia Carlos Lacerda como governador da Guanabara, sendo responsável por obras viárias que continuariam a alterar a aparência da cidade, como os alargamentos da Avenida Atlântica e da Rua Barata Ribeiro, o Elevado Paulo de Frontin e a conclusão do Túnel Rebouças, entre outras. Interferiria, por sua vez, na legislação urbanística, embora com normas que, genéricas, seriam substituídas por decretos posteriores. O episódio mais importante do governo Negrão de Lima, contudo, no que diz respeito ao desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro nos anos a seguir, seria, sem dúvida, a aprovação, pelo Decreto-lei 42 de 1969, do plano piloto de urbanização e zoneamento para a baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, elaborado então por Lúcio Costa. A ocupação da região, por conta das obras em andamento da Auto-Estrada Lagoa-Barra e dos Túneis do Joá e Dois Irmãos, além da Via Onze, depois Avenida Alvorada e Ayrton Senna, era inevitável, e o plano vinha justamente estabelecer as premissas de sua ordenação³⁵⁴. Cinco anos depois ele seria implantado, sob a direção, à época, da recém-criada SUDEBAR - Superintendência do Desenvolvimento da Barra da Tijuca.

Ao fim de sua gestão, em 1970, Negrão de Lima aprovaria o Decreto nº 3.800, com os regulamentos de zoneamento, parcelamento de terra, edificações e construções, de assentamentos de máquinas, motores e equipamentos, e de licenciamento e fiscalização, cujos dispositivos, em alguns casos, foram muito pouco alterados. No capítulo de zoneamento, destaque-se a regulamentação: (1) da altura das edificações, com a permissão para construção de prédios afastados das divisas, desde que o afastamento frontal fosse aumentado em um metro por pavimento acrescido; (2) a possibilidade de os prédios não afastados das divisas terem gabarito maior que o fixado para o local, desde que o afastamento frontal fosse aumentado em dois metros por pavimento que estivesse acima do gabarito original.³⁵⁵

Tendo levantado as imposições legais que então passaram a atuar sobre a produção do projeto de arquitetura, assim como as condutas dos dois governadores eleitos da Guanabara, não pensemos, no entanto, em uma continuidade a caracterizar aqueles anos 1960, ainda que a vontade política de transformar o Rio de Janeiro e adequá-lo às necessidades que já se faziam presentes unisse as gestões do udenista Lacerda e do pessedista Negrão de Lima. Devemos nos lembrar que o golpe militar de março de 1964, embora tenha no Rio de Janeiro contado, a princípio, com a adesão de ambos os governantes, representaria um momento nacional de ruptura política, social e econômica, em que, apoiado pela burguesia industrial e financeira, o “populismo” - da era Vargas, do pós-guerra e de JK - seria substituído pela tecnocracia. Segundo Abreu (2006, p.118), baseada “em critérios de eficiência econômica e na contenção dos salários, [...] a política econômica do novo regime levou então a um processo de concentração de renda sem precedentes nas mãos das classes mais privilegiadas”.

O ano de 1964 representa, [...] o início do período em que a burguesia financeira deixa o seu papel de mero colaborador da burguesia industrial, para assumir também um lugar dominante na economia.³⁵⁶

No Rio de Janeiro, este processo de concentração de renda teve uma equivalência espacial, pois a separação das classes sociais se refletiu no espaço urbano, sendo, porém, “ofuscada” pelo aparecimento das favelas em áreas nobres da cidade. Para “corrigir” essa situação, nada mais providencial do que um período autoritário, cuja política de remoções, iniciada com Lacerda ainda em regime democrático, foi ampliada, e a estratificação na forma urbana ficaria mais evidente. Assim se multiplicariam, à época, os empreendimentos imobiliários de luxo na Zona Sul, e as altas taxas de inflação estimulariam o mercado imobiliário, gerando uma pujança construtiva paralela àquela do governo, um *boom* habitacional em que uma classe média em ascensão, atravessando os anos 1960 e 1970, se mobilizaria para morar junto à orla carioca.

Pode-se dizer, portanto, que, da pujança construtiva dos anos JK àquela de Lacerda e Negrão de Lima na Guanabara, os governos militares após 1964 e na década de 1970 também a tiveram, advinda do estímulo à construção civil, de tal forma que alavancaram o período dito como do “milagre econômico”, no qual as altas taxas de crescimento foram mantidas pela entrada em larga escala de capital estrangeiro. Apesar da euforia e ascensão social da classe média, no entanto, que teria seu poder aquisitivo ampliado naquele momento, um outro Brasil ficaria de fora, não sendo alcançado por tal “milagre”: Simultaneamente, ocorreria no país o “mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais”: através da coerção e do extermínio, recursos da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertaria das amarras da legalidade, um “regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões” faria acontecer os “anos de chumbo”.³⁵⁷

Seria em tal contexto que, naqueles anos 1960, mais precisamente entre 1963 e 1970, o escritório Edison Musa conduziria a primeira fase de sua trajetória, definindo, conforme sua clientela crescia e se diversificava, sobre a organização de sua equipe e a produção de seus projetos de arquitetura. A seguir, vejamos como isso ocorreu.

4.2 Conceitos e pauta profissional para uma arquitetura em transição

Recapitulemos, antes de mais nada, sobre o que representaram os anos imediatamente anteriores a 1963 para Edison Musa, e o que deles ele levaria para seu escritório ao longo dos anos seguintes.

No período em que Edmundo Musa estava na FAU-UFRJ, e depois em Nova York, estagiando na firma Freidin, Studley & Associates, o irmão Edison conseguiria fazer seu ateliê de projetos fortalecer-se junto a clientes, tendo em mente, desde o início, que a idéia era torná-lo um pouco como o que vira acontecer, em Paris, no escritório de projetos Candilis-Josic-Woods. Uma organização “à francesa”, no sentido em que a equipe de arquitetura ficaria

no escritório de arquitetura, mas se contaria à parte com os *bureau technique*, os escritórios dos colaboradores engenheiros especializados, responsáveis pela estrutura, as instalações prediais, o projeto do ar-condicionado. Assim Edison via a organização que queria para si naquele 1963.

Segundo o próprio Edison, ao mesmo tempo, também sua experiência valiosa nos canteiros de obra da construtora Costa Pereira Bokel o fazia crer que uma porta deveria ser deixada aberta para a atividade da construção, posto que o fato de ele sentir que caminhava com segurança da prancheta ao campo havia de lhe servir de alguma forma algum dia, se e quando surgisse a oportunidade.

Acho que, [...] num determinado período, os arquitetos se limitavam a um trabalho de prancheta [ressalvas aqui de L.P. Conde para Reidy, Artigas, Rino Levi]. O Jorge Moreira também. Nunca abriu mão de dirigir uma obra. Mas isso não pode ser generalizado. Não era uma idéia generalizada, nem exercida pelos arquitetos, nem as escolas davam ênfase a esse aspecto. Tudo estava voltado para os projetos. Tudo que dizia respeito à construção era para viabilizar, informar, preparar ou fazer o projeto, e não para responder pela execução. Mas, quando eu falo assim, não é pensando na abertura do mercado de trabalho. Acho que, se alguma crítica merecemos, na arquitetura que produzimos, ela decorre do fato de não termos assumido esse aspecto. [...] Como não assume a responsabilidade de executar, seu projeto passa a ser uma coisa para os outros. A responsabilidade é de terceiros. Como fazem, não interessa. O que interessa é o resultado final. E os que trabalham na obra sabem que também é importante saber como se obtém aquele resultado.³⁵⁸

Duas vertentes, então, já na cabeça de Edison Musa: prancheta e obra. A ligar os dois locais onde o arquiteto deveria forçosamente estar naquele início dos anos 1960, uma certeza: o projeto de execução de arquitetura é o único documento capaz de auferir autoria e controle de qualidade sobre o objeto arquitetônico.

Houve desde o início, portanto, a intenção de produzir um documento que saísse do escritório de tal forma pensado que, ao chegar à obra, não deixasse dúvidas sobre o que quer que fosse. Era o que Edison entendia como função necessária e fundamental do arquiteto naquele momento: fazer valer de seu conhecimento projetual e prático para provar para o cliente seu diferencial técnico e sua consequente essencialidade.

Outro conceito presente daqueles tempos de transição, desde os primeiros passos na atividade profissional, era o da valorização da figura do cliente. Na visão de Edison, o serviço contratado pressupunha a existência de um problema a que era dado ao arquiteto a responsabilidade por uma solução. E tal solução não podia ignorar os pontos-chave considerados pelo cliente como inegociáveis, nem as limitações existentes na cidade *a priori*. Ou seja, de nada adiantaria partir para uma liberdade de criação a que a própria legislação

urbana já restringia, por exemplo. O que Edison fazia, segundo ele próprio diria, era olhar para os impedimentos legais como parte do processo, nem mais nem menos, como mais um problema a ser sanado da melhor forma pelo arquiteto. Que isso não o bloqueasse, era o que ele se impunha, e no que ele se fiava era “em uma grande vontade de acertar”, conforme suas próprias palavras.

Outra preocupação do arquiteto, mais uma vez fruto do que vira durante seu período como “engenheiro de obra” da Costa Pereira Bokel: a importância de se cumprir prazos, de se viabilizar custos, de se mostrar ao cliente controle rígido sobre o início, o andamento e o término de um serviço.

Naquele tempo, como até hoje, eu entregava tudo o que era pedido, à tempo e à hora, como combinado. Era a minha preocupação maior. Porque na época que começamos a trabalhar, o arquiteto se preocupava muito mais com a sua apreciação estética pessoal do objeto arquitetônico, com a sua produção intelectual, digamos assim, e não dava a menor importância ao interesse do cliente... Definimos, então, no escritório, que o importante era que, ao sermos solicitados, forneceríamos um trabalho em que o cliente visse a resposta à sua situação-problema, às suas necessidades fundamentais. Não adiantava ser uma resposta plástico-formal maravilhosa se não atendesse ao que o cliente pedira. Também de nada adiantaria se não lhe fosse entregue no prazo combinado. Era preciso objetividade; era preciso pontualidade. Eis o sentido do que para mim se anunciou naqueles anos. Era a minha resposta pessoal a um determinado papo que rolava muito na ocasião: o arquiteto como profissional do supérfluo; o arquiteto como profissional descartável. Eu queria reagir a isso, garantindo o que se poderia chamar, naqueles tempos que muitos diziam ser de crise, de “sobrevida” para o escritório: que tivéssemos alguma “necessidade”.³⁵⁹

O interesse em manter contato permanente com a indústria se fazia presente, no sentido de que Edison sempre entendera que, naqueles técnicos e especialistas da construção civil estaria a saída para a inovação das tecnologias ao mesmo tempo que para a racionalização do detalhe executivo, a fim de que este pudesse ser reproduzido ou aperfeiçoado, com o passar do tempo, em outro projeto e para outro cliente, reduzindo assim tempo e custo, sem perda da qualidade da produção projetual. Os consultores da indústria, que passariam a frequentar o escritório de Edison Musa daquele momento inicial em diante, o fariam sabendo que, para um problema de projeto, uma solução seria ali dentro encontrada, mas sempre resolvida pelos dois lados atuantes e interessados de tal parceria.

No processo global da produção, de cuja cadeia nós, arquitetos representamos os elos, existe uma tarefa enorme a enfrentar. Tendo em vista o crescimento da população e a tendência da concentração nas cidades, observada no mundo inteiro, será preciso construir mais, nos trinta próximos anos, do que já foi construído até hoje em todo o mundo.

[...] Até o presente momento, as atividades de projeto e produção eram executadas, em sua maior parte, por especialistas que praticamente atuavam num “esplêndido isolamento”. As grandes vantagens da produção industrial só chegarão a frutificar verdadeiramente quando as diferentes fases do processo de construção – plano programa, produção, utilização e depreciação – forem reduzidas a uma operação que testemunhe inofismavelmente o alcance de visão de seus autores. Isto significa que a realização de um projeto, a organização e produção só poderão ser levadas a efeito mediante os esforços conjugados de companheiros de equipe atuando em igualdade de condições.³⁶⁰

Igualdade de condições, como arquiteto, para que pudesse exercer sua atividade junto aos colegas engenheiros, isso quisera o jovem Edison Musa ainda no ambiente profissional da construtora Costa Pereira Bokel. Nas obras que ali executara, ele vira como deles dependera para solucionar determinados problemas executivos. Chegara à conclusão – até mesmo por trazer na memória a posição de coordenador que Candilis sempre tivera em sua trajetória com os *bureau technique* e nos canteiros de obra – de que era necessário o trabalho conjunto, a colaboração mútua, o respeito ao que cada um podia trazer em benefício da produção do projeto que estivessem realizando. Não havia condição alguma de distanciamento, pois à competência técnica que Edison Musa pretendia aprimorar na prancheta, como arquiteto, deveria ser somada a competência construtiva que então lhe faltava e que lhe complementaria o perfil profissional que ele desejava para si.

Ao abrir seu escritório-empresa EMAC – *Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.*, em maio de 1963, assim já pensava o arquiteto, ainda que, naquele momento, poucos sinais houvessem de que isso estivesse para acontecer. Com seu relacionamento com a construtora Gomes de Almeida, Fernandes sempre na informalidade, e com as limitações que esta impunha à sua atuação devido à partição do projeto arquitetônico, Edison não tivera ainda oportunidades que lhe propiciassem o exercício de sua atividade com a liberdade que desejaria.

Se no mercado imobiliário o mantinham cerceado, com os clientes particulares – os dois empresários que lhe encomendaram as residências em Itaipava apresentadas no Capítulo 3 anterior – Edison sentira na pele que não havia mais lugar para o arquiteto altivo e independente do Movimento Moderno que tanto o inspirara. Era preciso agora aprender a fazer concessões, pois o papel que passou a lhe caber nada tinha de grandioso ou excepcional: era apenas cotidiano. Os anos 1960 haviam trazido à tona novas clientelas, cujo enfrentamento, para Edison, não resultaria em mera acomodação ao novo *status quo*, mas o obrigaria a encontrar uma estratégia específica de atuação que o colocasse de forma diferencial diante do mercado de trabalho. Não demoraria muito para que ele percebesse que, apesar da distinção das condicionantes sociais, tal qual acontecera no escritório Candilis-Josic-Woods, a prática profissional do arquiteto na França do pós-guerra encontraria eco no Rio de Janeiro pós-Brasília, ambas obrigando-o a ser: (a) coordenador de projetos; (b) interlocutor de engenheiros; (c) criador de novos detalhes e produtos em parceria com a indústria; (d) aquele para quem o processo do

projeto alcança o gerenciamento da obra; (e) aquele de quem se pode dizer que é um “arquiteto completo”.

Com a EMAC, não esqueçamos, começava para Edison Musa, em maio de 1963, uma trajetória também empresarial, ainda que o sócio Julio Mendes ocupasse naquela sociedade um papel “fantasma”, apenas justificado pela propriedade que detinha sobre uma necessária linha telefônica, como já dissemos, objeto então raro na cidade. Enquanto empresa de capital fechado, a EMAC precisava manter-se em dia com suas obrigações financeiras e tributárias, ao mesmo tempo em que garantir à Edison o *pró-labore*³⁶¹ a que teria direito. Mas isso nunca caracterizou-se um problema, nos contou o próprio Edison, talvez por ele ter pautado sua postura profissional como aberta ao risco e à experimentação, além de adepta de um fazer que se impunha a sempre cumprir prazos e custos previamente estipulados. Para o arquiteto, esta foi a razão de a EMAC logo ter conquistado uma clientela diversificada e um lugar no mercado. Seria a partir de uma tal conduta de persistente diálogo com a realidade à sua volta que o número de clientes aumentaria, ampliando também os ganhos do escritório e trazendo como consequência inevitável aquilo que efetivamente distingue e movimenta qualquer empresa: o lucro. Desta forma, o escritório Edison Musa conheceria um ciclo de crescimento ininterrupto, ampliando instalações e equipe técnica, sem quaisquer revezes, até o ano de 1983, quando uma crise econômica de grandes proporções no país, provocada pela dívida externa³⁶², levaria a EMAC às primeiras demissões de sua trajetória.

Naqueles anos 1960 iniciais, a EMAC se apresentaria como um lugar do projeto nitidamente no espírito francês de ateliê, onde a vontade era de Edison Musa apenas, e onde o *croquis* acontecia na certeza de seu caráter autoral. Note-se, nesse comportamento centralizador inicial, a indiscutível identidade com um grande número de arquitetos modernos, ainda que Edison, tempos depois, com seu escritório já inflado e estruturado no trabalho em equipe, viesse a mostrar surpreendente facilidade, como nos mostrará o Capítulo 5 adiante, no trato com a delegação de tarefas. Mas é o fato de ter havido no arquiteto a intenção primeira de aproximar prancheta e canteiro, com pleno domínio técnico da produção do projeto e da execução da obra, no interesse de fazer-se útil e necessário à sua clientela, que nos serve como indicativo inegável de que novos conceitos, representativos de uma arquitetura em tempos de transição, estavam a circular em torno de Edison Musa e de seus contemporâneos, e conquistariam suas posições definitivas em meio às visões bastante particulares do que deveria, naquele momento, ser, ou se tornar, a prática arquitetônica.

4.3 O escritório, os clientes, os projetos, a equipe, um método, o processo de produção

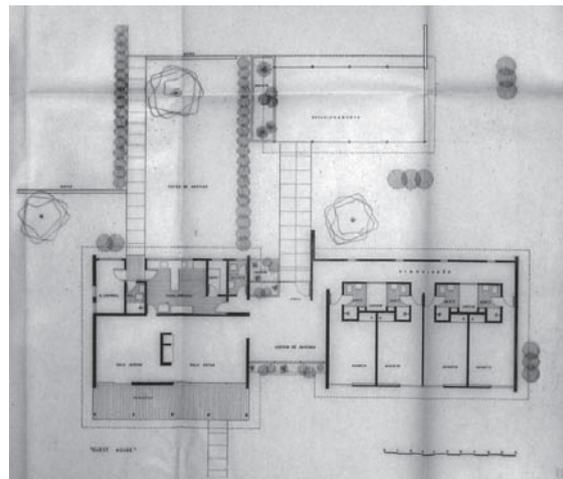
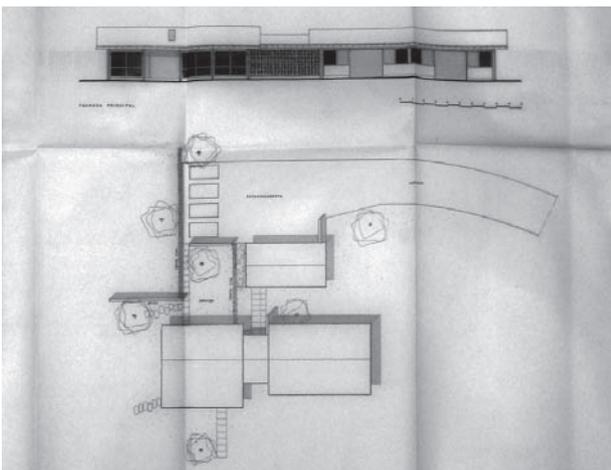
O escritório Edison Musa abre suas portas: o registro, as primeiras alterações contratuais, os endereços

Um documento importante para termos alguma noção do vulto alcançado pela produção projetual do escritório Edison Musa entre os anos de 1963 a 1983 é a “Linha do Tempo” das realizações do período, levantada por nossa pesquisa (APÊNDICE, ANEXO 1, Produção Arquitetônica: Linha do Tempo). Ao nos determos sobre essa listagem, evidenciamos que tal produção foi vasta e que, embora bastante envolvida com o mercado imobiliário em seus anos iniciais, depois diversificou-se, abrindo campo em outros setores, do educacional ao corporativo, sem se desligar da clientela pessoa física que primeiro trabalhou com o arquiteto³⁶³. Para que a compreendamos melhor, contudo, precisamos conhecer os primeiros passos dados pelo escritório, que abriu suas portas na Avenida Almirante Barroso, 90, sala 709, em maio de 1963, registrado como empresa sob a razão social de *Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.* (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.2), e a partir daí chamada EMAC.

O primeiro contrato da EMAC apresentava, como dito anteriormente, o sócio “fantasma” Julio Mendes, cujo único papel na sociedade era o de ser proprietário de uma linha de telefone, tão necessária quanto rara naquela ocasião. Uma tal situação insólita duraria até julho de 1966, quando a entrada de Edmundo na empresa aparentemente resolveria o problema. Claro é que este, àquela época ainda estudante de arquitetura e estagiário junto à COHAB-GB, apenas preenchia uma lacuna legal nessa história, sendo ele, a seu modo, também uma figura de sócio “fantasma”. A alteração contratual de 1966 seria representativa, contudo, do caráter familiar hierárquico com que a EMAC se revestiria dali para a frente, além de documentar a importante mudança de endereço havida no ano anterior: do espaço alugado à Rua da Lapa, 180 – que se seguiu àquela inicial da Almirante Barroso, 90 – a EMAC passava para a sala 1010 do Edifício Pancreto, à Avenida Princesa Isabel, 323.

FIGURA 4.1a - Pindamonhangaba - São Paulo, 1961 - 63
Edison Musa . Fazenda Santa Helena . "Guest House" - Implantação
Acervo Escritório Edison Musa

FIGURA 4.1b - Pindamonhangaba - São Paulo, 1961- 63
Edison Musa . Fazenda Santa Helena . "Guest House" - Planta Baixa
Acervo Escritório Edison Musa



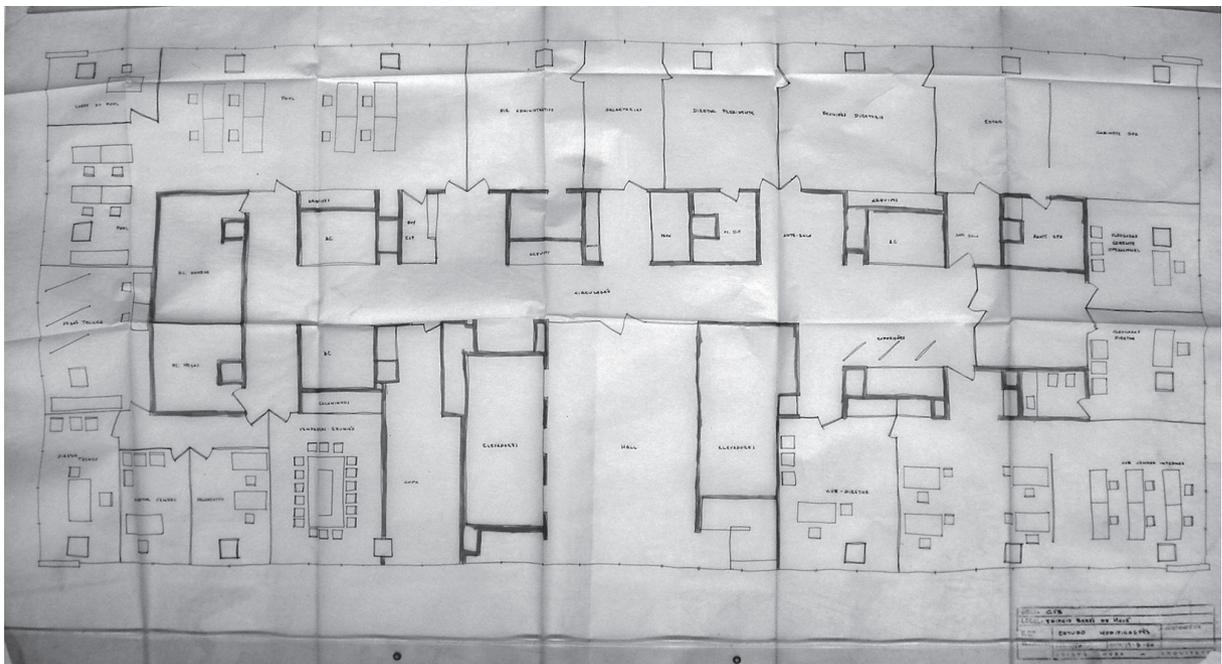
Outras alterações se seguiriam no contrato social da EMAC, mas só mais duas ainda nesta sua primeira fase: em junho de 1969, com Edmundo ainda estudante, o objetivo foi o de “aumentar o capital da sociedade com a incorporação de lucros em suspenso”; em março de 1970, com Edmundo já arquiteto, altera-se a atividade deste em registro, estipulando-em 10% e 90% as quotas de participação na sociedade que cabem à ele e à Edison Musa, respectivamente. Em ambas, no entanto, uma constante: a comprovação do crescimento do escritório ao longo de seus primeiros anos, refletida na mudança de endereço para as salas 509, 510 e 511 do mesmo Pancreto, de onde a EMAC não mais sairia (APÊNDICE, ANEXO 6, “O escritório e seu espaço físico: 1969”).

Os primeiros projetos

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, juridicamente, a EMAC reunisse condições para ser fundada. Importante é aqui chamar a atenção, como já o fizemos no capítulo anterior, para o fato de que, na trajetória inicial do escritório Edison Musa, “as forças da história obedecem apenas ao acaso da luta”³⁶⁴, 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 primeiro de tais projetos referia-se à implantação de bezerreiros, armazéns, vilas para colonos e casas para visitantes e engenheiros, na **Fazenda Santa**

**FIGURA 4.2a – Centro,
Rio de Janeiro, 1963**
EMAC . CVB . Avenida Graça Aranha, 26.
Edifício Barão de Mauá . Estudo
Acervo Escritório Edison Musa



Helena, em Pindamonhangaba (FIGURAS 4.1 a/b), de propriedade de Augusto Trajano de Azevedo Antunes, o “grande patrão” da ICOMI/CAEMI³⁶⁵. Amigo de Carlos Moacir Gomes de Almeida e responsável pelo negócio agropecuário, César Antunes, o filho do grande empresário do ramo da mineração, estabeleceu com Edison Musa, conforme nos disse o arquiteto, um contato amistoso durante o tempo em que durou o desenvolvimento do trabalho, tendo em vista que a cidade de “Pinda” era distante do Rio, e as viagens, de automóvel, fizeram com que o arquiteto e o fazendeiro conquistassem confiança mútua e semeassem pelo caminho futuras possibilidades de trabalho.

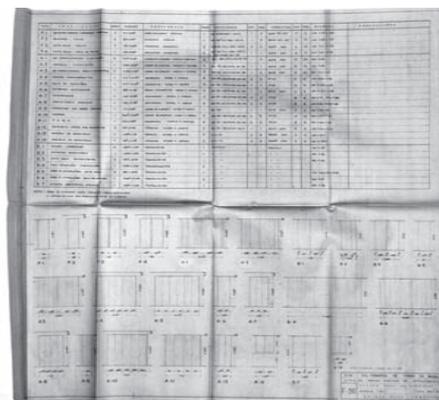
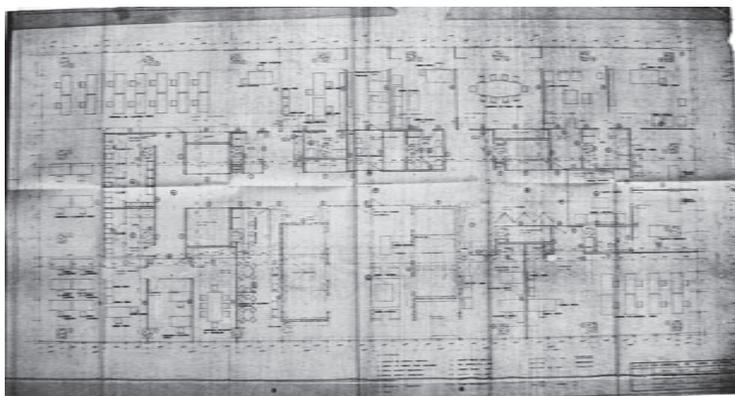


FIGURA 4.2b – Centro, Rio de Janeiro, 1963
EMAC. CVB. Avenida Graça Aranha, 26. Edifício Barão de Mauá. Projeto de Execução. Especificações
Acervo Escritório Edison Musa

FIGURA 4.2c – Centro, Rio de Janeiro, 1963
EMAC. CVB. Avenida Graça Aranha, 26. Edifício Barão de Mauá. Projeto de Execução. Quadro Geral de Esquadrias
Acervo Escritório Edison Musa

O segundo e o terceiro projetos contratados naquele início de 1963 seriam de interiores e aconteceriam no edifício Barão de Mauá³⁶⁶, no Centro do Rio, em dois andares inteiros comprados por duas empresas: a **Wm. H. Müller**, do ramo de navegação, e a **CVB-Companhia Comercial de Vidros do Brasil**, de Sebastião Paes de Almeida (FIGURAS 4.2 a/b/c). O citado empresário Augusto Trajano Azevedo Antunes, da Fazenda Santa Helena, recomendara Edison diretamente ao presidente da Wm. H. Müller, seu cunhado, enquanto a CVB foi fruto da indicação de Hélio Barroso, colega de Banco do Brasil do pai do arquiteto.

No ano seguinte, trazido pela GAF, chegaria o projeto de interiores para o **Clube da ADECIF – Associação dos Diretores das Empresas de Crédito, Investimento e Financiamento** (FIGURA 4.3), que reunia o setor financeiro



FIGURA 4.3 – Centro, Rio de Janeiro, 1964
EMAC. ADECIF. Clube Social. Rua do Carmo, entre as Ruas Assembléia e Sete de Setembro
Projeto para Interiores. Vista Geral do Salão de Estar
Acervo Escritório Edison Musa

da cidade: em um antigo prédio na Rua do Carmo, entre a Ruas da Assembléia e Sete de Setembro, dois pavimentos seriam acrescentados para a implantação de um programa que incluía grandes salas de estar e de reunião, restaurante, cozinha e auditório. Com este terceiro trabalho consecutivo de interiores, além daqueles primeiros para a Fazenda Santa Helena, Edison Musa, segundo ele próprio assume, teria oportunidade de aplicar mais livremente o que aprendera sobre a produção do projeto com Candilis e na construtora Costa Pereira, Bokel, oferecendo aos clientes uma gama de serviços – coordenação e detalhamento dos projetos e respectivo acompanhamento das obras – que fugia do esquema que lhe tinha sido até então imposto pelo restritivo mercado imobiliário. Lidando agora com os programas mais complexos das grandes empresas e corporações, mas ainda contando com poucos recursos, fossem humanos ou materiais, o arquiteto se veria impelido a crescer e, para tal, havia a inevitabilidade de mudar de endereço, organizar uma equipe maior e permanente, e racionalizar o processo de trabalho. Entendemos que este foi o momento em que delineou-se em Edison Musa aquilo que aos poucos, informalmente, ele começaria a implantar na EMAC: focado nos exemplos do escritório de projetos Candilis-Josic-Woods e da construtora Costa Pereira, Bokel, suas influências definitivas, tomava forma no arquiteto, naqueles anos imediatamente após Brasília, uma interpretação bastante pessoal sobre como proceder para produzir projetos, no Rio de Janeiro, com rapidez e eficiência.

1964: um ano de experimentações

O ano de 1964 seria, portanto, decisivo para o escritório Edison Musa. Serviu como campo para experimentações várias que foram sendo aproveitadas ou descartadas, conforme iam acontecendo, sempre gerando, contudo, contribuições futuras para a prática do arquiteto, é o que comprovamos. Além do citado projeto para a ADECIF, surgiria, através de Clito Bokel, proprietário da construtora Costa Pereira, Bokel, mais um projeto de interiores, agora para uma agência do **Banco Nacional Brasileiro**, na Avenida Rio Branco, nº 4-A, do qual era presidente .

No mesmo ano, aconteceria a Cooperativa Habitacional da Guanabara, a **COOPHAB-GB**, no cenário carioca e na vida de Edison Musa, visto ter sido ele convidado pela Gomes de Almeida Fernandes³⁶⁷ para estar à frente do núcleo responsável pela elaboração de projetos. Tal experiência foi por nós já descrita no Capítulo 3 anterior, quando falamos sobre a curta duração que teve a Cooperativa nos moldes em que estava, a intervenção sofrida pelo governo federal, a mudança no programa e os três anos de estágio que, já sob intervenção e com o novo nome de COHAB-GB, ali faria Edmundo Musa. Primeiro em Edison e a seguir em Edmundo, acreditamos que o trabalho na Cooperativa Habitacional da Guanabara levantaria questões importantes para os dois irmãos: a produção da habitação em larga escala, o planejamento de megaprojetos e a padronização como uma ferramenta fundamental para se ganhar tempo e impor um ritmo industrial ao processo do projeto arquitetônico.

A equipe de colaboradores internos entre 1963 e 1968

Como colaboradores, nos momentos iniciais da EMAC, Edison Musa contaria apenas com profissionais desenhistas: em tempo integral, o Waldyr Regueira; em caráter esporádico, o espanhol Gabriel Torrens Ordinas e o húngaro Bela Torok. A partir do ano de 1965, contudo, a estrutura do escritório já se mostraria ampliada, contando agora com a secretária Teresa França, e apresentando uma equipe técnica que, até 1968, além dos profissionais acima mencionados, seria formada pelos arquitetos Rui Costa, Paulo Kaseff, Carlos Augusto Nascimento; e pelos desenhistas Margarida de Azevedo, Francisco Miranda Filho e Thomas Purwin.

Os endereços

A ampliação da estrutura do escritório correspondeu, como não poderia deixar de ser, a uma mudança de endereço. Em 1965, a EMAC chegaria, para ali ficar até os dias de hoje, ao edifício Pancreto³⁶⁸, situado na Avenida Princesa Isabel, 323, em Copacabana. Sócio ainda do engenheiro Sérgio Paulo Gomes de Almeida na Construtora Almeida Musa, o arquiteto Edison Musa acomodaria naquele prédio as duas empresas, distribuindo-as pelas salas 1009, 1010 e 1011. Ali, juntas, ambas permaneceriam até o ano de 1967, quando, por força do rompimento com Sérgio Paulo, Edison transferiria a EMAC para as salas 509 e 510 do mesmo Pancreto³⁶⁹. Dali para a frente, o arquiteto iria comprar várias salas no andar, a começar pela 511 logo em 1969 (APÊNDICE, ANEXO 6, “O escritório e seu espaço físico: 1969”), até chegar, nos anos 1970 e 1980, a ocupar o andar inteiro, além de possuir mais duas salas no 10º e uma no 3º andar. No mesmo edifício, naquela ocasião, encontravam-se: a construtora Lisboeta, no 1º andar; a Gomes de Almeida, Fernandes, no 8º andar; e o arquiteto Getacine Pegorin, na sala 1006, que mais adiante seria de grande valia para Edison, como ainda se verá.



FIGURA 4.4a - Pindamonhangaba, São Paulo, 1961-63
EMAC. Fazenda Santa Helena. Projeto de Execução. Padronização de Carimbos. Acervo Escritório Edison Musa

Procedimentos para acompanhar o crescimento: um método “à francesa” se anuncia

Logo em seu início, muito naturalmente, o escritório funcionou como um pequeno ateliê, e a equipe formava um time único que enfrentava as tarefas sucessivamente, uma após a outra. Com o aumento da clientela, várias encomendas ao mesmo tempo forçariam Edison Musa a impor condutas que permitissem a que os trabalhos fossem feitos paralelamente. Os “timinhos” do escritório Candilis-Josic-Woods pareceram-lhe, segundo nos foi dito pelo próprio arquiteto, a solução ideal para o estabelecimento de uma certa ordenação e organização da EMAC naquilo que dizia respeito à produção do projeto, que Edison Musa sempre quis que chegasse até o nível de um detalhamento executivo. A sequência de procedimentos consistia de:

(1) um risco inicial do próprio Edison, que era quem efetuava a compatibilização com a legislação vigente e mantinha contatos com

o cliente para definição de um programa de necessidades, base do estudo preliminar, em suas diversas versões, até o final;

(2) o estudo preliminar era passado para um arquiteto e/ou um desenhista da equipe interna do escritório, a fim de que cuidassem de colocá-lo em posição de projeto para aprovação junto aos órgãos competentes municipais; nesta etapa, era dado início à apresentação dos elementos de projeto para os meios de venda - no caso do mercado imobiliário - como folhetos, pranchas de apresentação, maquetes e até vídeos;

(3) com o projeto aprovado pela Prefeitura, o anteprojeto de execução começava, quando então, sob a coordenação de Edison, os projetos complementares — cálculo estrutural e instalações prediais - eram compatibilizados através de reuniões que integravam profissionalmente o arquiteto — tal qual ele quisera e vira possível em seu período na Costa Pereira Bokel — aos seus colegas engenheiros, agora atuando como uma equipe externa de colaboradores do escritório;

(4) anteprojeto de execução decidido, o projeto executivo era desenvolvido, com especificações técnicas e detalhamentos impondo o diálogo com várias indústrias - fosse de materiais para revestimento, esquadrias ou de mobiliário -, diálogo este que era iniciado por Edison para depois ser mantido pela equipe interna do escritório, “tendo por objetivo a confecção de um documento final encarregado de transmitir com precisão toda a informação necessária à execução no canteiro de obras”³⁷⁰;



FIGURA 4.4b - Rio de Janeiro, 1963-65
EMAC . CVB e Wm.H.Müller .
Avenida Graça Aranha, 26 . Edifício
Barão de Mauá . Projeto de Execução .
Padronização de Carimbos
Acervo Escritório Edison Musa

FIGURA 4.4c - Rio de Janeiro, 1963-66
EMAC . Banco Nacional . Avenida Rio
Branco, 4-A . Projeto de Execução .
Padronização de Carimbos
Acervo Escritório Edison Musa

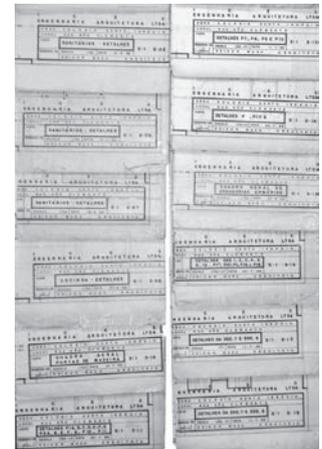
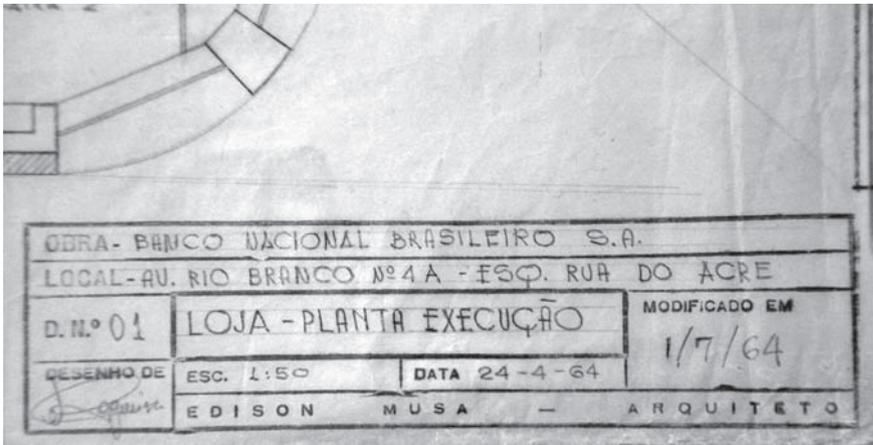


FIGURA 4.4d - Rio de Janeiro, 1965-66
EMAC . Colégio Santo Inácio . Rua São
Clemente . Projeto de Execução .
Padronização de Carimbos
Acervo Escritório Edison Musa

A representação gráfica do projeto: padronização de desenhos e carimbos

(5) na representação gráfica do projeto, principalmente do executivo, sempre houve a preocupação em dar unidade às pranchas que o integravam, daí a lógica da padronização de desenhos e carimbos desde

o mais tenro início da EMAC (FIGURAS 4.4 a/b/c/d), posto que Edison Musa poucos anos antes havia visto tal procedimento ser colocado em prática — “primorosamente”, segundo ele nos diria³⁷¹ — pelo arquiteto Newton Xavier, em seus desenhos à lápis no papel manteiga, na seção técnica da construtora Costa Pereira Bokel.

O “partido”: uma intenção plástica em meio às novas condicionantes

O processo projetual implica uma série de operações que resulta em um modelo “do qual será copiado um edifício”. Contudo, não há apenas um único processo projetual, apenas uma única maneira de se levar a cabo esse processo. A gradação de representações de maior generalidade até aquelas de maior definição, ainda que seja válida para a maioria dos processos projetuais, não indica um procedimento único. Mesmo que imaginássemos que o caminho percorrido dos “croquis preliminares” até o “projeto” fosse sempre um aumento na precisão com a qual o projetista imagina – e portanto representa – o objeto que está criando, permaneceria a incógnita de como chegou a produzir sua primeira configuração que em seguida “desenvolve”. Nos termos empregados anteriormente, como chegou a esta estruturação da forma geral que se costuma chamar de “partido”? ³⁷²

Sucedendo a um comportamento de uma parcela dos arquitetos brasileiros modernos que se caracterizara como detentora de um absoluto poder sobre a definição daquilo a que se poderia chamar de “partido”³⁷³, que demonstrara indiferença a tudo que servia de empecilho à sua liberdade criativa — aí incluídos prazos, custos e a execução da obra em si mesma —, o período transicional da arquitetura no Rio de Janeiro traria ao arquiteto pós-Brasília o desafio de observar e decodificar as novas condicionantes que haviam passado a influir em sua prática. Isso porque a produção do projeto de arquitetura se vira diante da radicalização de seu processo, com a necessidade imperativa de abandonar o modo artístico-artesanal e se arriscar por aquele mercado pelo ritmo industrial.

Se no passado as condicionantes da produção arquitetônica de uma época haviam repousado apenas na cultura e na tecnologia então disponível, naqueles anos pós-Brasília elas se mostrariam peças de manipulação para o mercado e os governos, ora liberalizantes sem critério claramente definido, ora reféns de mecanismos coercitivos de caráter duvidoso. Estamos falando da legislação urbana que, certamente, se imporia diante da idéia heróica e personalista de “partido” na arquitetura, tornando-se, no cenário carioca dos anos 1960 e 1970, a condicionante mais dura e incisiva na determinação da forma arquitetônica.

Fosse pelo rigor com que limitava a concepção a conceitos pré-estabelecidos, fosse por razões mercadológicas decorrentes da localização dos terrenos em relação à estrutura social, que sugeria qual tipo de projeto poderia ser adequado para tal área, sempre considerarei as contigências da legislação urbana no mesmo nível das econômicas,

técnicas e culturais, como naturais ao processo de projetar. Se na antiguidade a preocupação principal era como vencer os limites estruturais causados por um desconhecimento técnico, na atualidade ela diz respeito à observação aos códigos normativos existentes, construtivos ou ambientais.³⁷⁴

Encarando, pois, a legislação urbana como parte do processo de produção do projeto arquitetônico, Edison Musa se veria cerceado em questões formais, enfrentando também, cada vez mais e primordialmente no mercado imobiliário³⁷⁵, a imposição de um custo pré-determinado em detrimento da qualidade de materiais e acabamentos. Assim restringido, poder-se-ia perguntar: qual era o lugar, então, do “partido” na arquitetura praticada por seu escritório?

A resposta a que chegamos é que o “partido”, enquanto intenção plástica inicial, enquanto idéia da qual se parte, nunca deixou de integrar o processo de criação de Edison Musa, mas se tornava consequência: (a) do cumprimento das exigências legais; (b) da necessidade de disponibilizar tecnologia disponível e que começava a ficar acessível para grande parte da população carioca (como os aparelhos de ar condicionado, por exemplo); (c) e, acima de tudo, da condição de ser responsável direto pelo projeto de execução de arquitetura, documento imprescindível para a criação de estratégias na composição de sistemas construtivos, materiais e acabamentos de qualidade, sem desprezar os limites eventualmente impostos por custos pré-fixados³⁷⁶. Tais obrigações específicas, intrínsecas ao processo projetual daqueles anos pós-Brasília, funcionavam, segundo Edison Musa, “como fomentadores de seu processo de criação de um partido plástico”.³⁷⁷



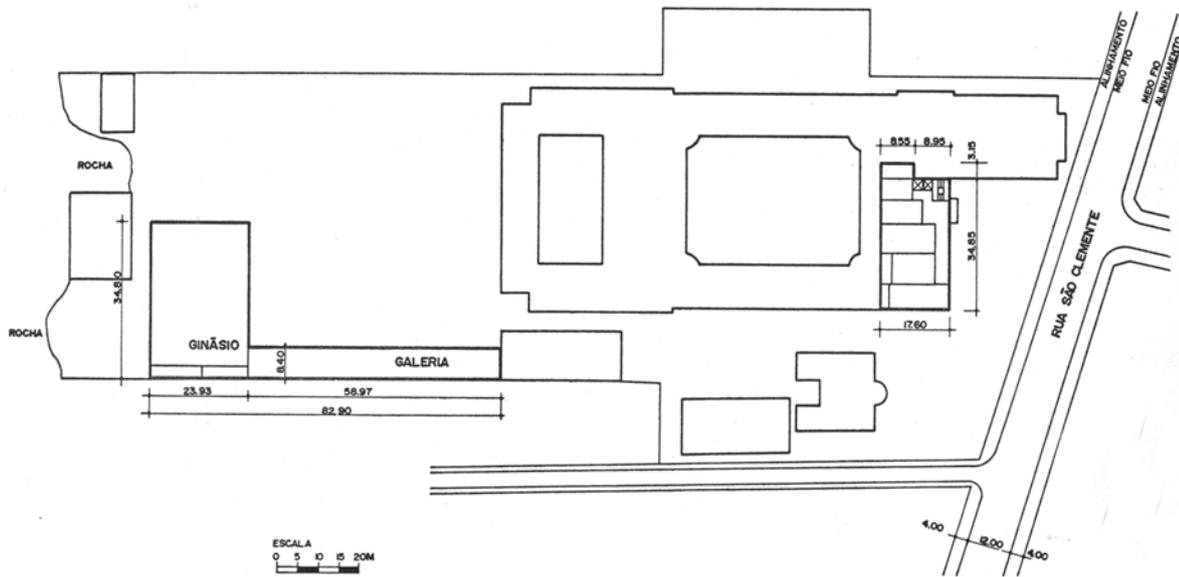
FIGURA 4.5a - Botafogo, Rio de Janeiro 1965-68
EMAC . Colégio Santo Inácio . Rua São Clemente, 226 . Perspectiva
Acervo Escritório Edison Musa

O domínio do processo do projeto abrindo um lugar diferenciado no mercado de trabalho

Pensando em assegurar, portanto, uma posição de controle com a qual acreditava obter maior liberdade de ação, Edison Musa, desde o início da EMAC, procuraria desenvolver um projeto de execução coordenado e o mais detalhado possível à sua clientela, dando a esta a segurança de uma obra em que tudo havia sido pensado e solucionado antecipadamente. Desta forma, conquistaria, com sua preocupação com o detalhe e o conseqüente domínio que procurava demonstrar do processo do projeto, um certo lugar diferenciado junto ao mercado de trabalho. Cite-se aqui que esse lugar lhe foi sendo assegurado não apenas pelos clientes particulares e as grandes empresas privadas que cruzaram o caminho do arquiteto naquele período inicial, mas também pelo setor imobiliário — através das construtoras Lisboaeta, desde 1963³⁷⁸; João Fortes Engenharia, desde 1968, Celso Bulhões Carvalho da Fonseca, desde 1971; Santa Isabel, desde 1974; e Brascan, desde 1975 — que fechariam sempre com a EMAC a elaboração de projetos de arquitetura ditos completos, ou seja, projetos que abarcavam de estudos preliminares e



FIGURA 4.5b - Botafogo, Rio de Janeiro, 1965-68
EMAC . Colégio Santo Inácio . Rua São Clemente, 226 . Fachada Principal . Detalhe
Acervo Escritório Edison Musa



COLÉGIO SANTO INÁCIO		
DADOS		
RUA SÃO CLEMENTE 226		
INÍCIO DA CONSTRUÇÃO	JUN 67	
TERMINO DA CONSTRUÇÃO	SET 67	
PRAZO DA CONSTRUÇÃO	4 MESES	
TOTAL DE PAVIMENTOS	8	
PAVIMENTOS TIPO	2 (5º e 6º)	
POSIÇÃO DO TERRENO	ENCOSTADO	
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO		
ÁREA DE CONSTRUÇÃO/PAVIMENTO	SUBSOLO	566,47 m ²
	PAV TERREO	566,47 m ²
	GINÁSIO	919,62 m ²
	SOBRELOJA	413,13 m ²
	3º PAV	566,47 m ²
	4º PAV	490,82 m ²
	5º e 6º PAV	415,17 m ²
	TERRAÇO	
ÁREA TOTAL DE CONSTRUÇÃO		4.560,91 m ²

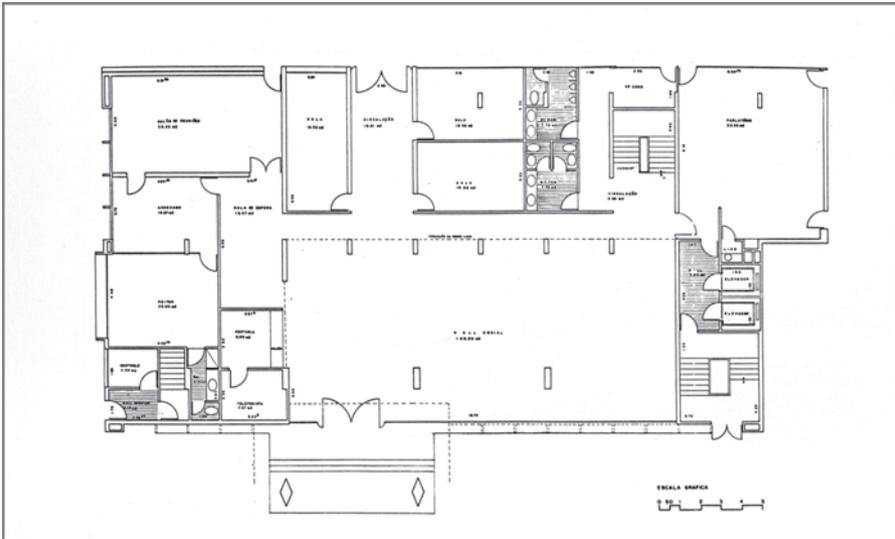
FIGURAS 4.5c e 4.5d – Botafogo, Rio de Janeiro, 1965-68
 EMAC. Colégio Santo Inácio. Rua São Clemente, 226. Situação e Dados Gerais
 Acervo Escritório Edison Musa

legalização às plantas executivas, fazendo uso integral dos meios de produção do escritório. Até mesmo a GAF – dona de um departamento técnico experiente e, por isso, sempre monopolizadora com relação aos projetos executivos de seus empreendimentos no mercado imobiliário - apareceria aqui como cliente da EMAC – ou como parceira, poderíamos assim dizer –, entregando na mão do arquiteto contatos de outros mercados, como os Colégios Santo Inácio e Stella Maris, a ADECIF e o Banco BOZANO.

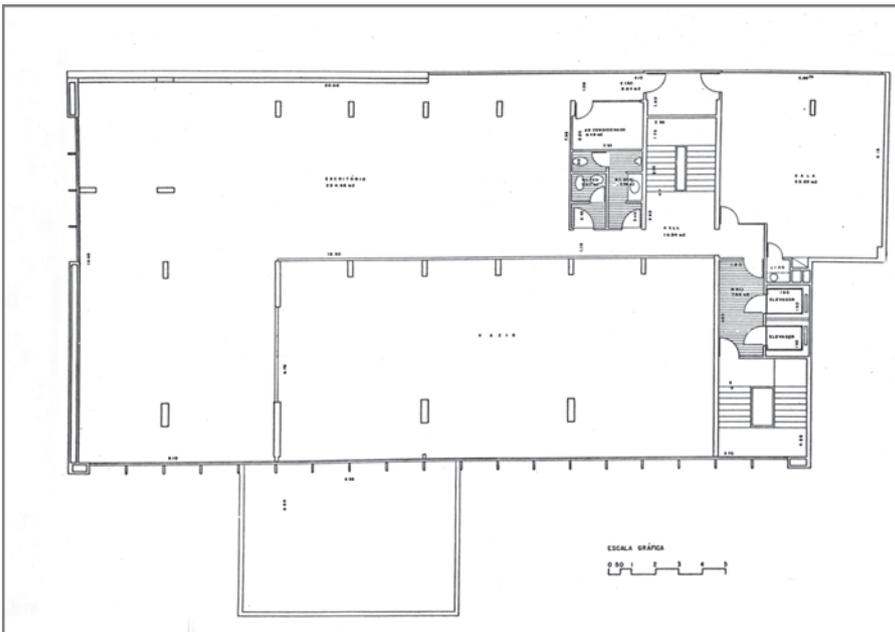
Os projetos exponenciais

O Colégio Santo Inácio (FIGURAS 4.5 a/b/c/d/e/f/g/h/i) é considerado por Edison Musa um dos marcos de sua vida profissional. Em 1965, logo após o desfecho acidentado da COOPHAB-GB, Luiz Cyrillo Fernandes, um dos sócios da GAF, levaria o arquiteto para um contato com o Padre Mesquita, reitor do colégio jesuíta. Era importante, segundo Cyrillo, que Edison garantisse o serviço, pois a Gomes de Almeida Fernandes precisava reabilitar o seu nome, e para isso nada melhor do que uma instituição de ensino classe média alta e religiosa. O resultado do encontro foi muito mais do que se esperava, pois, entre o arquiteto e o religioso – uma pessoa, segundo Edison, “com uma tremenda capacidade de realização” – apuramos que nasceu uma sólida amizade

que perdurou por muitos anos e rendeu bons frutos profissionais, entre Rio de Janeiro e São Paulo: primeiro, o Colégio Stella Maris, na Estrada do Vidigal; depois, o auditório da CNBB em Itaici, próximo a Campinas; o sítio em

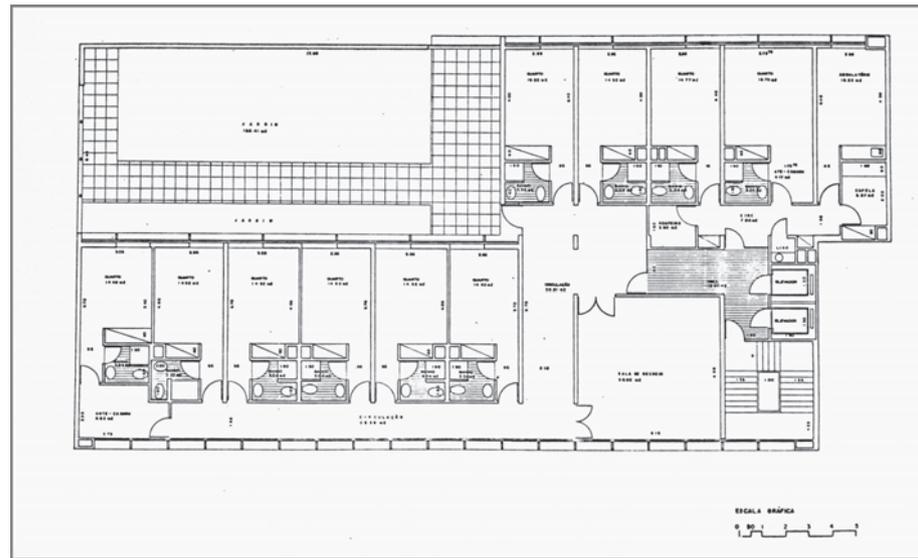
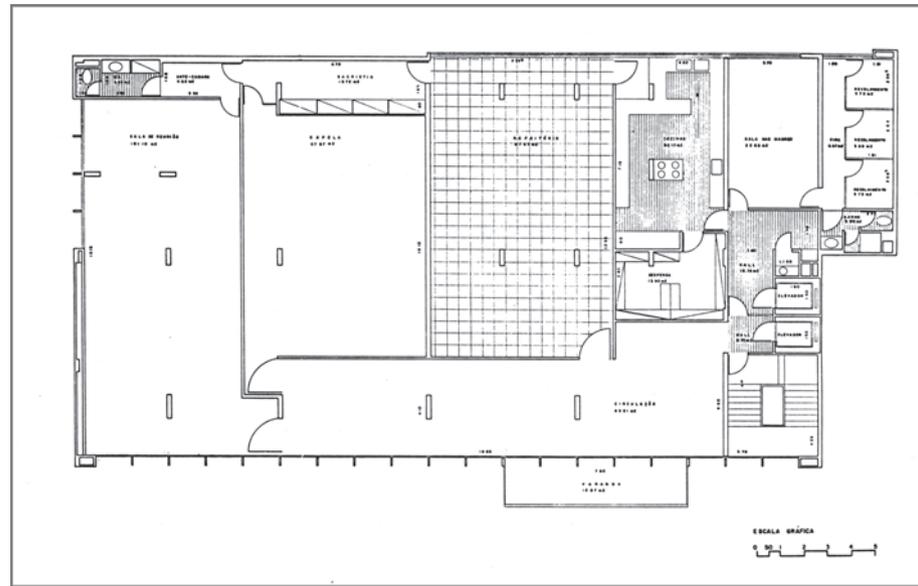


**FIGURAS 4.5e e 4.5f – Botafogo,
Rio de Janeiro, 1965-68**
*EMAC . Colégio Santo Inácio .
Rua São Clemente, 226 .
Acesso Principal e Escritórios*
Acervo Escritório Edison Musa



Correias que, reformado em 1968, até hoje serve como ponto de encontro, lazer e retiro para alunos e mestres do Colégio; culminando com o plano diretor para o Colégio São Luís na capital paulista, da mesma congregação, uma arquitetura de muitas faces e várias etapas de execução. Naquele dia específico de 1965, portanto, selava-se esta que seria uma longa parceria, com a contratação por parte dos jesuítas, de Edison Musa e da Gomes de Almeida, Fernandes — que por sua vez subcontrataria a construtora Almeida Musa — para respectivamente projetar e executar uma nova edificação a ser acrescida ao corpo do antigo Colégio, e que viria a se tornar sua nova fachada principal.

FIGURAS 4.5g e 4.5h – Botafogo, Rio de Janeiro, 1965-68
 EMAC. Colégio Santo Inácio. Rua São Clemente, 226. Capela e Clausura
 Acervo Escritório Edison Musa



No tradicional colégio que se distribuía em forma de U, a igreja ficava na frente. A idéia de completar a galeria do claustro com a mesma arquitetura existente pareceu a Edison o mais razoável, a fim de dar unidade e fechamento ao conjunto neocolonial. A preocupação era grande quanto à mão-de-obra e, para garantir a perfeita execução dos elementos que integravam a balaustrada, o arquiteto colocaria anúncio em jornal procurando por artesãos portugueses que dominassem o detalhe. Isso resolvido, o novo edifício, contudo, tinha de ser representativo do que houvesse de mais moderno em tecnologia, proposta que Edison viu ser aceita imediatamente pelo Padre Mesquita, um cliente absolutamente aberto ao diálogo. Os materiais de acabamento foram os que haviam de melhor qualidade à época, e os quartos dos padres receberam tratamento de suítes, cada um com seu banheiro privativo. Ao término, os alunos apelidaram o edifício de “Jesuíta Hilton”, tendo providenciado até

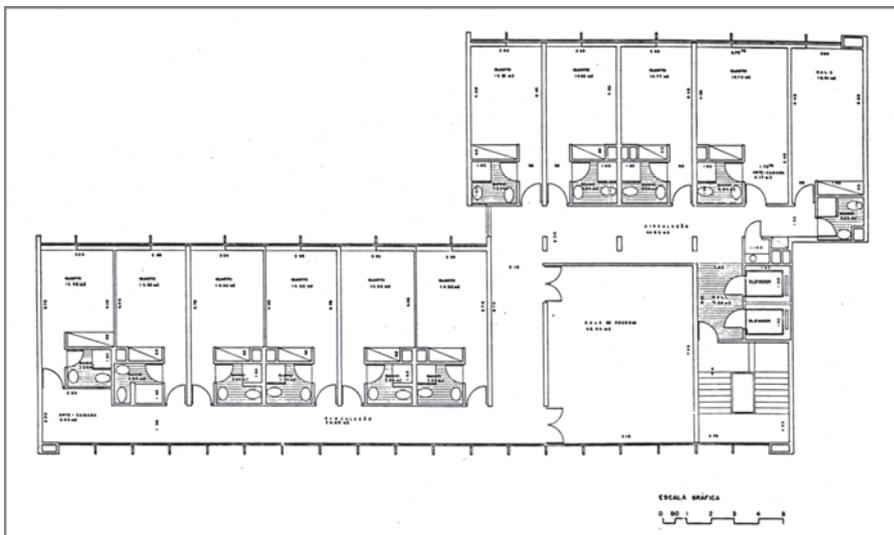


FIGURA 4.5i - Botafogo,
Rio de Janeiro, 1965-68
 EMAC . Colégio Santo Inácio . Rua São
 Clemente, 226 . Clausura
 Acervo Escritório Edison Musa

mesmo uma placa, que colocaram no acesso, sem resistência por parte de nenhum religioso da congregação, que levaram a tudo com bom humor.

Pouco antes da obra estar concluída, Padre Mesquita pediu mobiliário de qualidade e, como Edison já fizera os interiores da Wm. H. Müller, da CVB e do Banco Bozano, solicitou ao arquiteto o projeto. Toda a reitoria foi então decorada com móveis da FORMA, onde imperavam as cadeiras de Mies Van der Rohe. O conjunto de edificação e interiores foi concluído em 1968, antes do dia 31 de março, que é a data comemorativa de Santo Inácio, quando então veio um bispo de Roma especialmente para inaugurar o prédio. Segundo Edison, tudo está lá, hoje, como há quarenta anos.

Logo a seguir, em 1967, viria a indicação de Edison Musa para a elaboração do projeto de expansão para o **Colégio Stella Maris** (FIGURAS 4.6 a/b/c/d/e/f/g/h/i/j), que se deu através do próprio Santo Inácio, pois tratava-se ali de freiras muito ligadas à ordem dos jesuítas. O arquiteto teve também com elas total liberdade de criação, e, assim como aconteceu com o Santo Inácio, a GAF seria contratada para executar a obra, novamente subcontratando a Almeida Musa para realizar o serviço. Situado no Morro do Vidigal, com acesso pela Av Niemeyer, o terreno era bastante acidentado. Edison concebeu, como solução para expandir as instalações da escola, um plano principal horizontal definidor de um grande pátio de acesso, sobre o

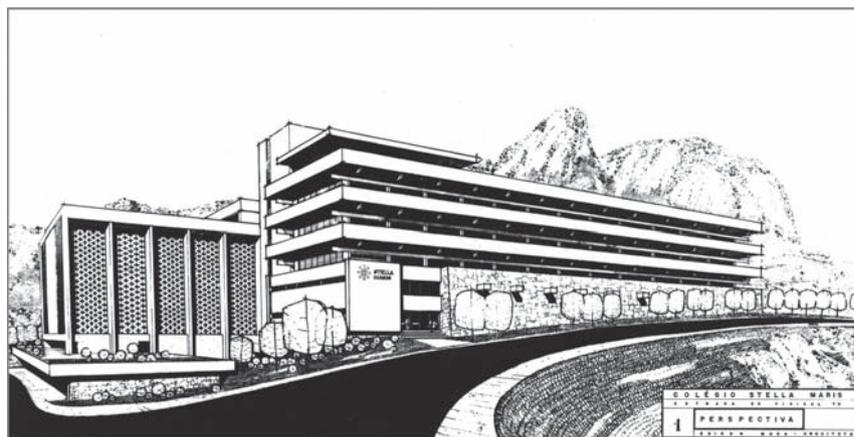


FIGURA 4.6a - Leblon / Vidigal,
Rio de Janeiro, 1967-69
 EMAC . Colégio Stella Maris . Estrada do
 Vidigal, 75 . Perspectiva
 Acervo Escritório Edison Musa

qual dispôs os três níveis de salas de aula, todas dotadas de varandas voltadas para a paisagem. Do nível principal para baixo, foram colocados a capela, o ginásio e o estacionamento.

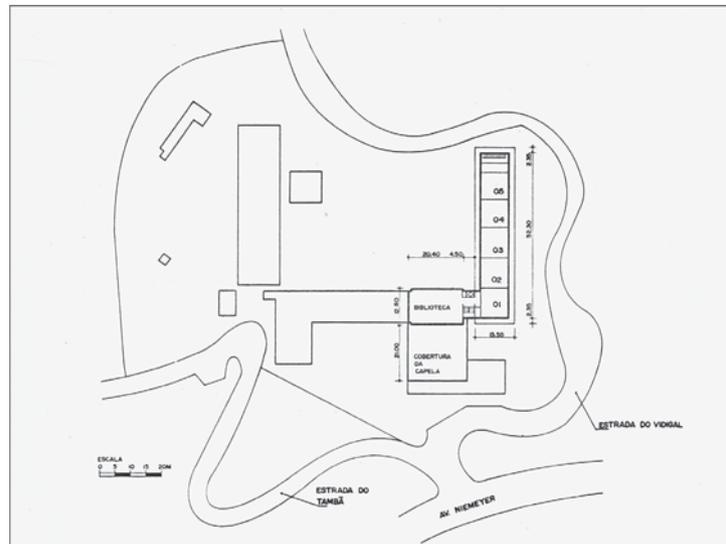
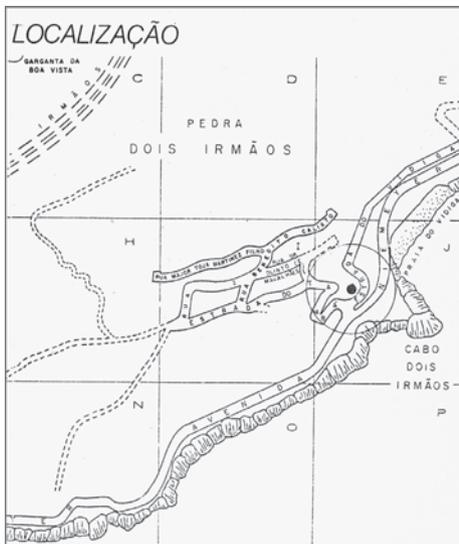


FIGURAS 4.6b e 4.6c – Leblon / Vidigal, 1967-69
EMAC. Colégio Stella Maris. Estrada do Vidigal, 75. Fachada Principal e Detalhe Construtivo
Acervo Escritório Edison Musa

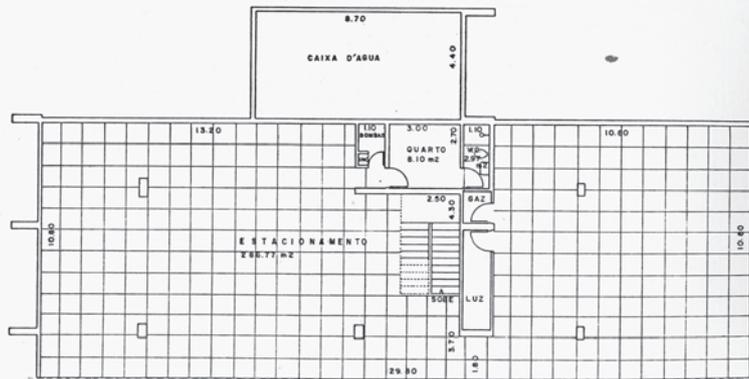


Neste meio tempo, enquanto a EMAC seguia seu rumo ascendente, fortalecera-se em Edison Musa a vontade de projetar e construir para si e a família uma casa em Petrópolis, região que tanto chamara sua atenção quando lá estivera, em 1961, por conta dos projetos para as residências de Osvaldo Cinelli e João Baptista Gonçalves no Vale da Boa Esperança. Naquela ocasião, as idas rotineiras à Itaipava fizeram com que, inicialmente, o arquiteto procurasse um terreno junto às casas que construía. Posteriormente, através de amigos, conheceria o lugar denominado “Bom Clima”, descrito por ele como tendo “vista deslumbrante, que de leste a oeste, com face Norte, ia da Pedra do Sino até a Maria Comprida”. Os terrenos precisavam de legalização nos órgãos afins, daí Edison ter feito um acordo com os proprietários de se responsabilizar pela

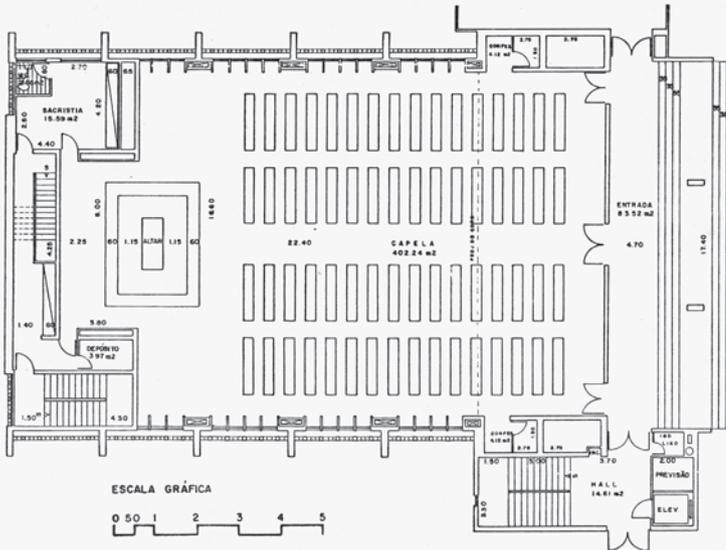
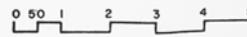
FIGURAS 4.6d e 4.6e – Leblon / Vidigal, 1967-69
EMAC. Colégio Stella Maris.
Estrada do Vidigal, 75. Situação
Acervo Escritório Edison Musa



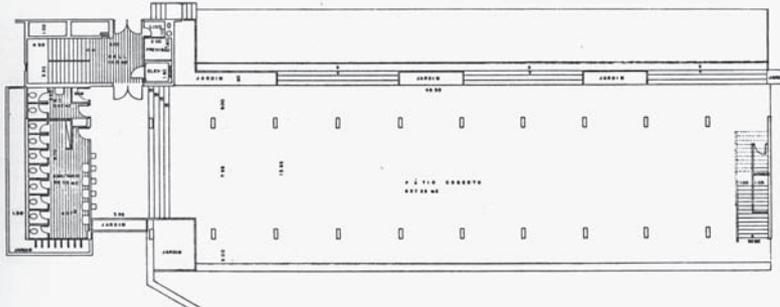
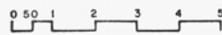
COLÉGIO STELLA MARIS



ESCALA GRÁFICA



ESCALA GRÁFICA



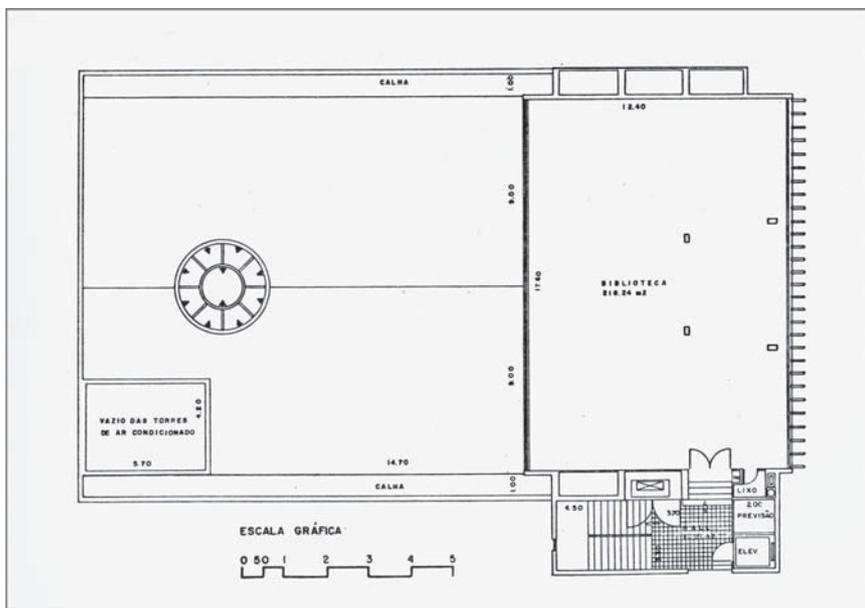
ESCALA GRÁFICA



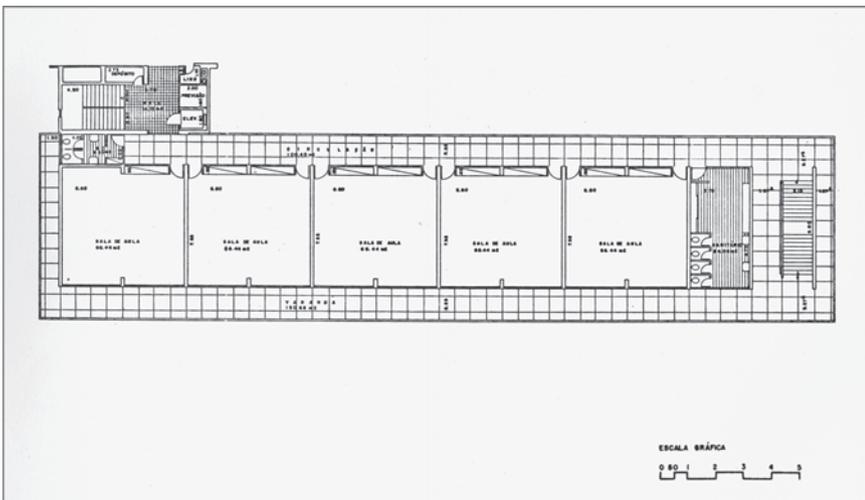
FIGURAS 4.6f e 4.6g – Leblon / Vidigal, Rio de Janeiro, 1967-69
EMAC. Colégio Stella Maris. Estrada do Vidigal, 75. Estacionamento e Acesso Social (com Capela)
Acervo Escritório Edison Musa

FIGURA 4.6i – Leblon / Vidigal, Rio de Janeiro, 1967-69
EMAC. Colégio Stella Maris. Estrada do Vidigal, 75. Pátio Coberto
Acervo Escritório Edison Musa

**FIGURA 4.6h – Leblon / Vidigal,
Rio de Janeiro, 1967-69**
EMAC. Colégio Stella Maris. Estrada do
Vidigal, 75. Bblioteca
Acervo Escritório Edison Musa



**FIGURA 4.6j – Leblon / Vidigal,
Rio de Janeiro, 1967-69**
EMAC. Colégio Stella Maris. Estrada do
Vidigal, 75. Salas de Aula
Acervo Escritório Edison Musa

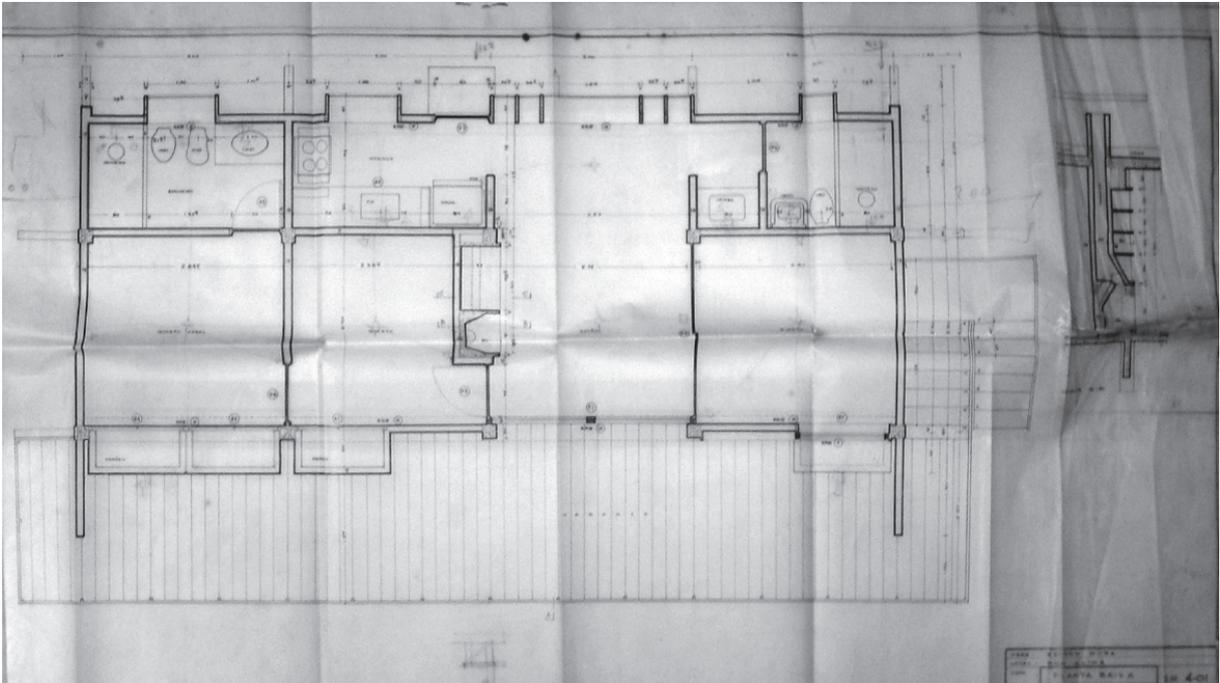


tarefa, desde que esta fosse paga sob a forma de um desconto substancial na compra de dois lotes, o que acabaria por se concretizar em 1965, graças aos honorários obtidos no ano anterior com o trabalho junto à CTB – Companhia Telefônica Brasileira.

A CTB entrou na vida de Edison exatamente quando este aguardava fundos para viabilizar sua casa em Itaipava. O ano era 1964 e o novo governo dera início a um programa intenso de renovação no sentido de melhorar as deficientes comunicações de então³⁷⁹. Foi dada prioridade para a implementação de um programa que previa a construção de estações telefônicas em diversos bairros da cidade, e a EMAC foi escolhida para a estação do Grajaú – um prédio em dois pavimentos, de maior altura, em estrutura de concreto armado aparente – com a exigência de ter seu projeto finalizado e coordenado em 30 dias

corridos. Caso esse prazo conseguisse ser reduzido, o projeto ganhava uma bonificação em seus honorários.

Nos atiramos com entusiasmo a empreitada, concluída em 28 dias, nos assegurando dois dias de prêmio por antecipação de prazo. Os honorários somaram dez mil unidades da moeda da época, e este dinheiro foi totalmente investido na casa de Petrópolis, que já com o terreno comprado em troca de uma assistência técnica na aprovação do projeto de loteamento do Parque Bonclima, aguardava uma chegada de um dinheiro mais importante para sua execução rápida e continua em seis meses.³⁸⁰



A Casa do Arquiteto em Itaipava (FIGURAS 4.7 a/b/c/d/e) ganharia corpo, portanto, inicialmente em estrutura metálica e, posteriormente, dada a dificuldade de se conseguir então aquele tipo de montagem, em concreto armado, modulado, com um mínimo de área — três quartos, uma sala e uma cozinha —, embora ficasse evidente a sensação de amplitude gerada pelos balanços de seu telhado — de telhas de fibrocimento horizontais — e pela extensão de sua varanda em peroba do campo, mesma madeira usada nas esquadrias. Após seis meses de obras, este pavilhão de linhas simples, com piso em lajotas de barro e paredes em tijolinho vermelho, seria inaugurado em 1967. Em 1972, sofreria o acréscimo de um segundo pavilhão, da mesma área do primeiro, acrescentando ao programa três dormitórios e transformando o anterior em salão de estar, sala de jantar e cozinha. Em 1976, um terceiro pavilhão seria construído, com um salão de sinuca e dois apartamentos para hóspedes, além de uma quadra de mini-tênis, que passou a compor com a piscina, construída em 1968, e com o campo de futebol, de 1971. Mais tarde,

FIGURA 4.7a - Bom Clima, Itaipava, 1965-67
Edison Musa. Residência do Arquiteto. Primeira Fase. Planta Baixa
Acervo Escritório Edison Musa



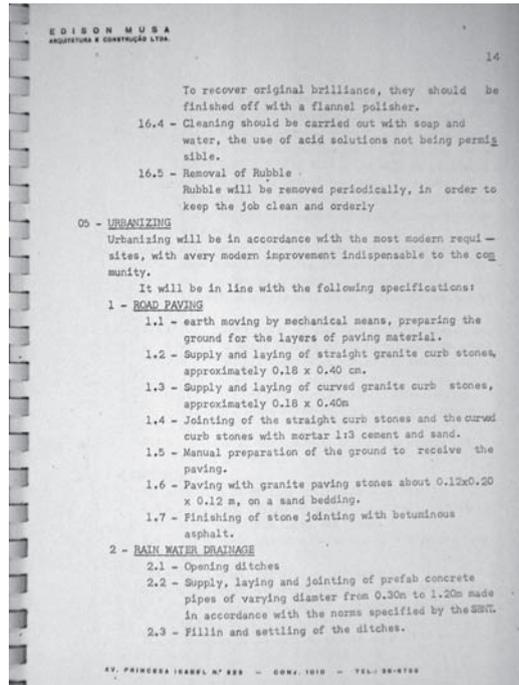
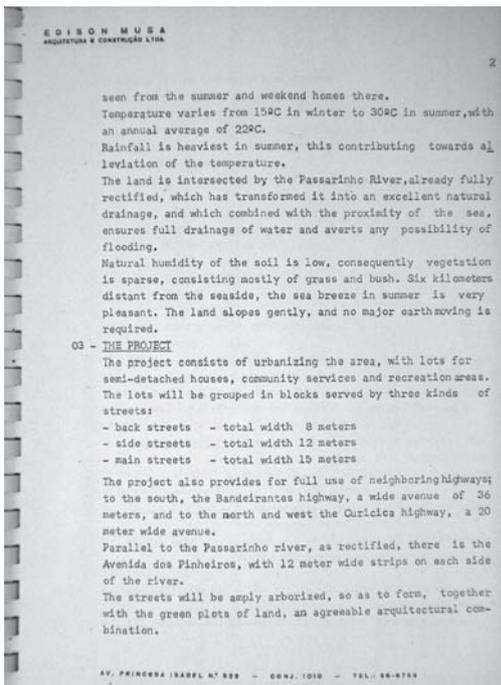
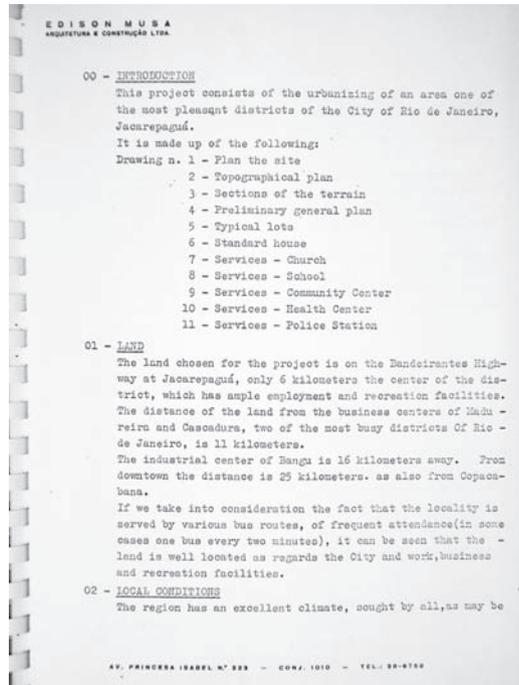
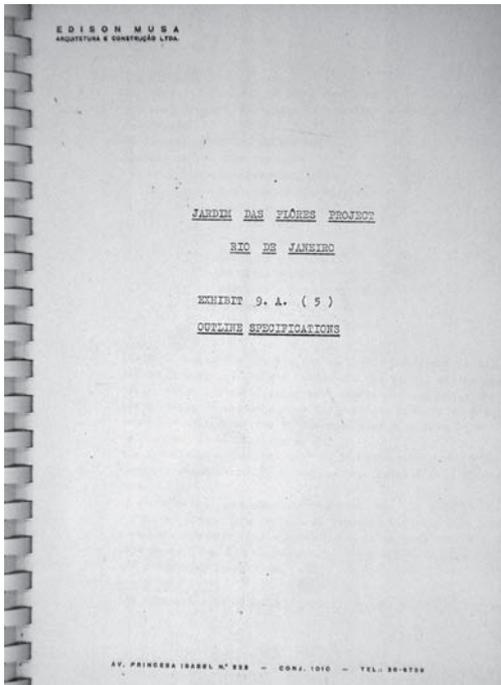
FIGURAS 4.7b e 4.7c - Itaipava, Bom Clima, 1965-67
 Edison Musa . *Residência do Arquiteto . Primeira Fase em Construção*
 Acervo Escritório Edison Musa

tal campo seria substituído por uma quadra de tênis oficial. Hoje, a casa do arquiteto mostra-se totalmente integrada à paisagem circundante, foi o que nos disse Edison, e é o que comprova uma das fotos que ilustram esta dissertação.



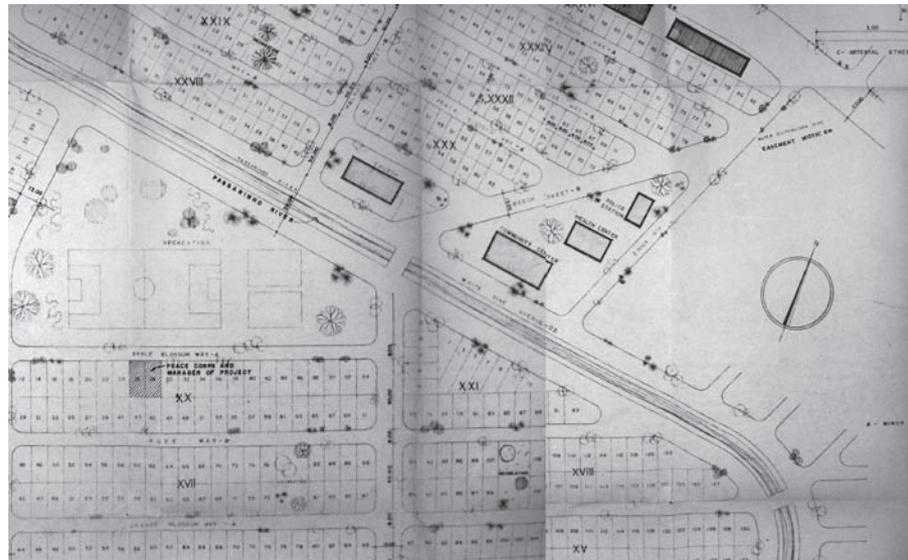
FIGURAS 4.7d e 4.7e - Bom Clima, Itaipava, 1965-67
 Edison Musa . *Residência do Arquiteto . Primeira Fase Concluída . Fotos*
 Acervo Escritório Edison Musa

Em 1966, Edison Musa voltaria a produzir projetos residenciais populares, solicitado que foi então pela GAF. Novamente o grupo voltava a se interessar pelos programas de habitação popular e desenvolveu três projetos de conjuntos habitacionais, agora na forma de residências individuais: um, no Rio, em Jacarepaguá³⁸¹; os outros dois em São Paulo e Belo Horizonte. Neles, Edison faria os projetos de urbanismo e arquitetura, segundo as normas da AID, Agência Internacional para o Desenvolvimento, em Washington, onde o arquiteto os apresentaria, em 9 de Setembro de 1968. Os projetos eram todos chamados mercadologicamente de "Jardins": existia o **Jardim das Flores** (FIGURAS 4.8 a/b/c), o Jardim dos Pássaros, e seguiam as normas legais de loteamentos tradicionais, com sua malha de lotes, ruas e avenidas. Compreendiam, em cada caso, cerca de 1200 residências, duas escolas, e centros comunitário, de saúde, policial e de comércio local. Foram trabalhos importantes, embora não concretizados, por introduzirem no escritório a disciplina requerida para um projeto internacional com todas as complexidades de uma montagem bilíngüe rigorosa e extensa.

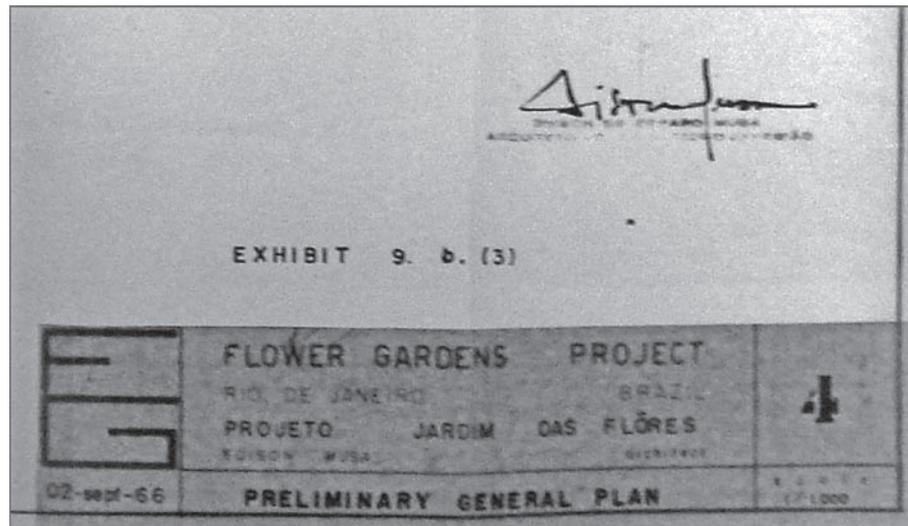


Por fim, destacamos o **Posto Modulado da Petrobrás** (FIGURAS 4.9 a/b/c/d/e). Com o projeto do Posto Ó tendo sido desenvolvido para a Ipiranga, em 1959, Edison Musa decidiu, em função do crescimento que ele via acontecer com a Petrobrás, procurar a estatal, em 1969, e oferecer uma rede de postos modulados. O modelo idealizado considerava a opção de quatro

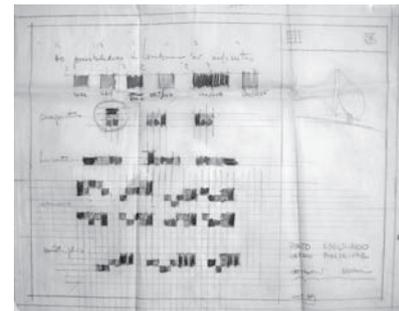
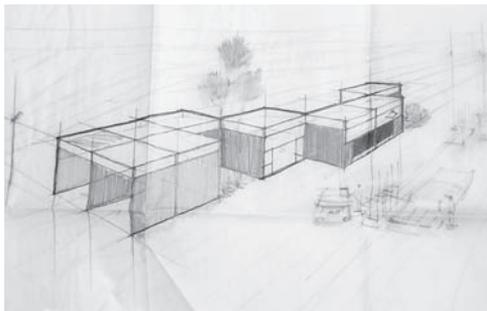
FIGURA 4.8a - Rio de Janeiro, Flower Gardens, 1966-67
Edison Musa . GAF . Memorial do Projeto / Caderno de Encargos
Acervo Escritório Edison Musa



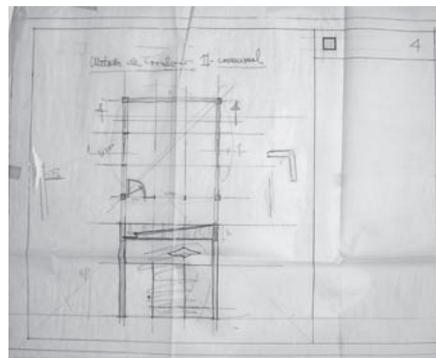
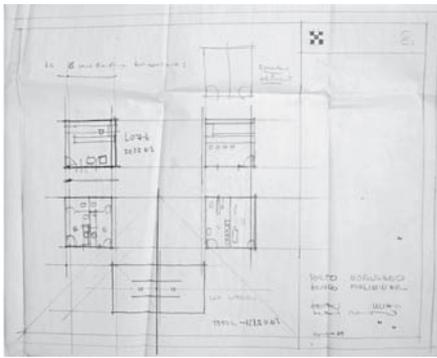
FIGURAS 4.8b e 4.8c – Rio de Janeiro, Flower Gardens, 1966 - 67
 Edison Musa . GAF . Planta Geral –
 Detalhes para Urbanização e Carimbo
 Acervo Escritório Edison Musa



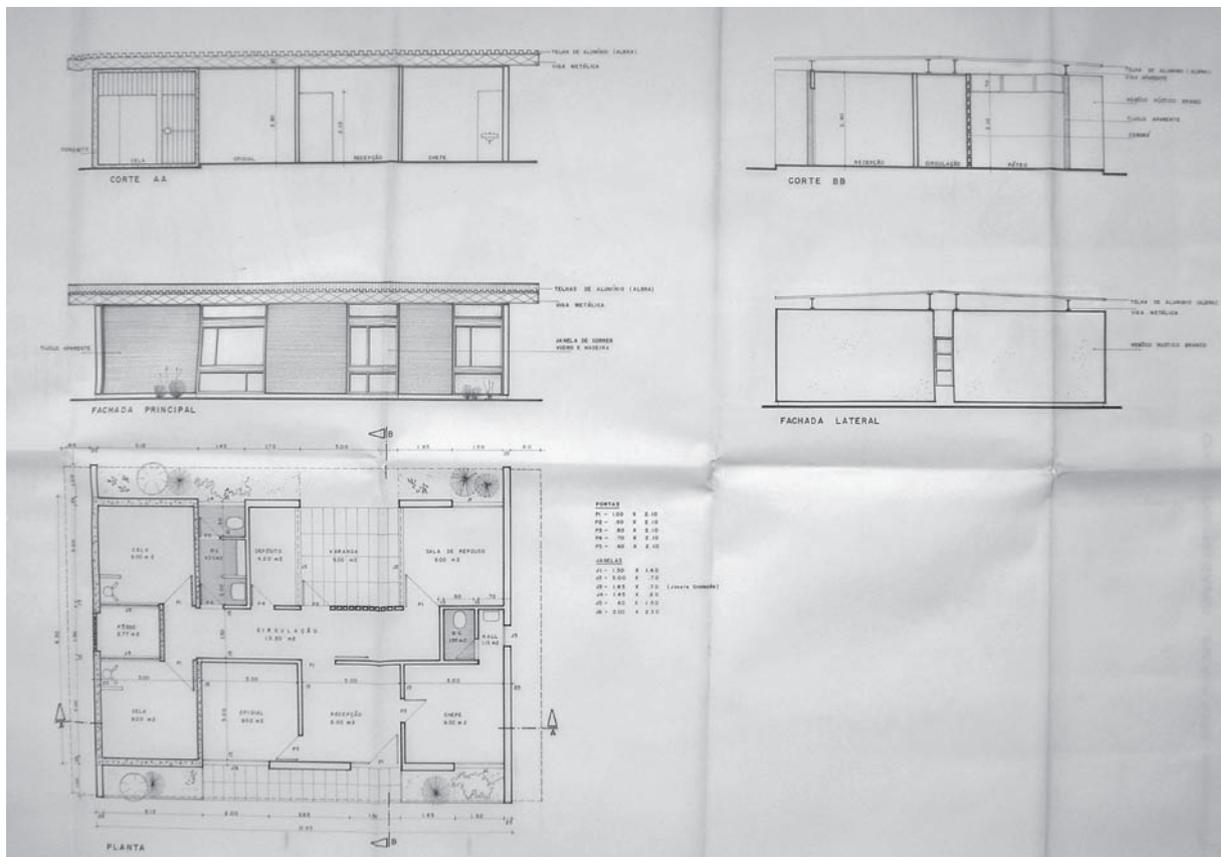
FIGURAS 4.9a e 4.9b –Rio de Janeiro, 1969
 Edison Musa . Posto Modulado Petrobrás
 . Estudo Preliminar com Perspectiva
 Geral e Composição entre Módulos
 Acervo Escritório Edison Musa



sistemas construtivos: convencional (alvenaria); concreto armado; concreto pré-moldado e estrutura metálica. Também disponibilizava um sistema de combinações entre os módulos projetados, quais sejam: loja; sanitários; bar; vestiários e depósito; lavagem e lubrificação; e box elevado. Se Edison



FIGURAS 4.9c e 4.9d - Rio de Janeiro, 1969
 Edison Musa . Posto Modulado Petrobrás
 . Estudo Preliminar com Composição
 entre Módulos
 Acervo Escritório Edison Musa



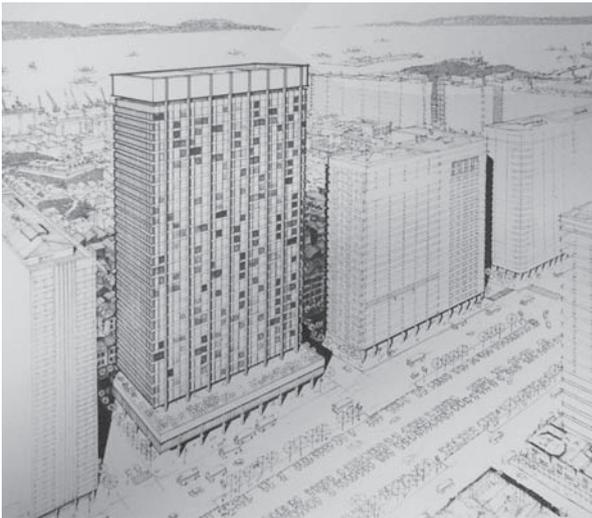
entregou o projeto pronto para a Petrobrás, por que não deu em nada? Questões políticas e brigas internas colocariam o projeto na gaveta. Somente anos depois o funcionário que tratara do assunto com Edison procuraria o arquiteto para lhe pedir desculpas e dizer que ele não tivera culpa pelo descaso havido no processo.

FIGURAS 4.9e - Rio de Janeiro, 1969
 Edison Musa . Posto Modulado Petrobrás
 . Método Construtivo Convencional
 e Metálico
 Acervo Escritório Edison Musa

Os concursos

Os concursos surgiram como uma indicação de que mudanças estavam em curso após o golpe de 1964. Era grande o sentido, na segunda metade da década de 1960, do governo valorizar as representações nacionais, ao mesmo tempo em que para os arquitetos cada concurso era uma oportunidade de escapar às limitações impostas por um mercado quase que restrito ao imobiliário e conseguir projetar algo que os marcasse, diante de um público mais amplo, por um alto padrão de qualidade.

FIGURA 4.10 – Concurso, 1965
EMAC. Sede da Petrobrás, Rio de Janeiro
. Perspectiva Geral
Acervo Escritório Edison Musa



Na primeira fase da EMAC, Edison Musa teria duas participações em concursos: em 1965, naquele referente à **Sede da Petrobrás** (FIGURA 4.10); e em 1970, no concurso para o **Pavilhão da Feira Internacional de Osaka**, no Japão (FIGURA 4.11).

A EMAP – Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda.

Com o crescimento do escritório e o aumento do seu movimento financeiro, dois fatos se interligariam.

Em primeiro lugar, com o setor de planejamento estimulando a construção civil ao mesmo tempo em que interessado em desvendar e estudar a estrutura das cidades, um enorme mercado, acreditavam os arquitetos, estava prestes a acontecer para a categoria, e muitos tentariam abrir frentes de trabalho vinculando-se de alguma forma ao termo. Foi o que aconteceu com Edison Musa quando percebeu que faltava ao nome da EMAC – Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda. um componente que a evidenciasse como uma empresa de planejamento, palavra que se tornara representativa de trabalho no campo do urbanismo. Sem chance de trocar-lhe a razão social, então, pelo simples fato de a EMAC já possuir um nome respeitado no mercado, Edison cogitou pela abertura de uma nova empresa.

Assim foi que, em 1967, logo após a criação do Ministério do Planejamento, surgiria a EMAP - Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda (APÊNDICE,

DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.3). Mas não foi somente por isso. As razões para a abertura da EMAP foram, de acordo com o arquiteto, técnicas mas também financeiras e fiscais. A EMAC, por trazer a atividade de construção explicitada em seu nome, pagava um Imposto Sobre Serviço (ISS) mensal de 2% de seu faturamento, que logo passou a 3%, e que depois correu o risco de ser aumentado para 5%. Como, à época, a EMAC já apresentava um faturamento

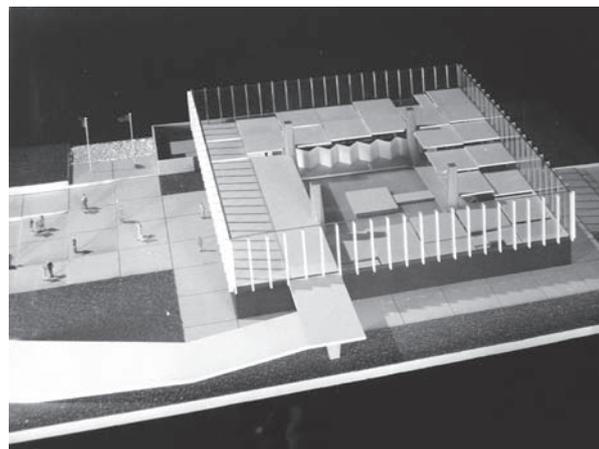


FIGURA 4.11 – Concurso, 1970
EMAC. Pavilhão da Feira Internacional
de Osaka, Japão. Maquete
Acervo Escritório Edison Musa

alto, pagava conseqüentemente um imposto alto. Daí a idéia de criar uma segunda empresa, a EMAP (com Edison em sociedade agora com o irmão, ainda estudante de arquitetura, Edmundo), que, limitada em seu registro às atividades de projeto, era obrigada a pagar não mais um percentual mensal sobre seu faturamento, mas somente um imposto fixo anual, de valor baixo. A decisão se comprovaria válida, e clientelas e funcionários seriam divididos entre a EMAC e a EMAP.³⁸²

Controle e gratificação: procedimentos de discórdia e ruptura

Em segundo lugar, com os trabalhos dando retorno financeiro, a equipe cada vez mais afinada e o escritório crescendo, Edison tomaria a iniciativa, em 1967, de premiar os principais funcionários a cada mês, dividindo entre eles 10% do faturamento, metade de um lucro suposto de 20%. O incentivo foi bem recebido e, a princípio, deu bons resultados. Acabou transformando-se em hábito, porém, sendo equivocadamente considerado como um componente fixo do salário e não mais como um estímulo e um prêmio à produtividade, como inicialmente pensado. Ressalte-se, nesta tomada de posição de Edison Musa frente à sua equipe de colaboradores internos, que já havia o interesse, naquela segunda metade da década de 1960, do escritório acoplar, naquele momento ainda informalmente, os procedimentos de *controle e gratificação por produtividade* que, na década seguinte, associados ao da *avaliação* de maneira mais sistemática e rígida, movimentariam o escritório e estimulariam a produção projetual de sua equipe técnica. Naquele ano de 1968, no entanto, criou-se um impasse na órbita das relações de trabalho, e a necessidade de modificação do sistema implantado trouxe profundo desagrado no grupo, que só foi solucionado com a ruptura total, em 1968: todo o pessoal acabou se demitindo, à exceção da secretária Teresa e do desenhista Gabriel Torres Ordinas, este último um profissional competéssimo que Edison fez questão de manter, pela sua capacidade e amizade de longa data, como um traço de união entre o antigo e o novo que estava por vir.

Os bancos

Na seqüência dos acontecimentos, com o projeto do edifício *Toulouse Lautrec*³⁸³, uma incorporação GAF com o grupo BOZANO, surgiria a oportunidade para a EMAC de uma reforma para instalação do citado Banco BOZANO no edifício SUL-AMÉRICA, na esquina de Avenida Rio Branco com Rua da Assembléia, onde havia sido a tradicional loja CANADÁ, e cujo andar de desfiles foi transformado para receber a presidência. O relacionamento entre Edison Musa e o presidente Julio Bozano levaria o arquiteto a projetar a residência deste último em Araras, a residência Alberto Barreto de Mello, em Teresópolis, além de trabalhos para o banco em filiais de Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre, e o prédio acréscimo ao existente na Avenida Rio Branco, 138.



FIGURA 4.12a – Leblon, Rio de Janeiro, 1969
 Edison Musa . GAF. Edifício Watteau
 . Avenida Afrânio de Melo Franco, 85.
 Fachada Principal
 Acervo Escritório Edison Musa

Junto a clientes não construtores, a produção do projeto que resultava em um documento final de execução altamente técnico e profundamente detalhado passou a adquirir um valor e uma importância fundamentais naqueles anos 1960, nos disse Edison Musa, muito certamente por representar um cuidado extremo com a obra a ser executada e uma preocupação em reduzir ao mínimo o erro, o que evitaria imprevistos e prejuízos indesejáveis. Este fato, segundo o arquiteto, teria sido determinante para que seu escritório fosse percebido e valorizado, na década de 1970, por uma importante clientela estrangeira que lhe chegaria à porta através de indicação saída do Banco BOZANO: o Banco de Boston e o Lloyds Bank. Ambos solicitavam um maior envolvimento com a obra como complemento aos serviços projetuais oferecidos, ou seja, esperavam do arquiteto o papel de gerente da construção e não apenas o de responsável pelo projeto: era necessário que o escritório, feito o projeto, assumisse o controle geral da obra respectiva, desde a contratação da construtora e o acompanhamento diário das operações de canteiro até a entrega das chaves. Era o que Edison Musa esperara desde sempre: a prancheta e o canteiro juntos e valorizados pelo cliente através de honorários dignos. Assim ele faria, captando-os por muitos anos.

A legislação urbana e os projetos para edificações residenciais e comerciais

Após anos de uma tipologia de edifício colado nas divisas e com 5 pavimentos, a arquitetura residencial multifamiliar veria o surgimento, em 1962, de uma nova tipologia na Zona Sul carioca: o edifício em centro de terreno. Isso por conta do Decreto nº 991, assinado durante o governo Lacerda. Lembremos que foram alguns prédios em centro de terreno situados no eixo Ipanema-Leblon que serviram como um espécie de “ritual de passagem” para que o jovem arquiteto Edison Musa conseguisse ir ganhando confiança e autonomia para conquistar seu espaço junto ao mercado de trabalho, no caso específico daqueles anos iniciais da década de 1960, junto à construtora Gomes de Almeida, Fernandes, a GAF. Como já explicitamos no Capítulo 3 anterior, a partir do edifício residencial multifamiliar *Portinari*, construído à Rua Garcia D’Ávila, 25, em Ipanema (FIGURA 3.15), ainda que nele tenha projetado apenas as fachadas e o acesso, Edison aprimoraria a solução plástica ali obtida – vigamento marcando o plano horizontal das janelas – em projetos residenciais outros no eixo Ipanema-Leblon, desenvolvidos nos anos seguintes, já na estrutura de seu escritório-empresa EMAC. Destaque-se aqui o edifício *Watteau* (FIGURAS 4.12 a/b/c/d), projetado integralmente pelo arquiteto em 1969, à exceção de seu projeto de execução respectivo, preso ao Departamento Técnico da GAF, como era ainda uma prática comum à construtora. Nele pode-se observar, em comparação com o *Portinari* de seu primeiro risco, que o vigamento se torna mais saliente e começa a contornar todo o volume, o que cria uma relação dinâmica entre as linhas horizontais bem demarcadas e a verticalidade da edificação. Chame-se a atenção para a utilização das esteiras metálicas nas janelas, ítem que, garantindo privacidade e evitando a incidência excessiva do sol, voltará a ser importante na composição de fachadas.



FIGURAS 4.12b e 4.12c – Leblon, Rio de Janeiro, 1969
 Edison Musa . GAF. Edifício Watteau
 . Avenida Afrânio de Melo Franco, 85.
 Dados Gerais e Situação
 Acervo Escritório Edison Musa

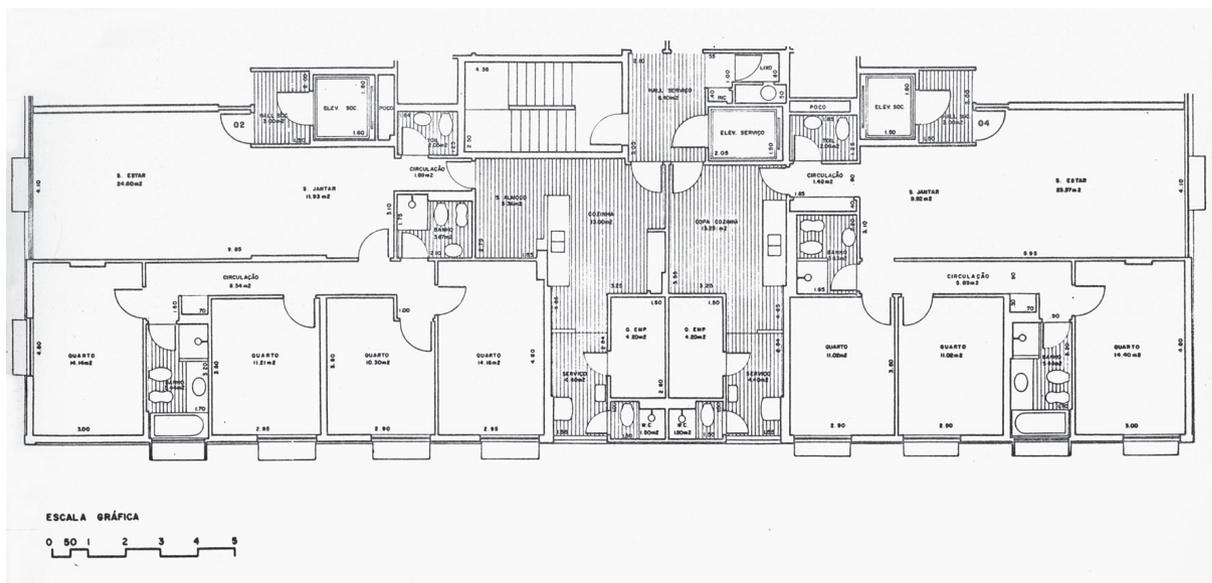


FIGURA 4.12d – Leblon, Rio de Janeiro, 1964
 Edison Musa . GAF . Edifício Watteau
 Avenida Afrânio de Melo Franco, 85 .
 Pavimento-Tipo 02
 Acervo Escritório Edison Musa

Note-se, no mesmo edifício *Watteau*, assim como no edifício *Gauguin* (FIGURAS 4.13 a/b/c/d/e) - projetado por Edison Musa para a GAF no mesmo ano de 1969 -, a solução dada para a proteção dos aparelhos de ar condicionado, que então começava a ser apropriada como um elemento formador dos projetos de arquitetura residencial multifamiliar. Neste caso, ainda inicial, Edison Musa o definiria como uma moldura de concreto. Mais adiante, em meados dos anos 1970, conforme veremos no Capítulo 5 desta dissertação, ele criaria para tal proteção um detalhe específico em um material àquela época ainda novo e oferecido apenas para confecção de piscinas: o *fiberglass*, ou a fibra de vidro, iria de alguma forma comprovar a busca do escritório Edison Musa por uma relação dinâmica e profícua com a indústria e com o desenvolvimento de novos produtos para o setor da construção civil.

Destaque-se aqui também as várias edificações comerciais feitas para a GAF nesta primeira fase do escritório Edison Musa, entre elas: edifício *Sete de Setembro*, à Rua Sete de Setembro, 98; edifício *Patrimônio*, à Praça Olavo Bilac, 28; e edifício *Murillo*, à Rua Visconde de Pirajá, 444.

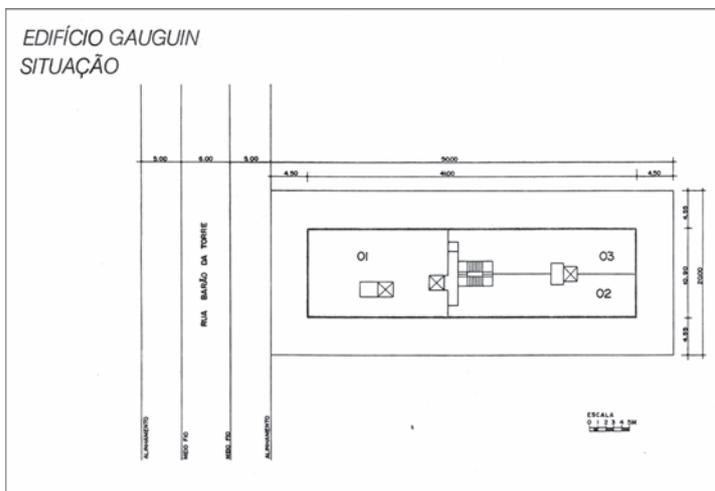
A estrutura da EMAC após 1968: o escritório começa a ser grande

Após o episódio da saída em massa dos funcionários da EMAC, Edison Musa recomençaria quase do zero, e duas pessoas ele cita como o tendo ajudado na ocasião: Maria Helena Gomes de Almeida, arquiteta e irmã de Carlos Moacir, que o convenceria a procurar um arquiteto experiente para apoiá-lo no crescimento constante do escritório; e Getacine Pegorin, arquiteto também, dedicado ao planejamento de obras, que auxiliaria Edison a redigir e diagramar um anúncio de jornal que, entre centenas de ofertas que atrairia, levaria ao escritório Edison Musa o arquiteto Jaci Hargreaves, selecionado



FIGURA 4.13a – Ipanema, Rio de Janeiro, 1969
 Edison Musa . GAF . Edifício Gauguin
 Rua Barão da Torre, 635 . Fachada Principal
 Acervo Escritório Edison Musa

EDIFÍCIO GAUGUIN		
DADOS		
RUA BARÃO DA TORRE 635		
INÍCIO DA CONSTRUÇÃO	AGO/69	
TÉRMINO DA CONSTRUÇÃO	JAN/72	
PRAZO DA CONSTRUÇÃO	30 MESES	
TOTAL DE PAVIMENTOS	10	
PAVIMENTOS TIPO	7	
QUARTOS/APTOS	3 x 4	
APTOS/ANDAR	3	
TOTAL DE APTOS	24	
DISTRIBUIÇÃO DE VAGAS	SUBSOLO	24
	PILOTIS	8
POSIÇÃO NO TERRENO	AFASTADO	
AFASTAMENTOS	FRENTE	5.85m
	FUNDO	4.50m
	LATERAL D	4.55m
	LATERAL E	4.55m
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO		
ÁREA ÚTIL DO APTO	101/701	178.06m ²
	102/702	116.09m ²
	103/703	116.09m ²
	C-01	179.02m ²
	C-02	116.09m ²
	C-03	116.09m ²
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO/PAVIMENTO	SUBSOLO	685.05m ²
	PILOTIS	602.23m ²
	1ª AO 7ª PAV	446.90m ²
	COBERTURA	430.55m ²
	TELHADO	210.59m ²
ÁREA TOTAL DE CONSTRUÇÃO		5056.75m ²

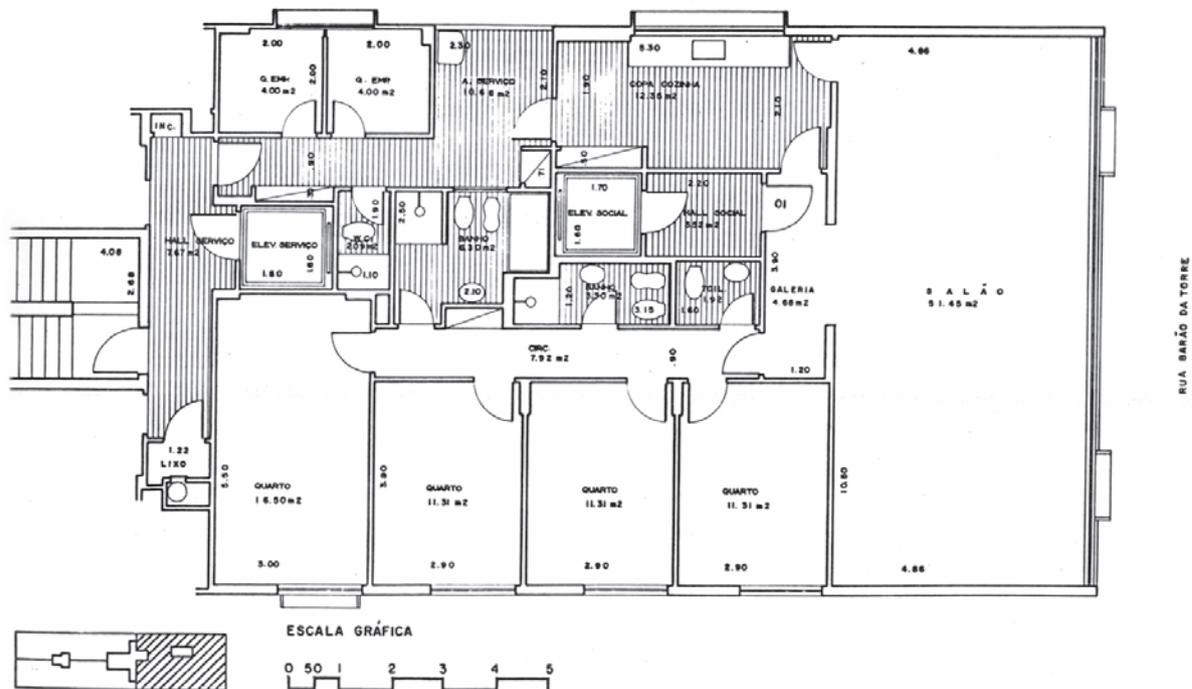


dentre muitos por Maria Helena. Jaci já era conhecido de Edison por sua chefia do escritório da construtora Graça Couto, outra que tinha um departamento de arquitetura onde se fazia a concepção, o projeto legal e o detalhamento executivo. Jaci, com a negativa de Edmundo em assumir tal posição em São Paulo, se tornaria sócio do escritório Edison Musa na capital paulista a partir de 1970, ali permanecendo até 2004, quando as atividades foram encerradas.

Ainda no ano de 1968, a concorrência ganha pela EMAC para fiscalização de cinco obras da CTB faria com que Edison procurasse Edmundo, naquela ocasião ainda estagiando junto à COHAB-GB, pedindo-lhe para nelas trabalhar como fiscal, o que foi então aceito. A função era eminentemente externa, logo Edmundo passava o dia fora, percorrendo os cinco endereços, voltando ao escritório apenas no fim do dia, com a obrigação de escrever seu relatório sobre cada uma das citadas obras. Com uma tal rotina, Edmundo não chegaria a tomar consciência dos procedimentos organizacionais de que seu irmão mais velho ali já fazia uso, nem poderia imaginar que, poucos anos depois, ele próprio com eles estaria diretamente envolvido.

Em 1969, com Edmundo fora do Brasil, o *boom* imobiliário estava em pleno vigor – havia começado em 1967 -, surgindo com isso, a partir da legislação que o balizava, um determinado padrão de edificação residencial multifamiliar para Ipanema e Leblon. Foi a época em que o escritório deu sua contribuição para uma solução plástica dessa arquitetura, baseando-se no aproveitamento decorativo das proteções dos aparelhos de ar condicionado, na utilização das persianas externas de enrolar, das janelas tipo guilhotina de madeira, na utilização de pastilhas cerâmicas e na criação de uma linguagem de vigas, painéis e juntas, que passaram a ser largamente utilizados, com pequenas variações caso a caso. A intenção de Edison Musa, segundo o próprio, era de não pensar a arquitetura residencial multifamiliar como uma *tabula rasa* a cada vez, como se a cada vez “tivesse de inventar a roda”. Ele acreditava que

FIGURAS 4.13b e 4.13c – Ipanema, Rio de Janeiro, 1969
Edison Musa . GAF . Edifício Gauguin . Rua Barão da Torre, 635 . Dados Gerais e Situação
Acervo Escritório Edison Musa

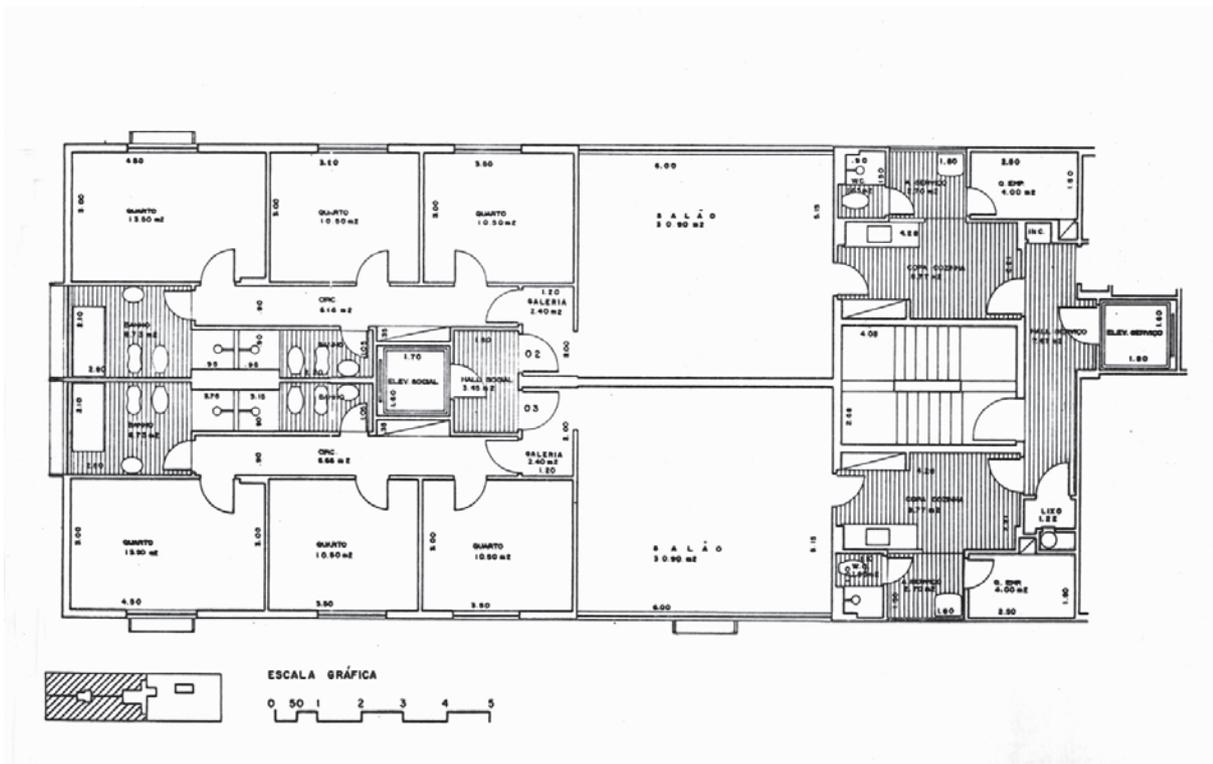


boas soluções implicavam em fazê-la surgir como consequência direta de aperfeiçoamentos sucessivos da tecnologia disponível.³⁸⁴

FIGURAS 4.13d - Ipanema, Rio de Janeiro, 1969
 Edison Musa . GAF. Edifício Gauguin .
 Rua Barão da Torre, 635 . Pavimentos-
 Tipo Frente
 Acervo Escritório Edison Musa

No escritório carioca, à época, a nova equipe incluiria: Jaci Hargreaves, como arquiteto de maior experiência do grupo, que ia à campo; Maria Helena Gomes de Almeida, Newton Correa de Araújo, Mathias Marcier e Stella Teixeira de Mattos, como arquitetos; Maria Cristina Abreu e Dulce Antunes, como estagiárias de arquitetura. Como desenhistas, Walmor Lara Gomes, Cláudio Souza Coelho, e Maria Teresa Rodrigues dos Anjos. Em 1970 chegaram: Modesto Gonzales e Jandyr Câmara Silva, como desenhistas; e Eladio Gonzales, como arquivista, todos estes com longa permanência no escritório. A eles se juntaria, um pouco mais tarde, Mario Pinto, como arquiteto.

Havia então muito trabalho, muita coisa acontecendo ou em vias de acontecer, e o escritório foi se estruturando. À maneira de Candilis em seu escritório de Paris, eram dois os “chefes de equipe” no escritório carioca de Edison Musa: Jaci era um deles; Stella era outra. Na equipe de projeto executivo que Stella chefiava, entraram, em 1970, Modesto e Dulce, praticamente ao mesmo tempo, sendo que logo cada um receberia sua própria equipe para chefiar. Edmundo integraria de vez o escritório também em 1970, quando de seu retorno de Nova York. Em 1972, Mônica, irmã de Dulce, lá entraria como estagiária de arquitetura, e, assim como Stella, anos depois alcançaria a posição máxima de carreira dentro do escritório Edison Musa: o cargo de supervisora geral. Segundo Edison Musa, muitos jovens arquitetos começaram a povoar o



FIGURAS 4.13e - Ipanema, Rio de Janeiro, 1969
 Edison Musa . GAF . Edifício Gauguin .
 Rua Barão da Torre, 635 . Pavimentos-
 Tipo Fundos
 Acervo Escritório Edison Musa

escritório entre fins dos anos 60 e início de 70, “tudo fresco, tudo novinho, entraram, ficaram muitos anos comigo, saindo formados como profissionais da arquitetura completos”.³⁸⁵

Lembra hoje Monica, que trabalhou por anos diretamente subordinada ao arquiteto, que Edison desde sempre prezara por demais uma determinada qualidade no profissional que escolhia e que independia do fato de ser jovem ou inexperiente: era o que ele chamava de “bom-senso”. Diz Monica que Edison via no bom-senso a qualidade essencial e primeira que faria a diferença no perfil do profissional ali dentro. Era isso, mais do que o conhecimento técnico, que, em um momento de enfrentamento de problemas de qualquer ordem, levaria o profissional a optar pela solução mais adequada.

Para o Edison, conhecimento técnico não era tão importante, a princípio, pois isso era consequência natural da prática e viria forçosamente com o tempo. Bom-senso era diferente, era o item mais importante, era uma qualidade que a pessoa tinha ou não tinha. Daí que ele sempre pegava as pessoas recém-formadas, como uma colega nossa, a Tania, por exemplo, que não sabia de nada, e a botava de repente para ir lá para não sei onde, resolver não sei o quê. Até comigo ele fez isso também. Ele era maluco com essas coisas, aceitava recém-formados que não sabiam nada. Mas sempre dizia a mesma coisa: que o conhecimento do trabalho qualquer um pode adquirir; que o essencial era o profissional ter bom senso.³⁸⁶

Stella conta que a figura de Edison era muito presente dentro do escritório e junto à equipe naquele final dos anos 1960. O arquiteto era um trabalhador do tipo “incansável”, segundo ela, além de bastante carismático com a clientela, daí que era imprescindível ele estar nas reuniões com o cliente. Era uma pessoa intensa, que sempre sabia o que queria, e que dava a última palavra sobre tudo. Também era ele quem funcionava como coordenador do projeto de arquitetura, efetuando as compatibilizações junto aos engenheiros responsáveis pela estrutura e pelas instalações prediais. Assim foi que Stella - como era de praxe, ao que vimos, no arquiteto Edison Musa - entrou ali recém-formada e bastante inexperiente na prática projetual, e logo aprenderia o que era preciso. Ela se lembra de muitos projetos executivos feitos para a Lisboa no período, com a Gomes de Almeida, Fernandes relutando ainda um pouco mais a entregar um projeto completo para o escritório desenvolver. O que mais faziam para a GAF eram projetos legais e a apresentação externa do empreendimento, normalmente o material usado no *stand* de vendas, por exemplo.

Ao longo dos anos 1960, quem pesquisava toda a informação legal, ou seja, o conjunto de legislação aplicável a cada caso, o fazia através de um procedimento original bastante apreciado pelos clientes: o fornecimento de estudos preliminares de projeto legal, que reuniam, em um mínimo de tempo possível, a mais correta informação legal e mercadológica de cada problema. Este papel sempre coube ao arquiteto Edison Musa, que faria o acompanhamento legal junto aos órgãos oficiais, até 1972.

A estrutura do escritório de Edison Musa mostrava sinais evidentes de crescimento, por conta não apenas da clientela ligada ao mercado imobiliário, que a cada vez aumentava mais sua demanda, mas também devido a sua busca a outros grandes clientes que assim se decidiram por trabalhar com o arquiteto, e que, satisfeitos com o serviço feito – como Augusto Trajano de Azevedo Antunes, da ICOMI/CAEMI, e os padres jesuítas do Colégio Santo Inácio, por exemplo – com ele ficariam por muitos anos.

Os honorários profissionais – percentual sobre custo da obra - cobrados pelo arquiteto por seus projetos estiveram, nesta primeira fase do escritório, assim apropriados: (1) junto aos proprietários das casas de Itaipava, a taxa havia sido de 3%, embora tenham interrompido o pagamento em 1,5%; (2) os projetos de interiores das duas grandes empresas e do Banco Bozano foram apropriados a 5%, preço de tabela do IAB; (3) junto ao mercado imobiliário, a maior ou menor complexidade de cada projeto levava à honorários que poderiam oscilar numa faixa que ia de 1% a 3%; (4) junto ao Colégio Santo Inácio a taxa foi de 1,5%, considerando o desconto dado sobre a taxa de 3% pelo fato de ser uma congregação religiosa.

A produção do projeto continuava a obedecer a um encaminhamento simples e direto: Edison sempre fazia o “estudinho” e soltava, inicialmente para o desenhista Gabriel, ou para o Jaci, ou depois para o Edmundo, quando este já estava no Rio. A partir daí é que se ia começando a criar os “nucleozinhos de desenvolvimento”, os “timinhos”. Além do estudo preliminar, Edison era

quem fazia o acompanhamento do projeto legal na Prefeitura, o contato com o cliente, o controle da equipe interna, o relacionamento com os colaboradores externos, o desenvolvimento técnico junto aos representantes da indústria. Somente em 1972, durante um problema de saúde causado por estafa, Edison seria estimulado por Edmundo a deixá-lo acompanhar a parte legal. Era o início de uma delegação de serviços que ao longo dos anos 1970 e 1980 cresceria a patamares jamais previstos.

Os colaboradores internos em 1970

A equipe técnica do escritório Edison Musa (vista parcialmente na FIGURA 4.14, no ano de 1971) contava, em 1970, com os seguintes profissionais:

(1) Arquitetos:

Edmundo Musa; Jaci Hargreaves; Newton Correa de Araújo; Matias Marcier; Maria Helena Gomes de Almeida; e Stella Teixeira de Mattos.

(2) Desenhistas e Estudantes de Arquitetura:

Modesto González; Walmor Lara Gomes; Jandyr Câmara Silva; Maria Christina P. Abreu; Cláudio Souza Coelho; Maria Teresa Rodrigues dos Anjos; e Dulce Tavares Antunes.

**Escritório Edison Musa –
Arquiteto e Equipe - MAM - 1971**
Tendo Edison Musa à frente de todos e à esquerda, vemos, da esquerda para a direita: Teresa França (blusa branca e calça escura); Dulce Antunes (imediatamente atrás de Edison); Jaci Hargreaves e Modesto Gonzales (ao centro); Mário Pinto (camisa branca), Matias Marcier (óculos escuros e bigode) e Stella Teixeira de Mattos (de blusa listrada); Edmundo Musa (de terno claro, gravata e óculos escuros, na fila de trás); e Jandyr Câmara Silva (extrema direita, na fila do meio).
Acervo Pessoal Edmundo Musa



Os colaboradores externos entre 1963 e 1970

Os profissionais que auxiliaram o escritório Edison Musa na produção do projeto de arquitetura dito como “completo” naqueles anos 1960 foram:

(1) Instalações Prediais:

Luiz Esperança e Bellino Esperança; Eduardo Lefebvre; e José Luiz de Aquino Viana.

(2) Estrutura:

Américo Ferraz; Giuseppe Tizzano; Gilberto Barbosa do Valle; Francisco Elvas ;e Walter Jenkel.

(3) Ar Condicionado:

Gregorio Vaisberg; e Edison Tito Guimarães.

(4) Paisagismo: Mario Sophia.

(5) Acústica: Roberto Thompson Motta.

4.4 Refletindo sobre o capítulo

Sobre a primeira fase do escritório Edison Musa, a EMAC, ocorrida entre os anos de 1963 e 1983, podemos aqui destacar:

- que o escritório Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., a EMAC, teve início em 1963 com Edison Musa e um sócio “fantasma”, de nome Júlio Mendes, dono de uma linha telefônica, mas o arquiteto três anos depois colocaria o irmão Edmundo para substituí-lo, ainda que a princípio também como “fantasma”, dando à empresa o caráter familiar-hierárquico que passaria a possuir;
- que em 1969, é feita uma alteração significativa no contrato social da EMAC, onde se comprova o crescimento da empresa e o aumento da participação de Edmundo, naquela ocasião em Nova York, para quase 10%;
- que, focado nos exemplos do escritório de projetos Candilis-Josic-Woods e da construtora Costa Pereira Bokel, suas influências definitivas, tomava forma em Edison Musa, naqueles anos, uma interpretação bastante pessoal sobre como proceder para produzir projetos, no Rio de Janeiro, com rapidez e eficiência;
- que os primeiros clientes foram projetos para grandes empresas, o que possibilitaria à Edison Musa a oportunidade de aplicar mais livremente o que aprendera sobre a produção do projeto com Candilis e na construtora Costa Pereira Bokel, oferecendo aos clientes uma gama de serviços – coordenação e detalhamento dos projetos e respectivo acompanhamento das obras – que fugia do esquema que lhe tinha sido até então imposto pelo restritivo mercado imobiliário;
- que em 1965, por conta de seu crescimento, a EMAC se mudaria para a Av. Princesa Isabel, 323, em Copacabana, primeiro em uma e meia sala no 10º pavimento, depois, entre 1967 e até 1970, nas salas 509, 510 e 511 do 5º pavimento, endereço onde até hoje mantém escritório;
- que o arquiteto Edison Musa considerava as contingências da legislação urbana no mesmo nível das econômicas, técnicas e culturais: como naturais ao processo de projetar;

- que a idéia de um “partido” como resultante do enfrentamento das contingências ou seja, de uma intenção plástica, integrava o processo de criação de Edison Musa, mas era consequência do enfrentamento das limitações impostas pela legislação urbana, da necessidade de disponibilizar tecnologia disponível e da condição de ser responsável direto pelo projeto de execução de arquitetura, documento fundamental para controle de qualidade de uma obra, ao mesmo tempo em que permitia ao arquiteto maior liberdade para conduzir seu detalhamento por novos caminhos;
- que Edison Musa, com sua preocupação com o detalhe e o domínio do processo do projeto que procurava demonstrar à clientela, conquistou de fato um lugar junto ao mercado de trabalho, atraindo para si praticamente todas as grandes construtoras do Rio de Janeiro, além de bancos e grandes empresas, nacionais e estrangeiras, mercado este que o arquiteto decidiu investir nos anos seguintes;
- que seria fundada, em 1967, por razões tanto técnicas quanto financeiras e fiscais, com Edmundo também constando como sócio, uma outra empresa: a EMAP - Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda;
- que, junto a clientes não construtores, a produção do projeto que resultava em um documento final de execução altamente técnico e profundamente detalhado passou a adquirir um valor e uma importância fundamentais naqueles anos 1960 por representar um cuidado extremo com a obra a ser executada e uma preocupação em reduzir ao mínimo o erro, o que evitava imprevistos e prejuízos indesejáveis;
- que, em função do Decreto nº 991, de 1962, houve uma mudança na tipologia de edifícios residenciais, que passaram a poder ser implantados em centro de terreno e com mais pavimentos, o que representou para Edison Musa um “ritual de passagem” em sua relação com a GAF, que passou a lhe permitir que assumisse a autoria de seus estudos, colocando seu nome em placas de obra e assinando projetos legais;
- que, ainda em função dessa nova tipologia, Edison Musa desenvolveu uma solução plástica — vigamento saliente que contorna o volume e marca o plano horizontal das janelas — que foi aprimorada nesta primeira fase da EMAC e que marcaria o perfil dos bairros Ipanema e Leblon;
- que, devido ao barateamento de seu custo, tornado viável para uma classe média então em ascensão, o aparelho de ar condicionado se tornou um elemento a ser pensado no corpo da arquitetura residencial multifamiliar, com Edison Musa tendo projetado opções com moldura de concreto e, mais adiante, já nos anos 1970, também em fibra de

vidro, usando este material, até então pensado exclusivamente para piscinas, para uma finalidade original;

- que, em 1967, Edison Musa tomaria a iniciativa de premiar, por produtividade, os principais funcionários a cada mês, mas não obteria o retorno esperado, talvez por ter implantado tal procedimento em caráter mais informal, como era de seu temperamento, e o mal entendido daí advindo provocaria uma ruptura drástica na estrutura do escritório, com a saída, em 1968, da quase totalidade de seus profissionais;

- que a iniciativa de Edison Musa, frente à sua equipe de colaboradores internos, de premiá-los por produtividade, indica que já havia o interesse, naquela segunda metade da década de 1960, do escritório acoplar, ainda que informalmente, os procedimentos de *controle e gratificação por produtividade* que, na década seguinte, associados, de maneira mais sistemática e rígida, ao da *avaliação*, movimentariam o escritório e estimulariam a produção projetual de sua equipe técnica;

- que foi ainda nesta primeira fase da EMAC que entraram, para integrar uma nova equipe técnica em substituição à anterior, Jaci Hargreaves, Stella Teixeira de Mattos, Dulce Antunes e Modesto González, entre 1968 e 1970: o primeiro, um profissional importante para a formação e crescimento do recém-aberto escritório Edison Musa de São Paulo; os três últimos, personagens fundamentais na constituição e crescimento da segunda fase do escritório Edison Musa no Rio de Janeiro;

- que, em 1970, Edmundo Musa retornou ao Rio de Janeiro, após um ano de estágio em Nova York, e que, com a abertura do escritório Edison Musa em São Paulo, seria convidado pelo irmão Edison a assumí-lo, o que não foi por ele aceito, sendo para lá deslocado, na posição de sócio, o arquiteto Jaci Hargreaves.

No Capítulo 5, a seguir, trataremos da trajetória do escritório Edison Musa naquilo que diz respeito à sua segunda fase no Rio de Janeiro, por nós definida como tendo acontecido entre 1971 - ano seguinte à abertura do escritório paulista e ao retorno de Edmundo Musa à equipe carioca - e 1983 - ano representativo do grande patamar atingido por seus projetos (em área total construída), do alcance a que chegara com sua estrutura física (ocupação de todo um andar no endereço que modestamente começara a ocupar em 1965), e do maior número de colaboradores técnicos diretos e indiretos que já tivera. Estes acontecimentos o levariam, então, a ocupar um lugar de destaque entre os cem maiores escritórios de projetos do Brasil, o que inegavelmente contribuiu para a publicação, pela revista *PROJETO*, naquele mesmo ano de 1983, de um painel, em termos nacionais, sobre a produção arquitetônica do escritório, a partir de sua fundação e até aquela data.

O Capítulo 5, como veremos, também será o lugar da comprovação da hipótese levantada por nossa dissertação: a de que o escritório Edison Musa,

sem esta intenção, formou um determinado arquiteto – focado, objetiva e pragmaticamente, em atender às demandas do mercado tal qual este se lhe apresentava –, qualificando-o para uma função gerencial até então inexistente e que havia se tornado particularmente relevante para a produção de projetos de arquitetura no Rio de Janeiro daqueles anos 1970 e 1980.

5 UM ESCRITÓRIO DE ARQUITETURA DE GRANDE PORTE NO RIO DE JANEIRO (1971-1983)

A partir da filosofia de trabalho sedimentada por Edison Musa na primeira fase de seu escritório, apresentamos a segunda fase da trajetória deste, ocorrida entre 1971 e 1983, representativa do grande crescimento de sua produção e, conseqüentemente, de sua equipe, crescimento este decorrente do acréscimo de serviços que a demanda de novos e diversificados clientes impôs. Assim como fizemos no capítulo anterior, procuraremos compreender: como se organizou o escritório; como se estruturou sua equipe; como era o ambiente de trabalho; quem eram os colaboradores diretos e indiretos; que endereços e imóveis ocupou; como se deu ali a produção do projeto; como a legislação em vigor foi determinante para determinadas soluções projetuais; como e em que bases aconteceram os concursos e contratos profissionais; e quais foram as obras exponenciais que realizou, aqui assim consideradas pela movimentação e implementação que geraram – para produção de seus projetos respectivos – em sua estrutura, tanto técnica (sua equipe de profissionais) quanto física (seu espaço). Pretendemos neste quinto capítulo confirmar: (a) que o método de trabalho do escritório Edison Musa, inicialmente inspirado no que vira o próprio Edison em suas experiências com Candilis-Josic-Woods e na Costa Pereira, Bokel, passou a receber, no período, através da contribuição de Edmundo Musa, influência do sistema organizacional estadunidense, tendo sido aperfeiçoado, então, no sentido de impor, à equipe e à maneira como esta produzia o projeto, o ritmo industrial exigido pelas circunstâncias do momento; (b) que, ainda que o escritório se apoiasse no trabalho em equipe, o arquiteto Edison Musa, tal qual quando era ainda um pequeno ateliê de projetos, manteve a hierarquia de sua posição de fundador e a centralidade de sua figura de arquiteto articulador e coordenador dos projetos; (c) que existiram, a partir de um determinado momento, dois núcleos complementares de produção, direcionados para mercados distintos: um liderado por Edison e com a supervisão de Mônica Tavares Montano, dirigia-se à arquitetura corporativa e educacional; o outro coordenado por Edmundo, a quem a supervisão de Stella Teixeira de Mattos estava submetida, lidava principalmente com o mercado imobiliário e com projetos para legalização, sem excluir, porém, alguns projetos corporativos; (d) e que as lacunas no ensino acadêmico e as demandas do mercado de trabalho fizeram com que, sem esta intenção, o escritório Edison Musa acabasse

por formar um determinado arquiteto, especificamente útil e necessário para aqueles anos 1970 e 1980, e por definir para este uma pauta segura de atuação profissional, qualificando-o para uma função gerencial até então inexistente.

5.1 Rio de Janeiro, 1971-1983: a cidade se expande e mostra uma nova face

A nossa atuação em nível de edifício é condicionada pelo esquema legislativo vigente. O edifício dentro do espaço urbano. O problema é que o arquiteto não projeta o edifício que sabe projetar: ele projeta o edifício que a lei determina. A lei determina parâmetros laterais, parâmetros frontais, possibilidade de avanço do espaço, possibilidade de utilização de uma área. O terreno é condicionado dentro do preço possível, do número de apartamentos etc. Então, a nossa condição de arquitetos se fecha dentro daquele esquema legal, já determinado, fixo, que advém do sistema jurídico. [...] De modo que o arquiteto não conseguiu ser um atuante dentro desse processo legislativo. Por quê? Primeiro, porque é uma profissão que não é respeitada e não é aceita em nível de consultoria. Isso foi determinado pelo economista. O economista determinou que o retorno do capital [...] fosse máximo. Então, qual é o mínimo permitido pela lei? É tanto. Então esse mínimo é o máximo. De maneira que é uma loucura! Você está dentro de um esquema neurótico, totalmente doente, que não conduz à civilização, não conduz à cultura, não conduz à nada. Mas é o seu mercado de trabalho.³⁸⁷

O período entre 1971 e 1983, recorte desta dissertação, representou um momento de profunda inflexão para a identidade política do Rio de Janeiro, por conta do esvaziamento do projeto “Guanabara, estado-capital” a partir do reforço da imagem de Brasília promovida pelos governos militares e da posição tomada por Antônio de Pádua Chagas Freitas (1914-1991), o último governador da Guanabara, de 1971 a 1975, que procurou transformá-la “em um estado federado como outro qualquer”. Só foi interrompido porque em julho de 1974 acabou sendo decretada a fusão dos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, o que acabou determinando a criação do município do Rio de Janeiro, agora tornado capital do Estado, cujas atribuições foram disciplinadas em Lei Orgânica³⁸⁸ aprovada pela Assembléia Legislativa do novo Estado e da FUNDREM - Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana.

A aposta na integração da cidade do Rio ao estado de que passou a ser capital, premissa básica da fusão, não gerou dividendos apreciáveis. Ao contrário. Sem fugir dos costumeiros balanços realizados por ocasião de aniversários e datas cheias, a comemoração dos dez anos da fusão, em 1985, acabou sendo “pelo avesso”, uma vez que pela primeira vez se anunciou com todas as letras a possibilidade da desfusão.³⁸⁹

Durante o governo de Chagas Freitas, a criação do Conselho Superior de Planejamento Urbano como órgão normativo e consultivo foi uma das

legislações aprovadas de maior destaque. Tal Conselho nascia com a função de estabelecer as diretrizes e normas do planejamento urbano e, entre outras atribuições, opinar nos casos especiais a cargo do governador. Responsável pela aprovação de vários decretos de proteção paisagística, tal Conselho tinha, dentre seus integrantes, os arquitetos Lúcio Costa e Jorge Machado Moreira (1904-1992).

Em 1973, ressaltou-se o Decreto nº 5.996, que instituiria novas condições para as edificações situadas no Centro da cidade, entre elas: (1) a obediência a uma ATE que não deveria ser superior a 25 vezes a área do terreno; (2) a altura máxima do edifício não poderia ultrapassar a quatro vezes a largura projetada do logradouro.³⁹⁰

Neste mesmo ano, a crise internacional do petróleo determinaria o fim do milagre econômico. Mesmo que à custa de uma dívida externa elevada então a patamares altíssimos, o governo militar, na pessoa do presidente Ernesto Geisel (1908-1996) manteve intocados, entre 1974 e 1979, seus projetos de desenvolvimento.

Aqui, assim como em outras cidades brasileiras, as intervenções urbanísticas descaracterizariam os bairros mais tradicionais, considerados como patrimônio histórico. A Zona Sul e o Centro, regiões muito valorizadas, se verticalizariam cada vez mais, e a deterioração da qualidade de vida se tornaria evidente pela omissão do poder público quanto às regiões mais carentes, ainda que estas continuassem a receber um enorme número de migrantes rurais, chegados principalmente da região Nordeste.

Os trinta anos que vão de 1950 a 1980 - anos de transformações assombrosas, que, pela rapidez e profundidade, dificilmente encontram paralelo neste século [século XX] - não poderiam deixar de aparecer aos seus protagonistas senão sob uma forma: a de uma sociedade em movimento. Movimento de homens e mulheres que se deslocam de uma região a outra do território nacional [...]³⁹¹

- O primeiro governador do estado após a fusão foi o Almirante Floriano Faria Lima (1917-), cuja gestão iria de 1974 a 1979. O primeiro prefeito do município recém-criado, por sua vez, foi Marcos Tamoyo (1926-1981), que o governaria entre 1975 e 1979. Assinariam, dentre outros decretos, os que se seguem, de acordo com Cardeman³⁹²:

- O primeiro deles, municipal, exigiria, nas novas edificações, uma maior reserva de vagas para garagem (devido ao enorme déficit na cidade, principalmente em Copacabana), traçando o perfil arquitetônico que marcaria a cidade: o das edificações afastadas das divisas sobre um embasamento - onde estariam os estacionamentos - não afastado e com até três pavimentos.

- Decreto nº 51, que regulamentaria a varanda, até então apenas um sonho de consumo da população carioca, definindo seu formato

(aberto e balanceado) e sua profundidade (de dois metros sobre o afastamento frontal).

- Decreto nº 52, que estipularia que o número de pavimentos-garagem das edificações residenciais poderia ser igual ao de seus pavimentos-tipo, não sendo contados no número máximo permitido.
- Decreto-Lei nº 77, em que o governador Faria Lima corrigia as aberrações em altura geradas pelo Decreto nº 52, limitando a altura dos pavimentos das edificações, em cinco para prédios encostados nas divisas e 18 para aqueles afastados, constituindo os perfis das principais ruas de Ipanema, Leblon e Tijuca.
- Decreto nº 322, de março de 1976, que substituíria parcialmente o Decreto nº 3.800 de 1970, estabelecendo o novo regulamento de Zoneamento, com a redefinição de modalidades, intensidades, e a localização dos usos do solo e das atividades permitidas. Ali constaria a autorização para que pavimentos-garagens em embasamento tivessem limite máximo de quatro e ocupassem toda a área do lote.
- Decreto nº 324, também de 1976, pelo qual a legislação urbanística da Barra da Tijuca seria consolidada, e Instruções Normativas disciplinariam o uso e a ocupação do solo na Zona Especial 5 (ZE-5), objeto do Plano Piloto de Lúcio Costa para a baixada de Jacarepaguá.
- Elaboração do Plano Urbanístico Básico da cidade do Rio de Janeiro, o PUB-Rio, em março de 1976, que procurava “harmonizar a evolução da cidade viabilizando a intervenção do poder público em seus diferentes níveis”.
- Decreto nº 1.269, de 1977, que aprovaria as proposições estabelecidas pelo PUB-Rio, entre as quais estavam: a divisão da cidade em seis áreas de planejamento (APs); criação dos Projetos de Estruturação Urbana (PEUs), que definiriam traçado viário, padrões de uso do solo e planos de massa das Unidades Espaciais de Planejamento definidas no Plano.

Na administração do prefeito Julio Coutinho (1929-2009), entre 1980 e 1983, destaca-se, ainda segundo Cardeman:

- Decreto que estabelecia condições relativas à construção de hotel-residência, aprovado em 1981 e que ficaria em vigor até 1984, quando então teve revogadas as referidas condições pelo prefeito Marcello Alencar (1925-).
- Decreto nº 3.046, também de 1981, que consolidava as instruções normativas para a ocupação do solo da Zona Especial 5, constituindo-se em detalhamento do Plano Piloto da Baixada de Jacarepaguá, elaborado por Lucio Costa em 1969. Foi extinta, então, a Sudebar,

passando o planejamento urbano da cidade a ser feito pela Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação Geral.

- Ainda em 1981, foram denominados, codificados e delimitados 153 bairros da cidade do Rio de Janeiro, limites estes alterados em 1985 com a criação de novas Regiões Administrativas.

Seria no Rio de Janeiro dos anos 70 que apareceriam os primeiros sinais de medo com relação ao espaço urbano que, representado pela rua, se transformava em ameaça. O ato de “proteger-se da rua”, cercando-se, fosse em casas, apartamentos ou condomínios, espalharia-se pela cidade de maneira irreversível. Concomitantemente a este fato, ressaltou-se que tornara-se evidente a escassez de terrenos na Zona Sul, principalmente no eixo Ipanema-Leblon, após o grande boom imobiliário iniciado em 1967. Havia também, naquele Rio do início dos anos 70, a opressão silenciosa dos “anos de chumbo”, ao mesmo tempo em que a vontade política de constituir, a qualquer custo, o “milagre econômico” havia feito com que a Barra da Tijuca fosse, no cenário carioca, usada como a perfeita tabula rasa para a implantação dos emblemas dos novos fluxos do capital: naquele momento, pode-se dizer que a cidade recebia os novos ventos da globalização, passando a ser vista como mercadoria e não mais como um complexo produto social, político e econômico. Fisicamente isolada do Rio tradicional, segmentada e privilegiando o automóvel, a Barra teve sua ocupação iniciada na década de 1970 - e o escritório Edison Musa, como já vimos no Capítulo 2 anterior, faz parte desta história - e realizada em fragmentos, criados como partes independentes e regidos pelos interesses do mercado. Em direção à ela o Rio de Janeiro iria se expandir, mostrando a nova face de uma sociedade que então se encontrava em transformação.

Seria em tal contexto que, entre 1971 e 1983, o escritório Edison Musa constituiria a segunda fase de sua trajetória, criando estratégias e fazendo uso de um método de trabalho que, tendo em vista uma numerosa e diversificada clientela a atender, possibilitasse a que sua equipe técnica desse conta de uma produção do projeto de arquitetura obrigatoriamente em ritmo industrial. Veremos, a seguir, como isso aconteceu.

5.2 O escritório, os irmãos, o método, o processo de produção, a equipe, os projetos, os clientes

O escritório Edison Musa cresce e se diversifica

Buscar a “Linha do Tempo” da produção arquitetônica do escritório Edison Musa (APÊNDICE, ANEXO 1, “Produção Arquitetônica: Linha do Tempo”), assim como os gráficos com a relação Colaboradores/Ano (APÊNDICE, ANEXO 2, “EMAC-EMAP: Colaboradores Internos Contratados”) são consultas aqui sugeridas, se mais não for, para que observemos como a EMAC cresceu fisicamente e diversificou sua clientela, se impondo-aprimorar, nos anos-de 1971 a 1983, seu método de trabalho e processo de organização

interna, a fim de produzir - mais e melhor - os projetos de arquitetura que lhe eram contratados. Com um número bastante expressivo de edificações, entre residenciais e comerciais, desenvolvidas no período em recorte para o mercado imobiliário - conforme também atestam fotos aéreas de Ipanema, Leblon, São Conrado e Barra da Tijuca (APÊNDICE, ANEXO 5, “EMAC-EMAP: Localização Parcial de Projetos para o Mercado Imobiliário”), a “Linha do Tempo” nos levanta questões referentes à padronização, seja ela para desenhos e carimbos – como vimos ilustrado no Capítulo 4 anterior -, seja para detalhes construtivos passíveis de aprimoramento ou de repetição, ambas as situações representando uma estratégia de racionalização do projeto executivo arquitetônico e, por conseguinte, gerando um ganho de tempo comparável ao que a indústria persegue e acopla ao exercício de suas atividades. Não foi gratuito o codinome “fábrica de projetos” recebido informalmente à época pelo escritório no meio arquitetônico carioca.

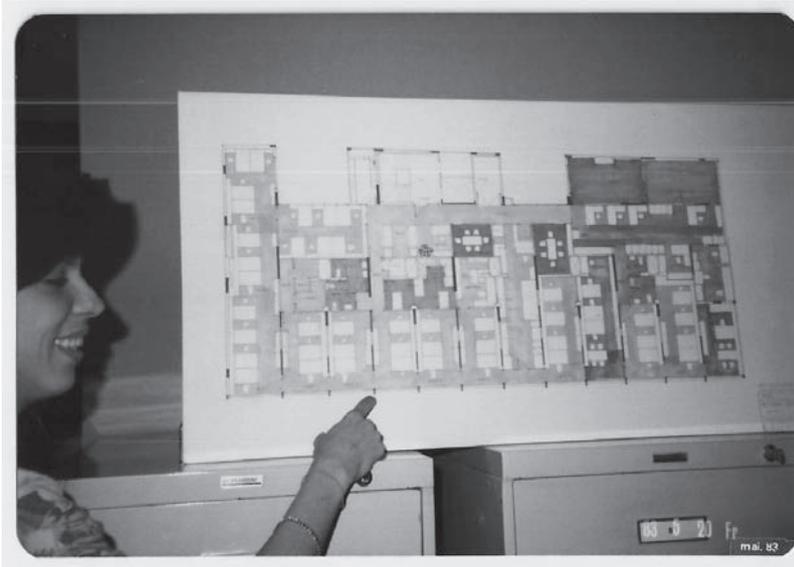
Apesar da presença ainda relevante do setor imobiliário, chame-se a atenção, naquele levantamento projetual, para importantes clientes empresariais corporativos, cuja arquitetura, dona de programas extensos e complexos, certamente exigiram do escritório um investimento técnico e cultural expressivo. Para Edison Musa, segundo ele próprio nos disse³⁹³, esta foi uma clientela a qual ele pessoalmente se dedicou, posto que o diálogo franco e direto com aquele cliente empresário, que era também o próprio usuário da arquitetura a ser projetada, assim como o respeito profissional que este lhe dedicava, lhe deram uma noção de realização profissional como nunca antes sentira em sua atuação junto ao mercado imobiliário. Para o arquiteto, este último era fundamental para a EMAC por representar serviço constante e verba permanente para manter a equipe trabalhando e as portas abertas. A arquitetura imobiliária, com suas exigências legais, que estivera no caminho de Edison desde o início de sua trajetória profissional, se tornara a garantia de que o escritório teria folga financeira para se arriscar por diferentes caminhos, buscando outras arquiteturas para pensar, estudar e riscar, além de concretizar o permanente desejo de Edison em gerenciar a construção, desta forma podendo crescer profissionalmente e, arriscamo-nos a dizer, ser reconhecido em seu próprio meio.

O mercado imobiliário tinha uma coisa, que hoje eu entendo muito bem mas que naquela época eu não entendia: o mercado imobiliário dá sustentabilidade. Porque como o mercado produz bem, com uma certa constância, o escritório pode viver com um certo planejamento. E nós fazíamos aqui cinco projetos por mês. Era a cota média da Gomes de Almeida Fernandes. Então, a gente fazia, basicamente, um projeto por semana, estudando, para cada projeto, 16 (dezesseis) terrenos. No final do ano, a gente tinha 50 projetos e 600, 700 estudos feitos. A gente chegava a fazer três, quatro por dia. Isso representava o quê? Continuidade. Isso queria dizer o quê? Sustentabilidade para o escritório, a ponto de se poder buscar outros trabalhos diferenciados, como acabei fazendo quando me dediquei à arquitetura corporativa.³⁹⁴

Neste sentido, o retorno de Edmundo à EMAC em 1970, após um ano de estágio em Nova York, indo especificamente para o setor de projetos, abriria inúmeras possibilidades, dando condições a que núcleos distintos – um comandado por Edison e o outro que Edmundo coordenaria - para diferentes mercados – corporativo e imobiliário com legalização - fossem ali dentro estabelecidos. Um tal esquema organizacional apareceria em pleno funcionamento no ano de 1979, expresso graficamente durante reunião de rotina entre os dois irmãos, na qual Edison rascunharia um diagrama demonstrando a distribuição, no escritório, de funções e responsabilidades, documento que integra esta dissertação (APÊNDICE, ANEXO 2, “EMAC-EMAP: O Sistema Organizacional”)³⁹⁵. Lembremo-nos do fato de Edison, como fundador, continuaria a manter sua posição de liderança dentro da empresa, reservando para si a primazia da palavra final sobre quaisquer decisões.

Sócio até então “fantasma” na empresa, Edmundo seria imediatamente sondado por Edison, naquele início, para que assumisse o escritório na ocasião sendo aberto em São Paulo. Recusaria, porém, pois estivera fora o suficiente para saber que queria morar no Rio. Na sociedade, os dois irmãos concordaram que Edmundo começasse com uma participação pequena e, conforme fosse ampliando sua participação funcional no escritório, suas quotas iriam também aumentando, gradualmente. É o que podemos, a grosso modo, comprovar pelas várias alterações havidas no contrato social da empresa entre 1971 e 1983 (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, DOC 3.2”):

- em agosto de 1972, houve aumento de capital, mas as quotas de participação dos irmãos mantiveram-se as mesmas – 90% para Edison e 10% para Edmundo - do contrato anterior;
- em junho de 1974, mais um aumento de capital, com as quotas dos dois irmãos ficando ainda inalteradas, e a definição de que a sede da EMAC ocupa as salas 508 a 513 do edifício Pancreto;
- em janeiro de 1976, a EMAC continua a ocupar as salas 508 a 513, e o capital praticamente dobra, entrando na sociedade a figura de Marília Musa, esposa de Edison, resultando na seguinte distribuição de quotas: 85,5% para Edison, 10% para Edmundo e 4,5% para Marília, o que nos faz crer que tudo, na verdade, continuava como antes;
- em julho de 1976, ainda ocupando as salas 508 a 513, o capital é duplicado, cabendo a cada sócio as seguintes quotas de participação: 65,5% para Edison, 30% para Edmundo e os mesmos 4,5% anteriores para Marília;
- em janeiro de 1977, o escritório continua a funcionar nas salas 508 a 513, que agora aparecem acrescidas das salas 501, 1202 e 1203, com a distribuição das quotas continuando a ser a mesma;
- em outubro de 1979, as salas ocupadas são as mesmas, mas o capital aumenta consideravelmente, ainda que as participações por quotas



**FIGURA 5.1 – Escritório Edison
Musa, 20/05/1983**
*Edifício Pancreto . Avenida Princesa
Isabel, 323 . Ocupação Total do 5º Andar*
Acervo Escritório Edison Musa



**FIGURA 5.2a – Centro, Rio de
Janeiro, 1971**
*EMAC . GAF . Edifício Bozano Simonsen .
Avenida Rio Branco, 138 . Vista Geral*
Acervo Escritório Edison Musa

continuam as mesmas: 65,5% para Edison, 30% para Edmundo e os mesmos 4,5% anteriores para Marília;

- em outubro de 1981, ainda nas mesmas salas 501, 508 a 513, 1202 e 1203, o capital é aumentado em 60%, com os sócios mantendo seus percentuais para quotas;
- em janeiro de 1983, o capital é ampliado em três vezes; as quotas de participação continuam a ser 65,5% para Edison, 30% para Edmundo e 4,5% para Marília; e a EMAC já ocupa todo o quinto andar do edifício Pancreto, da sala 501 a 513, além das salas 313, 1202 e 1203.

Contou-nos Edmundo³⁹⁶ que sua quota de participação, estacionada em 30% no início de 1983, mudaria em fins do mesmo ano, quando Edison teve um problema de saúde mais sério, e foi obrigado a se ausentar, em tratamento. Quando Edison se recuperou e retornou ao escritório, ofereceu a Edmundo, durante um jantar em família, metade da sociedade, como reconhecimento pelo esforço dedicado por este à EMAC no período. Edmundo não aceitaria a proposta, contudo, pois achava que fizera apenas o que era para fazer. A partir daí, Edison praticaria com o irmão mais novo uma participação maior - 40%, segundo Edmundo - só que informalmente. Como consequência direta desta decisão, em 1984, os dois irmãos apropriariam criteriosamente as quotas de participação de ambos ao longo do tempo diante do patrimônio adquirido pela EMAC, efetivando uma cisão do mesmo através de duas firmas patrimoniais, criadas especificamente para este fim. À título de informação somente, já que isso ocorreu fora do período de nosso recorte, seria a partir desta ocasião, segundo nos relatou Edmundo, que os nomes dos irmãos apareceriam juntos, ao centro, nas placas de obra - que normalmente costumavam ter 1,50 x 2,50m, chegando, nas grandes obras, às dimensões de 1,50 x 6,00m - acompanhados, do lado direito - de forma inovadora, pelo que nos disse Edison, por não ser este, à época, um layout comum - pela vasta lista da equipe de colaboradores nelas envolvidos.

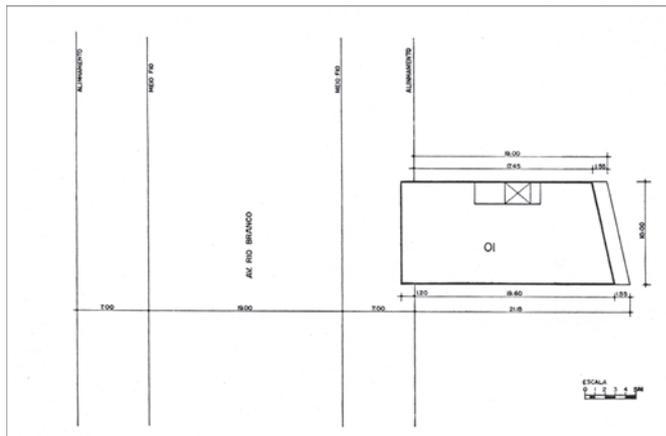
Isso posto, é inegável a constatação do crescimento do escritório Edison Musa ao longo daqueles anos, não apenas em termos físicos e técnicos - como podemos comprovar pelo número de funcionários registrados que alcançou (APÊNDICE, ANEXO 2, “EMAC-EMAP: Colaboradores Internos Contratados”) -, mas também no quesito financeiro. Independente das moedas que circularam no período e dos planos econômicos que tenham havido, a EMAC de fato se tornou, nos anos de recorte, uma empresa próspera e bem sucedida.

O endereço

A leitura das várias alterações feitas em seu contrato social, entre 1971 e 1983 - e ao longo dos anos 1980 e 1990, chegando até os dias de hoje - evidencia que a EMAC permaneceu todo o tempo no edifício Pancreto, à Avenida Princesa Isabel, 323, em Copacabana, ampliando pouco a pouco o número de salas ocupadas. Das três - 509, 510 e 511 - em uso no ano de 1970, outras foram sendo acrescentadas, mas esparsadamente, conforme eram disponibilizadas para a venda. Em 1971, houve a possibilidade de aquisição, no mesmo quinto andar, de duas salas além das três citadas (APÊNDICE, ANEXO 6, "O Escritório e seu Espaço Físico: 1971"), e mais duas obtidas no 3º e no 7º andar, respectivamente, ainda que por pouco tempo. Em 1983, todo o 5º andar já estaria ocupado com o escritório (FIGURA 5.1; e APÊNDICE, ANEXO 6, "O Escritório e seu Espaço Físico: 1983").

O início da segunda fase do escritório: os primeiros anos de Edmundo

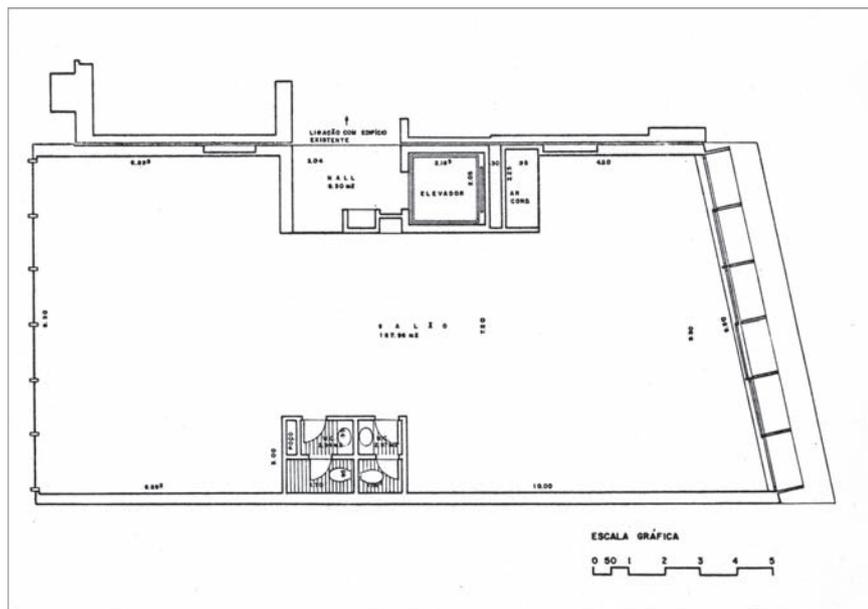
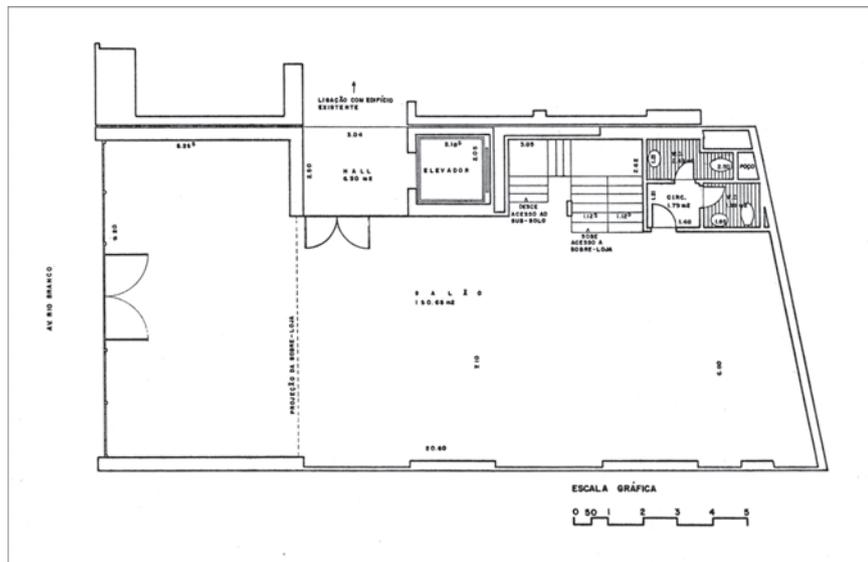
O escritório Edison Musa seguia já um curso ascendente, naquele início da década de 1970, e distintos clientes chegavam, isso já sabemos, trazendo novas demandas à equipe técnica. A cada vez, mais arquitetos e desenhistas eram necessários, pois havia muito por fazer. É em meio a este crescimento que Edison Musa se afirma diante do mercado, que o escritório de São Paulo abre suas portas, e que Edmundo Musa retorna para ocupar seu lugar de sócio efetivo no escritório carioca. Da confluência dessas três forças, percebemos que existia, de fato, algo novo acontecendo: indo até 1983 sem revezes, o escritório Edison Musa se tornaria uma sociedade de fato - ainda que



EDIFÍCIO BOZANO SIMONSEN		
DADOS		
AV RIO BRANCO 138		
INÍCIO DA CONSTRUÇÃO	MAR/72	
TERMINO DA CONSTRUÇÃO	MAI/73	
PRAZO DA CONSTRUÇÃO	15 MESES	
TOTAL DE PAVIMENTOS	21	
PAVIMENTOS TIPO	13	
UNIDADES/ANDAR	LOJAS OU SALAS	1
TOTAL DE UNIDADES	LOJAS	3
	SALAS	17
DISTRIBUIÇÃO DE VAGAS	-	
POSICÃO NO TERRENO	ENCOSTADO	
AFASTAMENTOS	FUNDO 1.50m	
AREA ÚTIL DAS UNIDADES		
SUBSOLO	SUBLOJA	200.52m ²
TERREO	LOJA	191.92m ²
1º PAVIMENTO	SOBRELOJA	149.02m ²
2º PAVIMENTO	SALA 201	167.39m ²
3º PAVIMENTO	SALA 301	174.59m ²
4º AO 16º PAVIMENTO	S. 401/1601	186.58m ²
17º PAVIMENTO	SALA 1701	194.16m ²
18º PAVIMENTO	SALA 1801	139.00m ²
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO		
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO/PAVIMENTO	SUBSOLO	263.41m ²
	TERREO	205.00m ²
	S/LOJA	153.50m ²
	2º PAVIMENTO	182.50m ²
	3º PAVIMENTO	197.25m ²
	4º AO 16º PAV	201.50m ²
	17º PAVIMENTO	190.25m ²
	18º PAVIMENTO	175.00m ²
	19º PAVIMENTO	200.00m ²
	COBERTURA	36.94m ²
AREA TOTAL DE CONSTRUÇÃO		4324.25m ²

entre irmãos e obedecendo a uma hierarquia que não chegará a mudar -, trazendo à cena carioca uma empresa de arquitetura que se expandiria, e era preciso organizá-la para que funcionasse como um sistema de produção ágil e eficiente.

FIGURAS 5.2b e 5.2c - Centro, Rio de Janeiro, 1971
EMAC. GAF. Edifício Bozano Simonsen
Avenida Rio Branco, 138. Dados e Situação
Acervo Escritório Edison Musa



**FIGURA 5.2d e 5.2e – Centro,
Rio de Janeiro, 1971**
Edison Musa . GAF . Edifício Bozano
Simonsen . Avenida Rio Branco, 138 .
Plantas Baixas Pavimentos Térreo e Tipo
Acervo Escritório Edison Musa

Quando, em 1970, Edmundo foi direcionado para o setor de produção de projetos, Stella Teixeira de Mattos já lá se encontrava desde 1969, e Modesto González chegaria a seguir. O curto período em que havia trabalhado com o irmão na função de fiscal de obras da CTB definitivamente havia sido deixado para trás. Fixo no escritório, Edmundo se lembra dos primeiros projetos que passaram por suas mãos na hora da etapa executiva: o edifício Bozano Simonsen, à Avenida Rio Branco, 138 (FIGURAS 5.2 a/b/c/d/e), e os Laboratórios do Colégio Santo Inácio. Ressalte-se, aqui, que o projeto de execução de arquitetura sempre fora desenvolvido por Edison Musa e equipe nos anos 1960, mas o que começaria a acontecer naquele momento seria um aprimoramento da técnica do desenho e da apresentação gráfica do

projeto, muito em função do grau de exigência que Edmundo enfrentara junto ao escritório Freidin, Studley & Associates e que passaria a cobrar da equipe de profissionais da EMAC em sua produção dali para a frente.

Lembra-se também Edmundo da figura de Eyder Moraes Rego, assim como do filho deste, Mario Pedro, ambos da construtora Moraes Rego. Empreiteiro da obra da CTB da Rua Uruguaí dois anos antes, quando Edmundo ali fora fiscal pela EMAC, o Dr. Eyder - como o arquiteto ainda o chama - naquela época conheceria o jovem estudante quase graduado em arquitetura e entregaria a ele o projeto de um prédio na Lagoa, que acabou sendo prontamente feito. Por este trabalho, Edmundo ganharia o que ele chama de “10.000 dinheiros”, por não se lembrar mais da moeda da época, mas que lhe viabilizaria dar a entrada de um apartamento no Jardim Botânico, que Edison continuaria pagando enquanto ele, Edmundo, estivesse fora do país.



FIGURA 5.3 – Rio de Janeiro, Lagoa Rodrigo de Freitas, 1971
EMAC - Edmundo Musa - Construtora Moraes Rego - Avenida Eptácio Pessoa, 3330 - Edifício Candido Portinari
Fonte: <http://www.almacarioa.com.br/lagoa.htm>

Empreendendo o caminho de volta para o Rio, eis que o Dr. Eyder surge novamente no caminho de Edmundo Musa, dizendo que aquele primeiro projeto ficara obsoleto e que ele, por isso, queria um outro. Este novo projeto, para o mesmo terreno anterior, acabaria sendo o primeiro que Edmundo levaria para a EMAC, tendo recebido, assim, o direito de colocar seu nome na placa respectiva durante a execução da obra. O edifício está lá, hoje, à Avenida Eptácio Pessoa, 3330, marcando a paisagem de maneira personalíssima, posto que é o único com 26 pavimentos na orla da Lagoa (FIGURA 5.3). Sobre este gabarito, Edmundo admite a influência dos arranha-céus norte-americanos, pois acabara de voltar de Nova York e a skyline daquela cidade se tornara uma visão inesquecível no jovem arquiteto. No Rio de Janeiro, contudo, apesar de Edmundo considerá-lo um projeto muito bom, a reação ao edifício foi de desconfiança, em alguns casos até de rejeição, pois ele surpreendera a todos naquela ocasião, assustados que ficaram com sua altura.

Logo depois, um amigo do mesmo Edmundo, Marcel Diamant, arrumaria para ele seu segundo projeto na EMAC, na Avenida Delfim Moreira, 316, totalmente detalhado pelo próprio arquiteto, que vivia então, no escritório Edison Musa, uma fase eminentemente de prancheta, pautada por edificações residenciais multifamiliares. Assim foi que, naqueles anos iniciais, ele levaria para a EMAC contatos seus que considerava importantes, como passara a ser esperado de sua posição de sócio de seu irmão. Este, por sua vez, seria responsável por introduzir o irmão mais novo no universo das grandes construtoras, principalmente no da GAF, que estabeleceria com Edmundo, em anos a seguir, uma relação amistosa, fértil e duradoura, colocando-o rapidamente em posição de interlocutor do mercado imobiliário dentro do escritório. Justifique-se este papel de Edmundo, aliás, por um certo “desligamento” que Edison começaria, nos primeiros anos da década de 1970, a demonstrar pelo setor: a abertura do escritório em São Paulo o obrigaria a deslocar-se para

aquela capital toda semana; o curso de um ano que faria na Escola Superior de Guerra, em 1973, visando aprender como funcionava a estrutura burocrática brasileira, o envolveria sobremaneira; e a arquitetura corporativa já lhe dera sinais de que merecia atenção e dedicação muito especiais.

Os temperamentos dos irmãos

Os irmãos Edison e Edmundo possuíam temperamentos distintos: o primeiro era mais carismático, informal e expansivo, por vezes explosivo e autoritário, como se estivesse permanentemente na posição de “pai de todos”; o segundo era mais sério e contido, mais discreto e também o mais rígido, consciente talvez de que talvez devesse ser ele a controlar e fazer funcionar, “com rédea mais curta”, a estrutura colocada em andamento. Entre os dois, uma relação hierárquica sempre presente: a diferença de idade entre ambos era significativa - dez anos - e Edison não abria mão de dar a última palavra sobre quaisquer assuntos - técnicos, administrativos ou financeiros - ligados ao escritório.

O Edmundo não discutia. Até por temperamento, o que prevalecia era a opinião do Edison. Realmente, o Edison sempre foi uma pessoa de carisma. Eu sempre conto que nós íamos à uma reunião referente à um determinado projeto e ele me perguntava: “Mônica, quais são os nomes dos participantes mesmo?” Porque, às vezes, ele esquecia o nome das pessoas... Eu então dizia. Em outras reuniões, ele não sabia direito o que ia ser tratado, já que eu era a pessoa à frente daquele trabalho dentro do escritório, era eu que sabia dos pormenores. Só que ele chegava na reunião e dava um show!... Bastava ele visualizar o que eu abria na hora para mostrar e a reunião passava a ser comandada por ele. Isso porque, é óbvio, o assunto ele sabia e dominava, que era o projeto arquitetônico. Mas a maneira como o explicava aos demais, como o defendia, era algo que chamava a atenção e silenciava a todos, deixando-nos pasmos... Quer dizer, ele tem carisma. Ele abre a boca para falar, todo mundo o admira mesmo...³⁹⁷

A relação de Stella e Monica com Edison, enquanto supervisoras gerais que chegaram a ser durante dez anos, era de bastante autonomia. Elas nem sempre reportavam a ele tudo que acontecia com a produção no escritório, pois tinham liberdade para resolver fosse o que fosse. Apenas questões extremamente importantes mudavam essa rotina. Como dizem as duas arquitetas, Edison gostava de colocá-las no fogo e ver como se saíam. Já com Edmundo era diferente: ele dava mais apoio às decisões que tivessem que tomar, o que implicava consequentemente em menor autonomia. É a tal história da diferença de temperamentos: Edison sempre acreditou que a qualidade maior a ser vista em um profissional era sua capacidade de decisão, seu “bom senso”, como já mencionamos antes, diante de um problema, daí procurar testá-los sempre que houvesse uma oportunidade. Para Edmundo, ao contrário, o conhecimento técnico era o mais importante, por isso justificava-se sua preocupação em apoiar as duas arquitetas, ou quem quer que fosse, para que fizessem o que deveria ser feito da maneira como a filosofia do escritório entendia como a mais adequada para aquela situação.

Há que se ter em mente, e não devemos perder isto de vista, que Edison tivera uma experiência francesa, mais emocional e pouco rígida, dentro do padrão cultural latino. Edmundo vinha de uma formação norte-americana, mais sistemática, com a qual se identificou plenamente, e isso representava a obediência a determinadas regras de conduta a fim de que o escritório fosse levado a crescer e a alcançar a produtividade que todos almejavam no menor tempo possível. Entenda-se, então, porque Edison jamais teve qualquer caderno para anotar nada, guardando de memória o que interessava, enquanto Edmundo implantou, de maneira quase solene, entre outras coisas, as atas nas reuniões, para que pudesse garantir o total domínio sobre uma produção arquitetônica que, expressiva em números, trouxera suficiente visibilidade, no cenário carioca pós-Brasília, para que o escritório passasse a ser considerado “de grande porte”.

A segunda fase do escritório e a GAF

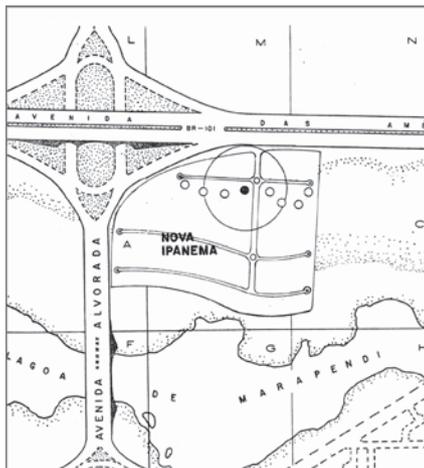
Sobre o relacionamento de Edison, Edmundo e a GAF nesta segunda fase da EMAC, identificamos que a construtora manteve a informalidade na definição e arranjo de honorários - estipulando-o em folhas avulsas de papel e por percentuais relacionados à ordem de grandeza do empreendimento (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÃO, DOC 3.4) -, continuando também, a princípio, com o antigo hábito de não permitir que o projeto de execução de suas obras, mesmo aquelas cuja autoria havia sido de Edison, fosse desenvolvido pela equipe do escritório. Ressalte-se aqui que, com a ampliação de clientes e programas, e fora do circuito do mercado imobiliário, o projeto de execução sempre acontecera, conquistando seu valor e essencialidade. Isso fizera com que o escritório já detivesse, no início dos anos 1970, pleno domínio sobre tal produto, a ponto de outras cinco construtoras – Lisboaeta, João Fortes, Bulhões Carvalho da Fonseca, Santa Isabel e Brascan – terem se tornado clientes suas também deste serviço, ainda que a GAF prosseguisse fiel à idéia de que seu próprio departamento técnico era quem devia ser sempre responsável pelo projeto executivo de suas obras. Isso chateava aos irmãos, é o que nos dizem Edison e Edmundo, pois os projetos do escritório perdiam em qualidade, não apenas por conta de um detalhamento estanque feito sob supervisão do desenhista Ary Bouças, como também pela simplificação que os engenheiros lhes impunham, com o propósito de reduzir os custos de sua obra.

Aos poucos, porém, com “teimosa persistência”, os dois irmãos foram cada vez mais conquistando, na GAF, a confiança de Cyrillo e Moacir, o que lhes garantiu, para começar, uma posição de “consultoria” diante de Ary Bouças, em que o escritório elaborava um projeto-base, com “umas ‘tintas’ que iam um pouco mais além do projeto legal, oferecendo mais conteúdo técnico no que dizia respeito às compatibilizações e às especificações de materiais”³⁹⁸. Somente em 1973, na verdade, com Nova Ipanema (FIGURAS 5.4 a/b), o escritório Edison Musa conquistaria tal direito, ainda que parcialmente, quando a GAF lhes permitiu desenvolver o projeto de execução da arquitetura de apenas três dos oito prédios que projetaram para o empreendimento - o Auguste Rodin (FIGURAS 5.5 a/b/c/d/e), o Bellini (FIGURAS 5.6 a/b/c/d/e)

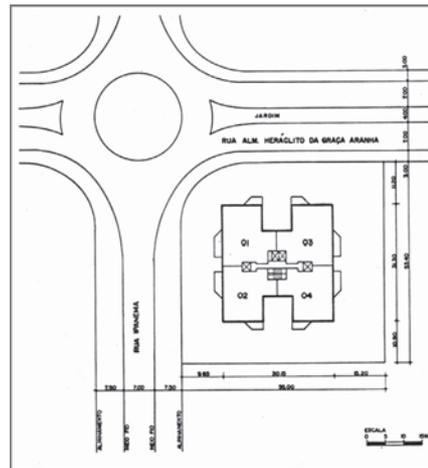
FIGURAS 5.4a e 5.4b - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
 EMAC. GAF. Núcleo Residencial Nova Ipanema. Vista Geral
 Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 5.5a - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
 EMAC. GAF. NOVA IPANEMA. Edifício Auguste Rodin. Vista Geral
 Acervo Escritório Edison Musa



FIGURAS 5.5c e 5.5d - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
 EMAC. GAF. NOVA IPANEMA. Edifício Auguste Rodin. Localização e Situação
 Acervo Escritório Edison Musa



e o Giacometti (FIGURA 5.7). Os cinco outros – o Bernardelli (FIGURA 5.8), o Bernini (FIGURA 5.9), o Cellini (FIGURA 5.10), o Henry Laurens (FIGURA 5.11) e o Marino Marini (FIGURA 5.12) - permaneceram nas mãos do departamento técnico daquela construtora, chamando a atenção sobre um comportamento curioso: mesmo sendo um projeto marcante do escritório junto à Gomes de Almeida Fernandes, e ainda que o contato profissional desta com Edison Musa já contasse quatorze anos, a divisão dos projetos executivos de Nova Ipanema foi feita de forma aleatória³⁹⁹.

Somente quando Ary Bouças se aposentou, em fins dos anos 1970, é que Edison e Edmundo vislumbraram a chance de o escritório se reponsabilizar totalmente por mais projetos. Mas não foi bem assim que acabou acontecendo. Preocupados pela presença de outras construtoras contratando serviços de um escritório que a GAF considerava como “cria” sua e queria como “exclusivo” seu, Cyrillo e Moacir colocariam um arquiteto para substituir, em seu departamento técnico, o antigo desenhista: seria Sergio Gattass, que primeiro havia trabalhado com o engenheiro Sergio Paulo Gomes de Almeida - velho conhecido de Edison Musa desde os tempos em que foram sócios na Almeida Musa -, projetando e acompanhando as obras das casas que então este último construía para a classe média alta. O Ary era desenhista, o Gattass era arquiteto. Este simples fato já nos serve como sinal indicativo de uma mudança de comportamento dentro da construtora, que,

EDIFÍCIO AUGUSTE RODIN	
DADOS	
RUA IPANEMA 151 B DA TIJUCA	
INÍCIO DA CONSTRUÇÃO	JAN/76
TERMINO DA CONSTRUÇÃO	AGO/77
PRAZO DE CONSTRUÇÃO	18 MESES
TOTAL DE PAVIMENTOS	22
PAVIMENTOS/TIPO	18
QUARTOS/APTO	4
DISTRIBUIÇÃO DE VAGAS	-
APTOS/ANDAR	4
TOTAL DE APTOS	72
POSICÃO NO TERRENO	AFASTADO
AFASTAMENTOS	FRENTE 11.00m
	FUNDO 15.20m
	LATERAL D 11.20m
	LATERAL E 11.00m
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO	
ÁREA ÚTIL DO APTO	
DO 101,102,103,104 AO	
1801,1802,1803 E 1804	209.89m ²
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO/PAVIMENTO	
1º SUBSOLO	2364.85m ²
2º SUBSOLO	2364.85m ²
PAV TERREO	1112.14m ²
PILOTIS INTERMED.	469.08m ²
PAV TIPO DO 1º AO 18º	848.80m ²
CASA MAQ./TELHADO	580.92m ²
ÁREA TOTAL DE CONSTRUÇÃO	22.170.24m ²

FIGURAS 5.5b – Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC . GAF . NOVA IPANEMA . Edifício Auguste Rodin . Dados Gerais
Acervo Escritório Edison Musa

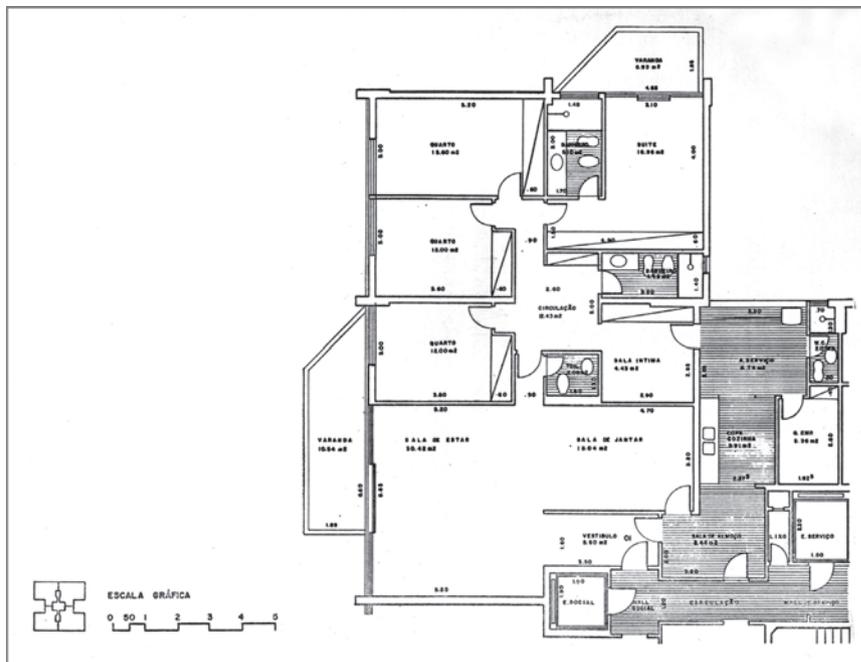


FIGURA 5.5e – Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC . GAF . NOVA IPANEMA . Edifício Auguste Rodin . Pavimento Tipo 01
Acervo Escritório Edison Musa

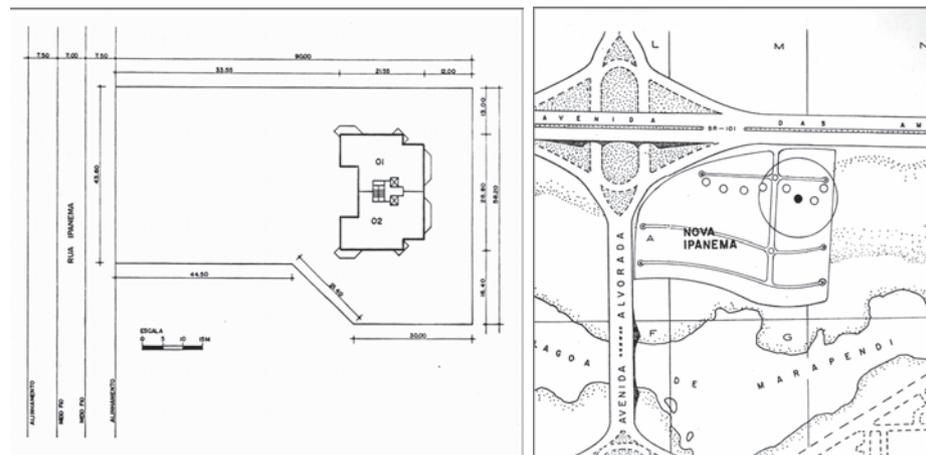


FIGURA 5.6a – Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC. GAF. NOVA IPANEMA. Edifício Bellini. Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa

pela primeira vez, passara a aceitar um arquiteto chefiando seu departamento técnico, muito certamente por estar ciente de que isso representaria maior qualidade e melhor acabamento ao produto final, única maneira de ganhar autonomia do escritório Edison Musa, de quem sabiam estar cada vez mais dependentes. Com o tempo, em fins dos anos 80, início dos 90, a GAF estimularia o arquiteto Gattass a sair da construtora e abrir seu próprio escritório, garantindo que eles iriam lhe dar os serviços que tivessem, que foi o que, de fato, aconteceu⁴⁰⁰.

O início da segunda fase do escritório, equivalente, como vimos, aos primeiros anos de Edmundo como arquiteto sediado internamente no setor de produção de projetos, representaria, ainda que Edison Musa se mantivesse firme em seu papel de líder da empresa que fundara, uma reordenação de posições na estrutura da equipe diante de sua clientela estabelecida, muito em função dos deslocamentos a que Edison estaria submetido com o escritório de São Paulo, mas também devido a seu interesse por realização profissional junto ao mercado corporativo, capaz, como ele então acreditava, de lhe dar a liberdade de criação e de atuação

EDIFÍCIO BELLINI	
DADOS	
RUA IPANEMA 75 B DA TIJUCA	
INÍCIO DA CONSTRUÇÃO	JAN/76
TÉRMINO DA CONSTRUÇÃO	AGO/77
PRAZO DE CONSTRUÇÃO	18 MESES
TOTAL DE PAVIMENTOS	19
PAVIMENTOS TIPO	16
APTOS/ANDAR	2
TOTAL DE APTOS	32
QUARTOS/APTO	4
DISTRIBUIÇÃO DE VAGAS	SUBSOLO 84 TERREO 14
POSIÇÃO NO TERRENO	AFASTADO
AFASTAMENTOS	FRENTE 57.00m FUNDO 12.00m LATERAL D 11.00m LATERAL E 18.40m
ÁREAS DE CONSTRUÇÃO	
ÁREA ÚTIL DO APTO	101 ao 1601 272.16m ² 102 ao 1602 279.16m ²
ÁREA DE CONSTRUÇÃO/PAVIMENTO	SUBSOLO 2316.76m ² PAV TERREO (ACESSO) 2104.91m ² PILOTIS 452.15m ² PAV TIPO 1º AO 16º 560.56m ² C.MAQ./TELHADO 338.66m ²
ÁREA TOTAL DE CONSTRUÇÃO	14.181.44m ²



FIGURAS 5.6b, 5.6c e 5.6d – Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC. GAF. NOVA IPANEMA. Edifício Bellini. Localização, Situação e Dados Gerais
Acervo Escritório Edison Musa

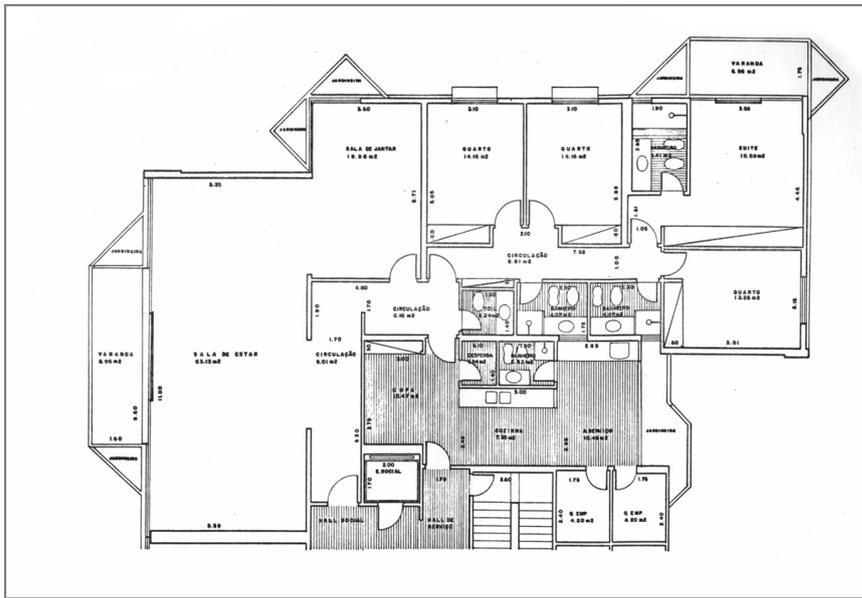


FIGURA 5.6e- Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC. GAF. NOVA IPANEMA. Edifício Bellini. Pavimento Tipo. Apartamento 01
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 5.7 - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC. GAF. NOVA IPANEMA. Edifício Giacometti. Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa

que o setor imobiliário nunca lhe permitira. Acreditamos que Edison faria, naquele momento, uma escolha que se configuraria tão importante quanto arriscada, posto que era como uma aposta com relação ao futuro, onde o que estava em jogo para o arquiteto era o reconhecimento em seu próprio meio, que lhe fora negado justamente pelos vínculos instituídos desde cedo junto à GAF, principalmente, e que resultaram em projetos de arquitetura insistentemente questionados por ser em grande número, o que os vinculava à uma produção de caráter a que se poderia chamar de industrial.



FIGURA 5.8 - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC. GAF. NOVA IPANEMA. Edifício Bernardelli. Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa

Afinal, a arquitetura corporativa representava a possibilidade de pensar o projeto sempre como único, por suas características indissociáveis da identidade que se pretendia criar e afirmar para cada empresa através de sua arquitetura. Era uma tal “identidade”, concluímos, associada à “monumentalidade” intrínseca que extensos programas corporativos lhe impunham, que fariam com que Edison Musa se aproximasse de um ambiente de produção que, embora ainda na seara do econômico - como definido por Stevens (2003), tomando como referência Bourdieu (2004) -, trazia consigo, indiscutivelmente, elementos muito nítidos do simbólico no meio arquitetônico.

Assim como os arquitetos podem ser diferenciados pela quantidade de capital econômico e simbólico que possuem, eles também podem ser diferenciados por seus meio-ambientes: alguns vivem em contextos dominados pelo econômico, outros em habitats dominados pelo simbólico.⁴⁰¹

No lugar da incompreensão advinda por sua posição, entre incômoda e inevitável, nos anos pós-Brasília, de arquiteto que estabeleceu laços - quando estes significavam um risco muito grande para a própria imagem - com o mercado imobiliário então em expansão, Edison Musa talvez pretendesse



FIGURA 5.9 - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC. GAF. NOVA IPANEMA. Edifício Bernini. Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 5.10 – Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC . GAF . NOVA IPANEMA . Edifício Cellini . Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 5.11 – Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC . GAF . NOVA IPANEMA . Edifício Henry Laurens . Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 5.12 – Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
EMAC . GAF . NOVA IPANEMA . Edifício Marino Marini . Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa

colocar o respeito por projetos que trouxessem sempre algo novo para o setor, ao mesmo tempo em que servissem de palco para a atuação do arquiteto como gerente do processo projetual - da concepção dos mesmos à execução de suas obras respectivas -, senhor pleno das competências técnica e construtiva, que Edison acreditava serem parte indissociável de seu ofício. Assim foi, portanto, que escolhas feitas por Edison “no acaso da luta” - que já associamos ao conceito de história efetiva de Nietzsche conforme interpretado por Foucault -, permitiriam a que Edmundo, pouco a pouco, naquela década de 1970 tão produtiva em várias frentes, se tornasse o único interlocutor para o mercado imobiliário dentro do escritório Edison Musa, conquistando junto a este uma perene confiança, que se perpetuaria por anos à frente.

Os edifícios residenciais, a varanda e os aparelhos de ar condicionado

Este é o momento em que abre-se um espaço para que falemos sobre dois elementos que, segundo Edison, se tornaram importantes contribuições do escritório Edison Musa à arquitetura residencial multifamiliar carioca: o primeiro deles foi a varanda; o segundo, seguindo uma tendência que Edison já começara a desenvolver em fins dos anos 1960, foi mais uma vez a “caixinha” dos aparelhos de ar condicionado.

Sobre a varanda, diz o arquiteto que ela não era permitida na cidade do Rio de Janeiro até fins dos anos 1960, quando, por insistência do mercado imobiliário - que tentava reinterpretar a lei - foram sendo obtidas algumas pequenas vitórias na legislação (FIGURA 5.13 e 5.14). Pouco a pouco,

foram autorizando uma sacada de 80 cm que podia balançar 40 cm, o que não era nada; mas depois, numa certa “liberalidade” do governo municipal, permitiram até 2m. Foi o mercado, portanto, quem introduziu a varanda, pois sabia que existia a solicitação, a demanda. Tanto bateram na mesma tecla que a varanda acabou ganhando seu lugar.⁴⁰²

O escritório sempre teve um perfil técnico e pragmático, nos disse Modesto González⁴⁰³, nunca se deixando paralisar diante das legislações em vigor. Ao contrário, os irmãos sempre as encararam como mais um problema inerente ao projeto, como tantos outros, e tentavam encontrar, naquilo que as legislações cerceavam, alguma solução libertadora. A partir daí, brigavam por ela.

Porque o que é que aconteceu naquela época? O Decreto 3800 acabou modificado e permitiu que o pilotis fosse elevado, que era uma coisa que não existia na arquitetura do Rio de Janeiro. O pilotis era no térreo onde você misturava lazer e estacionamento. Isso era a prática. Mas eis que a legislação passa a permitir não contar no gabarito o pilotis elevado. Com isso, criava-se o quê? As grandes áreas de lazer que perduram até hoje. Na realidade, ali era para ter jardim, playground de criança, aquela coisa toda, só que passou a ser possível pensar em se

ter até piscina, o que até então não podia. Isso foi muito interessante, porque nós pegamos todo esse pedaço da história iniciando.⁴⁰⁴

A partir dos anos 1960, houve uma transformação importante na arquitetura das fachadas das edificações residenciais com a “popularização” dos aparelhos de ar condicionado, que se tornavam, e assim se pretendiam, objetos de uso doméstico mais acessíveis, segundo Modesto ainda nos conta. Isso os colocou em posição de “elementos arquitetônicos” a serem considerados no projeto, pois não havia mais como ignorá-los.

E o escritório do Edison Musa, o que fez? Ao que eu me lembre, foi o primeiro a tratar desse elemento estranho com uma determinada dignidade, do tipo, “o que nós fazemos com ele?; colocamos numa caixinha de mármore?, colocamos dentro de um elemento que permita a pessoa instalá-lo naquele furozinho que a gente pinta de azul, pinta de verde, pinta de amarelo ou pinta de laranja?” Isso porque o ar-condicionado, pela convenção de condomínio, tinha que ser pintado de determinada cor. Umas coisas que hoje, na realidade, você acha até engraçado, mas era assim que era...⁴⁰⁵

A questão era mais uma das muitas de projeto que sempre aproximaram o escritório Edison Musa da indústria, pois o enfoque de Edison era pragmático, procurando viabilizar e tornar exequível quaisquer situações ainda não pensadas, fosse por seu ineditismo, fosse por não terem tido até então uma solução que se mostrasse adequada diante do conjunto de elementos – por vezes inusitados - de que é formada a arquitetura.

As coisas foram sendo focadas sempre a partir da nossa praticidade diante de um problema, ou de nosso próprio pragmatismo. Porque na realidade, eu posso dizer para você o seguinte: jamais saiu um detalhe de arquitetura de dentro do escritório do Edison Musa inexecutável; todos eles eram executáveis. Podiam ser mais caros ou mais baratos, mas eles eram executáveis. E muito pensados, estudados, elaborados. Porque nós tínhamos realmente um conhecimento, a preocupação do saber fazer a coisa, que não era algo que se visse em todos os lugares, não... Por isso, a relação do escritório com a indústria foi sempre muito próxima. Criávamos soluções novas e buscávamos a indústria justamente para desenvolver nossos detalhes.⁴⁰⁶

Os aparelhos de ar condicionado foram um exemplo do qual Modesto se lembra bem, e pode ser ilustrado por muitas das edificações residenciais multifamiliares projetadas pelo escritório - principalmente para a GAF - desde os anos 1960 a princípio executadas em concreto, como aconteceu com a maioria das edificações do eixo Ipanema-Leblon (FIGURA 5.15) e também em São Conrado, no Núcleo Residencial São Conrado Green (FIGURA 5.16). Muitas histórias, segundo ele, cercam este momento específico dos trabalhos para o mercado imobiliário, mas ele nos selecionou uma, por considerá-la emblemática quanto à postura com a qual Edison Musa lidava com os problemas de projeto, ao mesmo tempo tentando dar sua contribuição para o desenvolvimento de novos produtos e detalhes executivos, em parceria



FIGURA 5.13 - Leblon, Rio de Janeiro, 1970
EMAC . GAF . Edifício Mondrian . Rua Cupertino Durão, 20 . Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 5.14 - Leblon, Rio de Janeiro, 1971
EMAC . GAF . Edifício Tiepolo . Rua Cupertino Durão, 30 . Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 5.15 - Leblon, Rio de Janeiro, 1972
EMAC . GAF . Edifício Fra Bartolomeu . Rua Almirante Pereira Guimaráes, 17 . Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 5.16 - São Conrado, Rio de Janeiro, 1975
EMAC. GAF. Núcleo Residencial São Conrado Green
Edifício Torrigiani. Rua Almirante Álvaro Alberto, 180. Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa

estreita com a indústria da construção civil. Essa era a única maneira pela qual o arquiteto sabia e queria trabalhar, o que marcaria o escritório indelevelmente, nos declara ainda Modesto, tornando-se parte indissociável da pauta profissional que ali dentro foi tomando forma, ao mesmo tempo em que formava também uma consciência curiosa e investigativa nos profissionais que por ali passavam – como o próprio Modesto admite - que os acompanharia através dos anos.

Eu me lembro da história de um rapaz, um americano, que estava em férias no Brasil e, olhando a execução dos projetos daqueles postos de gasolina do Sérgio Bernardes na Avenida Atlântica, em *fiberglass*, ele viu que todo mundo estava “apanhando feito boi ladrão”, sem conseguir se entender nem mexer direito com o material. O cara estava de férias, chegou perto da “peãozada” que estava fazendo o serviço e perguntou: “o que vocês estão fazendo aqui?” Assim, de um jeito atrapalhado... Aí alguém respondeu: “não sabemos direito... aqui ninguém entende nada de *fiberglass*”. Pois então, um dia, não é que esse americano decidiu aparecer lá no escritório depois de ter resolvido os problemas do *fiberglass* para oferecer seus serviços? E apareceu em qual escritório de arquitetura aqui do Rio? No escritório do Edison Musa. Apareceu lá no escritório, dizendo assim, “eu sei fazer coisas em *fiberglass*” - a empresa dele se chamava Fibroplast - “eu faço banheira, eu faço boxe, eu faço não sei o quê”... Aí, o Edison diz, “você faz caixas de fachada para ar-condicionado?”. Ele responde, “faço”. “Do jeito que a gente bem desenvolver?”, diz o Edison. “Sim, é só pagar o molde, que é o mais caro de tudo; depois, é a coisa mais simples do mundo”. Pronto. Assim foi que a gente começou a usar o *fiberglass* numa série de projetos; a trabalhar com a Fibroplast do rapaz americano...⁴⁰⁷

Registre-se, a título de finalizar (ou seria “de começar?”) essa história que Modesto nos contou sobre o ineditismo do uso da fibra de vidro pelo escritório Edison Musa em fachadas, que, de 1973 em diante, dentro de nosso período de recorte, as “caixas” para embutir os aparelhos de ar condicionado seriam sistematicamente detalhadas tendo por especificação este material, sendo Nova Ipanema a obra demarcatória em que isso se deu pela primeira vez⁴⁰⁸.

O “Método Musa” e os processos de produção da arquitetura

Foi através de uma metodologia própria de projeto, que não nasceu de uma hora para outra, que foi feito de um sem número de acertos e tentativas, que pudemos fazer frente às tarefas destes anos todos. Sou de opinião que o primeiro encargo no rumo da boa arquitetura éo domínio do processo de projetar. Só após esse controle, terá o arquiteto condições de realizar, com convicção e sem frustrações, as suas idéias.⁴⁰⁹

Uma pergunta queremos aqui deixar no ar: do método aplicado no escritório Edison Musa nos anos de recorte poderíamos dizer que possuía características próprias e peculiaridades a ponto de fazer juz a ser chamado

de seu? Poderíamos chamá-lo, de fato, de “Método Musa”? É o que ainda pretendemos responder. Antes, porém, saibamos como ele foi ganhando corpo e chegando aos resultados que dele eram esperados.

Nesta segunda fase do escritório Edison Musa, caracterizamos a abertura do escritório na capital paulista como relevante, assim como a volta de Edmundo à equipe do Rio, ambos os fatos relacionados ao ano de 1970, posto que entendemos: (1) que São Paulo provocaria o adensamento de projetos, a duplicação da equipe técnica e a divisão do tempo para o arquiteto Edison Musa, trazendo à tona a importância de se pensar organização e método a gerir as duas cidades; (2) que o temperamento disciplinado e metódico que Edmundo possuía, associado à sua rigidez administrativa, em muito contribuiriam para que a equipe carioca acelerasse sua capacidade de produção e tocasse uma rotina de trabalho movida a um ritmo a que se poderia chamar de industrial. Afinal, o escritório crescia de maneira constante e ininterrupta, como já dissemos, expandindo-se, daí que surgiria nos dois irmãos a certeza de que era preciso normalizar as atividades para torná-las impessoais, ou seja, à medida em que as pessoas fossem mudando, as rotinas pudessem se manter inalteradas.

Edison Musa dera início, na década de 1960, à implantação de um método⁴¹⁰ de trabalho que atendera às demandas daqueles anos e cujos procedimentos continuavam sendo aplicados no início da segunda fase do escritório. Tal método, poderíamos dizer, era intuitivo e procurava resolver as situações conforme se apresentavam. Ainda assim, pensando entender melhor do assunto, o arquiteto faria, segundo nos disse, naqueles mesmos anos 1960, uma busca por informações sobre o tema, principalmente junto ao *AIA – American Institute of Architects*, que à época apresentava uma extensa lista de trabalhos sobre administração de escritórios de arquitetura, disciplina então quase que completamente ignorada no Brasil⁴¹¹.

A partir do que vira, ouvira e apreendera em Nova York, e contando com sua maneira formal e sistemática de trabalhar, caberia a Edmundo dar sua contribuição, em meados dos anos 1970, para um aprimoramento do método até então aplicado, impondo-lhe uma conduta industrial mais precisa, que se traduziria em três normas disciplinares simples porém fundamentadas na idéia estadunidense de *competição*, o que efetuaria, a partir daí, uma mudança significativa nas relações profissionais do grupo:

- houve a obrigatoriedade do **registro**, ou seja, da ata, a fim de que tudo pudesse ser assumido, verificado, controlado e apropriado posteriormente;
- instituiu-se **avaliações** para os funcionários, baseadas em categorias pré-determinadas (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, “O MÉTODO MUSA: Sistema para Avaliação de Desempenho”, DOC 5.2), com notas entre zero e dez dadas sempre a partir dos chefes de equipe sobre seus subordinados, com a participação das duas supervisoras gerais (Monica e Stella), e chegando aos irmãos Edison e Edmundo, que

davam notas sobre as citadas supervisoras, sobre os chefes de equipe e sobre quaisquer outros profissionais da arquitetura com quem eventualmente pudessem estar diretamente trabalhando;

- lançou-se mão de prêmios financeiros sob a forma de **gratificações por produtividade**, duas vezes por ano, considerada a relação hora técnica por tarefa (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, “O MÉTODO MUSA: Dimensionamento Horas/Homem”, DOC 5.3)⁴¹², ou seja, se o prazo do projeto foi cumprido conforme havia sido estimado desde o início, ganhava-se um valor, ou se fosse terminado antes do tempo, ganhava-se outro, existindo uma gratificação diferente para cada caso, um percentual maior ou menor do salário de todo o ano.

Contou-nos Monica⁴¹³ que o que chamaremos aqui de “Método Musa” já mostrava sinais vitais evidentes no funcionamento do escritório por volta de 1976. A divisão por equipes havia existido desde o início, a partir da experiência de Edison em Paris, no escritório Candilis-Josic-Woods. O que Edmundo fez, de acordo com Stella e Modesto⁴¹⁴, foi discipliná-las. A mola mestra foi começar a fazer reuniões semanais, cada uma delas registrada rigidamente através de ata.

Acreditava Edmundo que era fundamental, para que conseguissem depois apropriar erros e premiar acertos, que tarefas fossem distribuídas, responsabilidades fossem assumidas e resultados fossem apresentados, em reuniões regulares, sempre por escrito e assinadas pelos envolvidos. Isso criava uma situação de comprometimento que, no pensamento de Edmundo, movimentava cada profissional no sentido de querer realizar e produzir mais e melhor.

Para além das equipes – que, em 1979, somariam doze⁴¹⁵ - Edison conta que sentiu necessidade de supervisões gerais que funcionassem como intermediárias entre aquelas e os dois irmãos. Corria o ano de 1976 e foi quando Stella e Monica foram indicadas para o cargo: a primeira, responsável pelo setor de projetos legais e por parte do executivo; a segunda, responsável pela produção da maior parte dos projetos executivos e pela administração e manutenção, especificamente, das vinte e duas obras nacionais do maior cliente - em termos de reconhecimento profissional - que Edison teria em toda a sua trajetória profissional: o grupo inglês do Lloyds Bank.⁴¹⁶ Cabe aqui a ressalva que antes fizemos sobre a existência de dois núcleos bem distintos que a EMAC passaria a ter: (1) o corporativo, com Edison, Monica e uma grande equipe (nos disse Edmundo que ela chegou a chefiar quase quarenta pessoas do escritório apenas em torno deste mercado, principalmente para os serviços relacionados com o Lloyds Bank) atuando de forma independente da rotina imobiliária; (2) o imobiliário propriamente dito, provedor das obrigações financeiras cotidianas do escritório, gerenciado por Edmundo e com Stella à frente dos assuntos legais. Subordinada à Stella, ressalte-se o nome de Luciana Nunes Pereira⁴¹⁷, funcionária-responsável pelo acompanhamento direto dos processos na Prefeitura, tratando com os Examinadores dos diversos órgãos que estivessem como responsáveis pelos

processos. Ela anotava todo o andamento dos mesmos e coletava toda a documentação necessária a ser juntada aos diversos processos, nas etapas devidas, para que se pudesse obter o “habite-se”. Essa documentação era, em seguida, entregue ao despachante, que então a anexava ao processo a que estava vinculada.

Disse-nos Edmundo que

a percepção de que era necessário acompanhar teimosamente as atividades legais - pois os projetos tramitam em processos que precisam ser agilizados e ter a continuidade provocada/racionalizada - começou naqueles anos. Hoje, constata-se que essa atividade é de fato fundamental pois as tramitações se complicaram muito. Precisam ser constantemente verificadas, monitoradas, para que evoluam⁴¹⁸.

Em termos de organização interna, eram famosos, pelo que apuramos, os “caderninhos” usados por Stella e Monica: apesar de sua aparência banal, continham, na verdade, todas as informações relativas a um projeto, desde o registro dos telefonemas a ele referentes, até as várias decisões tomadas ao longo de seu processo de produção. A partir de tais “caderninhos” podia-se descortinar todo o percurso de um trabalho, que depois virava um documento importantíssimo para ser apropriado como base para a organização e desenvolvimento de projetos futuros⁴¹⁹.

A partir da criação do cargo das supervisoras gerais, Edmundo - sediado no escritório enquanto Edison circulava cada vez com mais mobilidade entre Rio de Janeiro e São Paulo, e também junto à clientela - se colocaria no papel de um duro disciplinador: impondo posturas organizacionais permanentes, ele cobraria, de todos da equipe, produtividade, argüindo diretamente Stella e Monica sobre o que se passava com as várias equipes, das quais ambas, por sua vez, sabiam através de reuniões semanais que mantinham com cada chefe-de-equipe respectivo. Há que se dizer que Edison sempre fizera reuniões com o grupo, durante a primeira fase do escritório, e eram muitas, de acordo com Stella, mas nunca semanais. Foi Edmundo quem instituiu essa rotina, com um objetivo bem definido: o de controlar toda a produção do escritório a partir de Stella e Monica. A reunião semanal era o momento em que a programação para a semana seguinte era totalmente feita, com cada equipe sabendo, já na sexta-feira à tarde, aquilo que lhe caberia. Para que tal controle se tornasse imediato, Edmundo decidiu fazer uso de vários murais expositivos, onde o que era destinado a cada um tornava-se assim sabido por todos. Os murais, espalhados diante de cada equipe e seu chefe, continham todos os projetos e respectivas tarefas a serem cumpridas em folhas A4, sendo atualizados semanalmente e podendo ser fiscalizados por qualquer um.

O controle não poderia ser, como se vê, mais eficiente. Afinal, a cada reunião de sexta-feira, apropriava-se o que as equipes haviam feito, determinava-se o que iriam fazer e expunha-se ao grupo todo o conjunto dos trabalhos do escritório atribuindo a cada um a responsabilidade que lhes caberia.

Edmundo, com isso, conseguia saber o que havia acontecido, previa o que ia acontecer e já criava parâmetros para futuras estimativas de quanto tempo levavam para desenvolver determinados serviços. Assim foi que, apropriando-se da experiência com os projetos conforme terminavam, Edmundo passou a prever que um determinado projeto ainda não começado levaria tantas horas/homens para ser completado, otimizando indiscutivelmente a produção do projeto.

Com total controle sobre a dita produção, Edmundo teve consciência da importância de se estimular a produtividade, tendo instituído, em seqüência, uma premiação que saía a partir de um sistema regular de avaliações. Foram três as avaliações instituídas no escritório, todas fazendo uso de uma listagem de “Sistema para Avaliação de Desempenho” (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, “O MÉTODO MUSA: Sistema para Avaliação de Desempenho”, DOC 5.2):

(1) Avaliação das equipes

Os chefes de equipe avaliavam sua própria equipe. Existia um questionário e categorias que eles usavam a fim de dar uma nota, entre zero e dez, a cada um de seus chefiados.

(2) Reunião das equipes

Com a avaliação feita, era realizada uma reunião entre todos os chefes de equipe e as duas supervisoras gerais, onde se procurava dar uma certa uniformidade de julgamento a cada chefiado, pois sempre era necessário reafirmar critérios técnicos de neutralidade e isenção para que um chefe-de-equipe não incorresse no erro de um julgamento na órbita do pessoal e não naquela do estritamente profissional. Pois acontecia de, segundo Monica, ter um desenhista de um que ganhava nota dez, e o do outro, que era muito melhor tecnicamente do que o primeiro, levar nota oito. Os critérios técnicos é que faziam a nota ser fechada de comum acordo entre todos.

(3) Avaliação dos chefes-de-equipe

Os chefes de equipe eram avaliados por Edison ou por Edmundo - a partir de material demonstrativo de suas atuações (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, “O MÉTODO MUSA: Acompanhamento de Equipes e Projetos”, DOC 5.4), dependendo deles trabalharem mais em contato com o primeiro ou com o segundo, pois tinham alguns chefes de equipe que trabalhavam mais com o primeiro, enquanto outros trabalhavam mais diretamente com o segundo. As supervisoras gerais não os avaliavam.

(4) Avaliação das supervisoras gerais

Edison e Edmundo avaliavam também as supervisoras gerais. Stella e Monica contam que havia entre os irmãos uma diferença fundamental de temperamento. Edison, de temperamento mais informal, costumava ser mais generoso com as notas, pois não conseguia realizar as avaliações muito rigidamente: as notas dadas por ele saíam sempre altas. Monica, diretamente subordinada a Edison, era sempre por ele

avaliada e sistematicamente premiada. Edmundo, por sua vez, super rigoroso, levava tudo muito mais a sério, daí que quem ele avaliava, como era o caso de Stella, penava com notas mais baixas.

A organização era assim uma coisa fantástica. Para todos os projetos, tínhamos um cronograma que era rigorosamente seguido. Toda semana, a gente atualizava o cronograma. Toda semana, a gente tinha uma reunião onde víamos todos os projetos como estavam. E eram todos mesmo, e não só cinco ou seis. Houve épocas lá, que a gente tinha vinte. Eram folhas e folhas com a listagem das obras. Eram controladas todas as horas técnicas, as horas/homem de todos os projetos, isso naquela época!... Era tudo controlado e estimado o tempo que ia durar cada projeto; quantas horas nele iríamos trabalhar. [...] O ritmo do escritório era bem dinâmico. Normalmente em três meses se fazia a parte de execução. E sem CAD!...Tinha uma estimativa, antes de você começar o projeto, de tantas horas/homem. Aquelas horas/homem eram distribuídas pelas várias fases do projeto, distribuídas tantas horas/homem em cada fase. [...] Tinha um sistema de avaliação. Duas vezes por ano, nós tínhamos avaliação. Era assim: os chefes de equipe faziam a avaliação, junto com os supervisores, dos subordinados da equipe. Cada chefe de equipe fazia a avaliação da sua equipe. Depois todos sentavam, os chefes de equipe com os supervisores, para fazer uma uniformidade. Depois, o Edmundo avaliava os chefes de equipe com quem ele trabalhava mais. E o Edmundo fazia isso com os chefes de equipe com quem ele trabalhava mais. E o Edmundo era sempre mais condescendente do que o Edmundo, por incrível que pareça...⁴²⁰

Visando, portanto, a que a equipe técnica cada vez mais produzisse – agora entendemos o uso do termo - em ritmo industrial, o “Método Musa” pretendia dar conta, ao mesmo tempo, de uma movimentação de clientes e obras, naqueles anos 1970, intensa e diversificada, daí a essencialidade de se definir estratégias para o grupo conforme a meta a ser cumprida.

A produção dos projetos legais, que Stella supervisionava, tinha, por obrigação, ir à Prefeitura pelo menos duas vezes por semana, e depois fazer relatório sobre tudo, pois Edmundo queria deter o controle sobre o andamento de todos os processos, tendo noção do que tinha acontecido com cada projeto, o que tinha caído em exigência, que providências deveriam ser rapidamente tomadas.

Um dado curioso é que os projetos legais eram sempre produzidos nos finais de semana, em viradas rotineiras, principalmente durante a primeira metade dos anos 1970, quando ainda acontecia um boom imobiliário no eixo-Ipanema-Leblon. Segundo Monica nos conta, a GAF, por exemplo, ligava na sexta-feira, querendo dois projetos para dar entrada na segunda. O esquema dessas viradas era sempre como um trabalho avulso, onde todos que quisessem participar ganhavam por prancha, e os preços variavam pela complexidade, sendo a mais valorizada a do pavimento-tipo. Conta Monica que a disputa era grande no grupo para ver quem ia participar a cada vez,

pois a remuneração acabava compensando bastante. Ela diz que ao longo dos anos fez viagens ao exterior apenas com o dinheiro ganho nesses finais de semana.

Mas o grande produto sobre o qual Edison, Edmundo e equipe passaram a deter o saber técnico e construtivo, era, indubitavelmente, o projeto executivo, oferecido em sua integridade aos diversificados clientes, dependentes estes que ficaram daquele material técnico que acreditavam imprescindível, tendo em vista suas qualidades de definir, especificar e planejar custos para uma arquitetura ainda nascente mas que se pretendia exequível, ao mesmo tempo em que funcionava como agente potencializador da atuação pragmática e objetiva a que o arquiteto poderia chegar.

Logo isso não bastaria, contudo, pois a visão de Edison Musa é que a arquitetura só se completa na obra construída, ali se qualificando. Pois como disse Vilanova Artigas, “a arquitetura é obra feita; se possível, até com as próprias mãos do arquiteto”⁴²¹. Com isso em mente, o arquiteto passaria a perseguir, como meta, a criação de um departamento responsável pela fiscalização e gerenciamento de suas próprias obras, transformando em realidade a aproximação efetiva, dentro da estrutura de seu escritório, de arquitetos e engenheiros.

Da prancheta ao canteiro de obras

Caracterizaremos como um marco a decisão do escritório Edison Musa de assumir de vez, em sua estrutura de atividades, a vertente construtiva que sempre existira em intenção mas ficara sempre restrita a oportunidades eventuais. Pois lembremos que foi durante aqueles anos de transição para a arquitetura no Rio de Janeiro que tentativas seriam feitas, por parte dos arquitetos, de buscar uma aproximação com o campo de atuação dos engenheiros, a fim de, assim, ampliar sua área de atuação, mostrando-se útil e necessário ao cliente, fosse na prancheta ou no canteiro de obras. Ou seja, mais e mais o arquiteto - e, neste caso específico, falamos de Edison Musa e de seu escritório aberto em 1963 - se colocaria o desafio de racionalizar a produção do projeto para que esta alcançasse um ritmo industrial - tal qual uma “fabrica de projetos”, codinome pelo qual o escritório Musa passou a ser conhecido em fins dos anos 1970 -, concomitantemente ao fato em que se imporia a tarefa de avançar até a execução de sua obra, oferecendo ao cliente a essencialidade de uma fiscalização e de um controle feito por quem a projetou. Pois quem poderia ser mais adequado para a tarefa?

Com esta estratégia de marketing, o escritório Edison Musa pôde dinamizar seus negócios, ampliar seu faturamento e sobreviver ao agravamento de uma crise que vinha se anunciando no setor imobiliário, e que faria com que empresas de projeto avançassem no terreno até então reservado exclusivamente às construtoras e seus engenheiros. Isso se daria na segunda metade da década de 1970, logo após os projetos executivos de Nova Ipanema e do Novo Leblon terem sido finalizados. Foi o momento ideal,

segundo Edison Musa, para pensar no aparelhamento de sua estrutura, com vistas a poder dispor, o mais breve possível, de um setor de fiscalização e gerenciamento das obras de seus próprios projetos e clientes. Afinal, àquela altura como já nos anos 1960, o arquiteto almejava não mais depender exclusivamente do mercado imobiliário, impondo-se a trilhar um caminho próximo dos grandes empresários e bancos, com o propósito de projetar suas sedes respectivas: a arquitetura corporativa se tornaria, dali em diante, sua “menina dos olhos”, como ele mesmo hoje diz. Nela, o arquiteto encontraria dois pontos importantíssimos para a realização de uma arquitetura a que ele chamaria de “vigorosa”: em primeiro lugar, o cliente é o usuário, ou seja, o arquiteto conversava direto com o dono do negócio; em segundo lugar, a imagem de uma empresa deve necessariamente passar seriedade, funcionalidade e qualidade, o que é a garantia de uma parceria frutífera entre cliente consciente e arquiteto que precisa conhecer muito bem o seu ofício. Os resultados, então, não tardaram a aparecer.

Edison Musa estava certo de que deveria direcionar sua ofensiva, a princípio, sobre as empresas estrangeiras, pois estas estavam acostumadas em seu país de origem a ter o gerenciamento dos escritórios de arquitetura. Na Inglaterra, por exemplo, isso era lei: arquiteto fazia o projeto, cobrava 6% de honorários; o mesmo arquiteto fiscalizava a obra, mais 6% de honorários. Seria dessa forma que o perfil da “carteira de projetos” do escritório Musa mudaria radicalmente entre os anos 1970 e 1980: se até 1976 mais de 70% dos negócios estavam concentrados em projetos para edifícios residenciais, a partir daí a situação se inverteria e 60% dos projetos seriam destinados à arquitetura corporativa⁴²².

A estrutura

Em função das novas atribuições que desejava cumprir, a estruturação interna do escritório passou a ter duas “espinhas dorsais” fundamentais: um Departamento Técnico (DETEC), responsável pela produção do projeto, existente desde o início mas tendo aumentado drasticamente de tamanho com o passar do tempo; e um Departamento de Fiscalização (DEFIS), mais tarde dito de Gerenciamento (DEGER), cujas atribuições eram a fiscalização técnica, o acompanhamento financeiro e o gerenciamento da execução da obra. Acima das duas “espinhas dorsais”, Edmundo; acima de Edmundo, Edison, a quem o primeiro sempre reportava os acontecimentos. Realizando as funções de apoio, o Departamento Administrativo e Financeiro (DAF), sempre “robusto”, devido ao fato de o escritório do Rio de Janeiro ser quem geria o de São Paulo, aberto em 1970, quando Edison Musa foi chamado a fazer o projeto de um edifício de 40 pavimentos no Vale do Anhangabaú, chamado inicialmente de Barão de Vista Alegre, mas a que mais tarde deram o nome de Mercantil Finasa, projeto este que marcaria o início de uma longa colaboração profissional com o arquiteto Jaci Hargreaves na capital paulista.⁴²³

No DETEC, o grupo era formado por arquitetos e desenhistas, em diferentes níveis de função e de salário. Ali havia: (1) os gerentes de projeto, ou seja, os arquitetos que chefiavam equipes, e que, no início dos anos 1980 chegariam a um total de 12 profissionais; (2) os técnicos de A a E, que eram os arquitetos e desenhistas que trabalhavam subordinados a um gerente, normalmente em número de 3 a 4 profissionais por equipe; (3) e os estagiários de arquitetura, que ocupavam toda uma grande sala do escritório a que deram o nome de “Maracanã”. No cume da pirâmide do DETEC, os dois cargos de supervisora geral, sob a responsabilidade de Stella e Monica.

Ressalte-se que, no DETEC, o controle semanal que cada gerente de projeto aplicava sobre seus subordinados com relação à produção dos projetos pelos quais era responsável e às horas neles trabalhadas, ao final do ano se tornava um documento final de balanço interno que, com os dados comprobatórios desta matemática administrativa-financeira, apresentava as equipes como em um “ranking”, das que alcançaram o melhor rendimento em produtividade até as que obtiveram os menores resultados (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, “O MÉTODO MUSA: Acompanhamento de Equipes e Projetos”, DOC 5.4).

Isso acontecia mesmo quando do enfrentamento do excesso de planos econômicos elaborados naqueles anos, quando o escritório se organizaria para dar conta das várias moedas criadas e sucessivamente abandonadas. Em determinado momento, a moeda nacional chegaria ao ponto de perder valor e sentido prático, daí ter sido usado um fator de conversão para as perdas inflacionárias ininterruptas, as ORTNs - Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional, a qual o escritório inevitavelmente se adaptaria (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, “O MÉTODO MUSA: Acompanhamento de Custos, Projetos e Obras [em ORTN]”, DOC 5.5).

No DETEC também estavam, na década de 1980, os arquitetos e estagiários que formavam o Grupo de Estudos, a equipe responsável especificamente pela elaboração dos estudos preliminares de um projeto a partir dos riscos de Edison e Edmundo. Os dois irmãos riscavam o volume da edificação e seu pavimento tipo, por exemplo, liberando-os em seguida para o grupo, a fim de serem “alinhavados”, ou seja, ajustados para colocação em escala 1:50 e compatibilizados com as exigências legais vigentes, levantadas, até 1972, por Edison, e depois por Edmundo. Stella havia entrado no escritório, como já vimos, em 1969, mas naquela ocasião, de sua fundação e até 1972, quem cuidava da parte legal era o próprio Edison, que passou a pasta para Edmundo somente quando, após problemas de saúde motivados por estafa, delegou ao irmão mais novo essa responsabilidade. O fruto da pesquisa que faziam sobre a legislação em vigor resultava em dados que diziam respeito sempre às mesmas categorias de análise, o que acabou gerando a confecção de um pequeno documento, a que chamaram de “Folha de Diagnóstico de Terreno” (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, “O MÉTODO MUSA: Diagnóstico de Terreno”, DOC 5.1), até hoje utilizada por ambos os arquitetos⁴²⁴. Edmundo desempenharia sozinho tal função de 1972 até 1976, quando chamaria Stella para ajudá-lo, daí ter se tornado, segundo nos foi dito, tal como Edison o fora, um profundo conhecedor de legislação urbana.

O percurso de Monica, por sua vez, foi impressionantemente ascendente no escritório, pois tendo entrado em 1972 como estagiária ainda, em 1974, recém-formada, já seria gerente de projeto, até chegar em 1976 ao cargo de supervisora geral, que ocuparia até sua saída em 1987 para abrir sua própria empresa⁴²⁵. Ela e Stella eram as duas arquitetas que faziam o papel de “ponte” entre a produção do pessoal técnico do escritório, de uma forma geral, com Edmundo e Edison acima. Stella mais diretamente vinculada à Edmundo; Monica especificamente subordinada à Edison. De qualquer forma, o ponto final para qualquer decisão era sempre Edison Musa, o fundador do escritório, aquele que, a cada final de ano, em meio à festa natalina promovida para a equipe, amigos e convidados, criaria o ritual de ler, a partir de rascunho escrito na hora, a lista com o balanço dos projetos e obras finalizados, em andamento, ou ainda por chegar (APÊNDICE, DOCUMENTAÇÕES, “Produção EMAC-EMAP: Balanço das Realizações - 1976”, DOC 5.6).

No início, de acordo com o que diz Stella, as equipes eram chefiadas por um arquiteto que tinha abaixo dele sempre um desenhista e dois estagiários, um para o turno da manhã, outro para o da tarde. Mas o crescimento do escritório influiu a situação de tal maneira que os chefes-de-equipe passaram a coordenar outros arquitetos, cotados sempre como técnicos de A a E, conforme a experiência demonstrada e a desenvoltura adquirida na atividade.

No DEFIS, ou DEGER, a equipe era mista, com arquitetos e engenheiros integrados ao pessoal da área administrativo-financeira e à estagiários das três áreas.

Por terem conseguido implantar um departamento voltado especificamente para fiscalização e gerenciamento de suas obras dentro do próprio escritório e subordinado a eles mesmos, os irmãos Musa garantiram fidelidade aos projetos desenvolvidos, ao mesmo tempo em que conseguiram conquistar um novo mercado de trabalho para o arquiteto, que ali não tirava o lugar do engenheiro, e sim trabalhava com este em parceria dentro do canteiro, coordenando-o. Sem dúvida, no campo dos escritórios de arquitetura do período, esse fato colocaria o escritório Edison Musa em situação absolutamente diferenciada, que o distinguiu diante da clientela que desejava conquistar .

A equipe técnica: os colaboradores internos de todo dia

A EMAC possui um livro de registro de funcionários em que estes aparecem aumentando em número ao longo dos anos em recorte, o que tornaria inviável e improdutivo identificarmos por nomes a movimentação de pessoal havida a cada ano⁴²⁶. Optamos, outrossim, da mesma forma como listamos, no Capítulo 4 anterior, os nomes mais importantes que integravam a equipe técnica em 1970 – ano que encerra a primeira fase do escritório - por relacionar aqui os nomes da equipe lá presente em 1983 - ano-limite para nossa pesquisa -, nomes esses que em parte constam também de listagem apresentada pela

revista *PROJETO*, em seu número 55, de setembro de 1983, dedicado aos vinte anos do escritório Edison Musa. Ressalte-se que não colocamos aqui todos os nomes de desenhistas que por lá passaram entre 1963 e 1983 por terem sido muitos, e também porque encontram-se, em sua totalidade, disponíveis na citada publicação (APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 1).

Diretoria

Edison Musa e Edmundo Musa.

Departamento de Projetos

- Supervisão Técnica e Produção:

Mônica Tavares Montano e Stella Teixeira de Mattos.

- Gerentes de Projeto:

Dulce Tavares Antunes; Jorge Luiz Cerqueira Campos; Leila Moreira Voloch; Léa Susana Scheinkman; Modesto Rodrigues Gonzáles; Maria Ester O. M. de Souza; Nilton Luiz Ferreira Alves; Ricardo Brenha e Sharon R. Branning.

- Colaboradores arquitetos, desenhistas e estudantes de arquitetura:

André Rodrigues; Antonio Ferreira da Costa; Anamaria S. de Araujo P. Santos; Antonio Ferreira Vinhal; Adilson Ferreira de Oliveira; Adalberto Funari Cardoso; Amaury Leite Oliveira; Beatriz César Lyra Porto; Cosmito Couto Antônio; Cecília Maria Laborne Mariz; Cyrenia Velloso Steinkopf; César Messias de Souza; Diane Menezes Serôa da Mota; Eliane Isensee; José Antônio Caetano; Jorge Moreira Fontes; Jamile C. Souza; Lydia Helena Chaves de A. Sá; Lisete Ramos Machado; Luís Carlos Parreira Paiva; Luiza Schiffino; Maisa Tude; Mara Augusta M. Froimtchuck; Maria Ângela Gil Morey; Marcia Andrea; Márcia Maria de Souza Pereira; Maria Manoela Motta Parkinson; Marcus Vinicius B. Dib; Pamela Branning; Paola de Lima Machado; Paulo Musa; Rachel Cardoso Cavalcanti; Regina Leão, Rita Brandão; Sebastião Venâncio dos Santos; Sebastião Pereira da Fonseca; Sônia Maria Silveira; Tânia de Melo Luz; Valéria Albuquerque; Vanda Ferreira Aranha; Vânia de Paulo C. V. de Brito.

- Acompanhamento assuntos legais:

Luciana Nunes Pereira.

- Arquivo Técnico:

Américo Alcântara Veloso; Eládio Rodriguez González; Peter Kinast.

- Biblioteca:

Thais Diniz S. de Vasconcellos.

Departamento de Fiscalização (DEFIS, a seguir DEGER)

Júlio Adolpho Lucchesi; Eduardo Gama Jaegger; Marco Antônio Gonçalves e Ruben de Santa Isabel Benjamin.

• Colaboradores:

Fernando Ferreira Tocantins; Flávio Musa; Juracy Torres Batista.

Os colaboradores externos

Foram vários os profissionais que auxiliaram o escritório Edison Musa na produção do projeto de arquitetura dito como “completo”, naqueles anos 1970 e 1980, entre nomes que continuaram a prestar seus serviços vindos da primeira fase do escritório e aqueles que surgiram somente neste segundo momento. Podemos destacar:

(1) Instalações Prediais:

Luiz Esperança e Bellino Esperança; Eduardo Lefebvre; e José Luiz de Aquino Viana, sendo que os que mais próximos aos irmãos foram os então recém-chegados Gilberto e Paulo Farina; e Julio Niskier.

(2) Estrutura:

Gilberto Barbosa do Valle; Francisco Elvas; Walter Jenkel; Américo Ferraz e Giuseppe Tizzano, os dois últimos os que executariam mais projetos com o escritório naqueles anos.

(3) Ar Condicionado:

Gregorio Vaisberg; e Edison Tito Guimarães, o primeiro o mais chegado à Edison Musa..

(4) Paisagismo: Mario Sophia.

(5) Acústica: Roberto Thompson Motta.

A Proudfoot Consulting

Em 1979, com o escritório repleto de profissionais e projetos, Edmundo decide contratar os serviços de uma firma norte-americana chamada *Proudfoot Consulting*, especializada em organização e método, a fim de confirmar se os procedimentos até então implantados haviam se mostrado produtivos ou se algo ainda poderia ser feito para melhorar a performance da equipe e, conseqüentemente, do escritório como um todo. O resultado deu credibilidade ao que Edmundo fizera, tendo contribuído no sentido de definir exatamente qual a atribuição específica de cada um ali dentro, para que não houvesse confusão nos procedimentos durante as atividades do grupo. Conta Monica que todos foram entrevistados pela *Proudfoot* exaustivamente, e no final cada um recebeu um documento por escrito que continha todas as atribuições que lhes cabiam.

Pelo trabalho da *Proudfoot*, a Edison cabia a direção administrativa e financeira, e a Edmundo a direção técnica.



FIGURA 5.17a –Botafogo,
Rio de Janeiro, 1982
EMAC. Edison Musa. Edifício CAEMI.
Praia de Botafogo. Vista Geral (1)
Acervo Escritório Edison Musa

Os projetos exponenciais

Diante de uma linha do tempo da produção arquitetônica do escritório Edison Musa que se constituiu vasta, assim como tendo em mãos o painel expositivo feito pela revista *PROJETO* das realizações mais importantes dos vinte anos de sua trajetória no Rio de Janeiro, decidimos que era importante, passados tantos anos daquele 1983 que nos serve de limite temporal, ouvir aos dois arquitetos, arguindo-lhes sobre quais seriam, para eles, hoje, os projetos mais representativos daquele período. Entenda-se aqui, como representativos, aqueles projetos que, por suas dimensões e volume de trabalho que geraram, foram responsáveis diretos por mudanças na estrutura física e técnica do escritório, impondo-lhe crescimento obrigatório e um novo ritmo em sua produção. É, portanto, neste sentido, que a escolha de Edison Musa e de Edmundo Musa nos serve aqui como referência, e sobre ela nos detivemos a investigar os acontecimentos que cercaram os projetos que ela nos abriu.

Começamos pelo projeto **CAEMI** (FIGURAS 5.17 a/b/c/d; e APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5h), para o qual existiram dois momentos distintos. O primeiro, em 1971, quando foi criado um grupo de trabalho, que reuniu Edison Musa, Peter Wood (arquiteto americano que havia trabalhado com

FIGURAS 5.17b e 5.17c – Botafogo,
Rio de Janeiro, 1982
EMAC. Edison Musa. Edifício CAEMI.
Praia de Botafogo. Interiores
Acervo Escritório Edison Musa

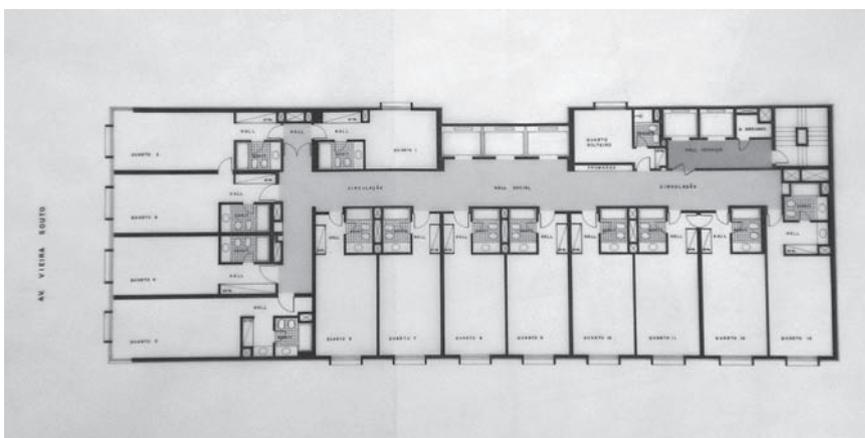


FIGURA 5.17d –Botafogo,
Rio de Janeiro, 1982
EMAC. Edifício CAEMI. Praia de
Botafogo. Vista Geral (2)
Acervo Escritório Edison Musa

Edison Musa no Amapá, no projeto ICOMI) e o arquiteto de interiores Jorge Hue, com a finalidade de estudar as tendências na Europa e nos Estados Unidos para os prédios de escritório, tendo em vista a execução de projeto para a Sede do grupo **CAEMI**. Tendo por mote o desejo expresso por seu presidente – que solicitaria à Edison que o novo projeto “tivesse todas as qualidades de eficiência, conforto e contemporaneidade, dentro porém de um padrão de austeridade” - tal grupo empreenderia uma viagem de estudos por cidades européias e norte-americanas, conhecendo e estudando as últimas realizações do tipo. Dessa viagem, resultaria um apanhado de conhecimentos que não chegariam a ser aproveitados para o que chamaremos de CAEMI 1, pois este foi suspenso por ocasião do falecimento, ainda em 1971, de Cesar Antunes, filho do presidente do grupo, o empresário Augusto Trajano de Azevedo Antunes. Acabariam servindo, contudo, de embasamento teórico e técnico para as propostas do edifício-para a **COCA COLA** (FIGURA 3.24; e APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5a), que logo seria construído em Botafogo, à Rua Álvaro Ramos, tornando-se a primeira realização do que viria a ser a prática e o método do escritório com relação aos edifícios-sede de empresa, ou corporativos.



FOTO 5.18a - Ipanema,
Rio de Janeiro, 1971
EMAC . Hotel Caesar Park . Avenida
Vieira Souto . Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURAS 5.18b e 5.18c - Ipanema,
Rio de Janeiro, 1971
EMAC . GAF . Hotel Caesar Park .
Avenida Vieira Souto . Plantas Baixas
Restaurante e Tipo
Acervo Escritório Edison Musa

O segundo momento do projeto **CAEMI** é considerado por Edison Musa como aquele que resultaria em uma das realizações mais completas do escritório naquela sua segunda fase, posto que abarcaria em seu processo de produção todas as etapas de uma construção: (a) a identificação das possibilidades de local para a construção do edifício-sede; (b) a elaboração do projeto de arquitetura dito “completo”, desde os estudos preliminares até o projeto executivo; (c) a contratação e o gerenciamento de sua construção; (d) e, por fim, também o projeto de interiores.

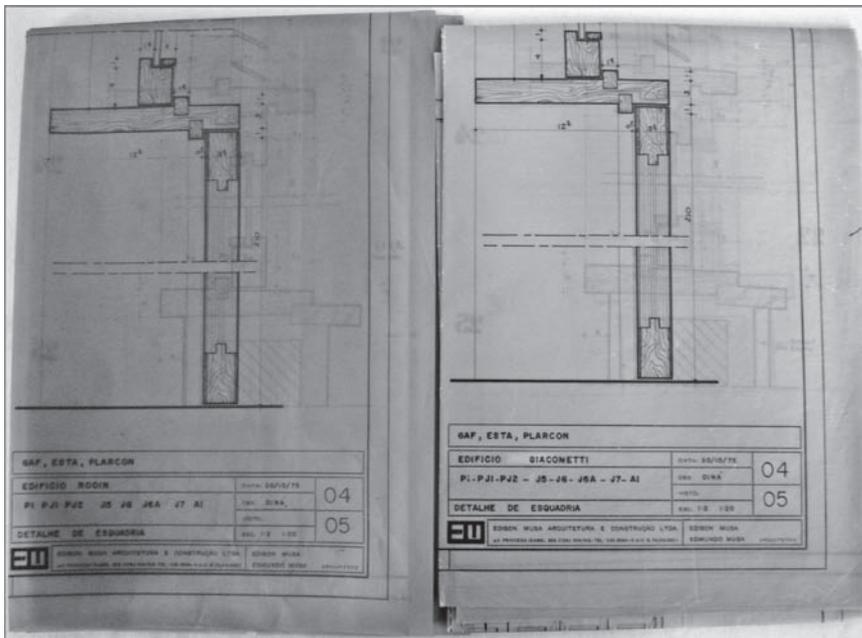
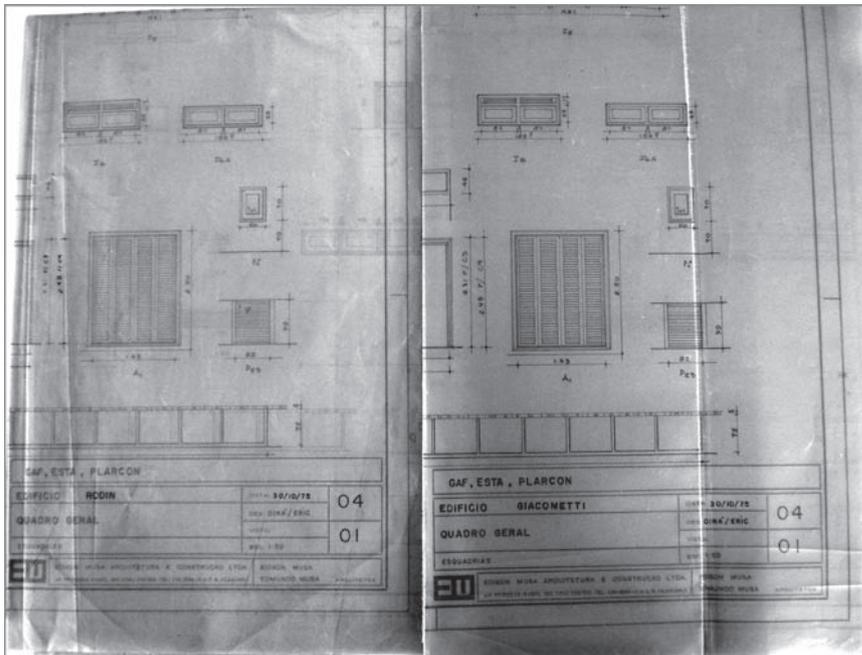
É inegável que toda esta complexa operação impeliu - a partir de seu início por volta de 1980 - o escritório ao crescimento, movimentando em torno das metas a serem alcançadas toda a sua estrutura, do DETEC ao DEFIS, assim como o DAF. Projeto e obra foram completados pelo escritório Edison Musa em exatos 24 meses de seu início, sem nenhum atraso. Chame-se a atenção para o fato de que, segundo o arquiteto, o sucesso da empreitada deveu-se a um relacionamento arquiteto-cliente constituído sobre bases de confiança e respeito recíprocos, o que acabou assegurando o cumprimento, em sua totalidade, do cronograma físico-financeiro previamente definido.

Ainda em 1971, o escritório desenvolveria, para o Rio de Janeiro e São Paulo, projetos para os hotéis chamados posteriormente de **CAESAR PARK** (FIGURAS 5.18 a/b/c), um empreendimento Julio Bozano, Ricardo Amaral e GAF. Para tal, Edison Musa contaria com a colaboração e a consultoria externa do arquiteto William B Tabler, de Nova Iorque, com larga experiência no ramo junto à cadeia hoteleira Hilton, para onde o arquiteto viajaria. Tabler tinha seu escritório na cobertura do Statler Hilton Hotel, junto à Pennsylvania Station, e Edison, hospedado no próprio hotel, durante uma semana teria com ele reuniões durante o dia que seriam transpostas em desenhos técnicos específicos até tarde da noite. O fato de ter a chance de projetar um hotel de grandes dimensões, estrutura internacional e programa complexo, ainda no início da segunda fase do escritório Edison Musa, obrigou o arquiteto a aumentar sua equipe técnica, ampliando, concomitantemente, seu espaço físico. Embora o escritório, desde sua fundação e até 1983, jamais tenha interrompido seu processo de crescimento, podemos dizer que o Hotel Caesar Park – Rio possibilitou à EMAC um primeiro grande salto.

Em 1973, a partir de uma solicitação da GAF, em parceria com a PLARCON e a ESTA, o escritório Edison Musa teria a oportunidade de reunir toda a sua experiência adquirida junto ao mercado imobiliário em um projeto de grande porte, inédito à época, reunindo 500 apartamentos e 100 lotes residenciais com todo o suporte de lazer, comércio, escola e áreas verdes: nascia, assim, **NOVA IPANEMA** (FIGURAS 5.4 a 5.12; e APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5d) no cenário da Barra da Tijuca, então em início de ocupação e desenvolvimento, seguida pelo Núcleo Residencial Novo Leblon (APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5e).

Segundo Edmundo Musa nos afirmou⁴²⁷, saiu das mãos de Edison o primeiro risco do empreendimento, ainda sem escala, mas que já o definia em sua implantação e arquitetura. Esse *croqui* seria levado à Lúcio Costa, para que este emitisse uma opinião. Foram acertados, então, determinados pontos do projeto, ao mesmo tempo em que outros se mostraram objeto de divergência, fundamentalmente os que diziam respeito ao número de pavimentos dos edifícios, que Costa pretendia maiores, e quanto ao projeto se pretender um bairro implantado como um loteamento tradicional, o que contrariava a concepção que tinha Costa para as zonas residenciais previstas por seu plano.

A opção pelo desenho de um loteamento também comprova a intenção de Edison em manter o empreendimento aberto ao exterior. Nessa decisão projetual, Edison contou com a aprovação da GAF, pois, segundo o arquiteto, Cyrillo e Moacir imprimiam um perfil conservador àquela construtora, guardando muito receio das novidades pelo risco que implicavam ao investimento que faziam. Nova Ipanema, por isso, guarda características próprias a um loteamento comum: os lotes são individuais; e as ruas de automóveis e de pedestres são públicas. Apesar de hoje ter guarita e portão de chegada, Nova Ipanema não foi pensada como condomínio fechado, é o que nos disse Edison⁴²⁸, e sim como um novo bairro.



FIGURAS 5.19a e 5.19b -
Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1973
 EMAC. GAF. NOVA IPANEMA
 Edifícios Auguste Rodin e Giacometti
 Projeto de Execução de Arquitetura.
 Detalhes-padrão para Esquadrias.
 Padronização: pranchas idênticas
 para edifícios diferentes
 em um mesmo empreendimento
 Acervo Escritório Edison Musa

Não havia lá cerca interna ou externa, pois em sua concepção tais elementos não seriam necessários. O que havia sido projetado era: (a) uma proteção natural feita através do comércio local, que ficava junto à estrada; (b) uma rua de prédios altos logo a seguir; (c) depois abria-se uma zona intermediária que, de um lado, tinha o clube e, do outro, era o bosque e a escola; (d) por fim, vinham as ruas com as casas, naturalmente mais protegidas, entrecortadas por quatro caminhos de pedestres. Não tinha sentido ter uma entrada cercada ali, justificou Edison, tendo em vista que a inspiração que o norteava



FIGURAS 5.20a e 5.20b - Centro, Rio de Janeiro, 1973
EMAC. Edifício Conde Pereira Carneiro. Avenida Rio Branco, 110. Fotos Acervo Escritório Edison Musa



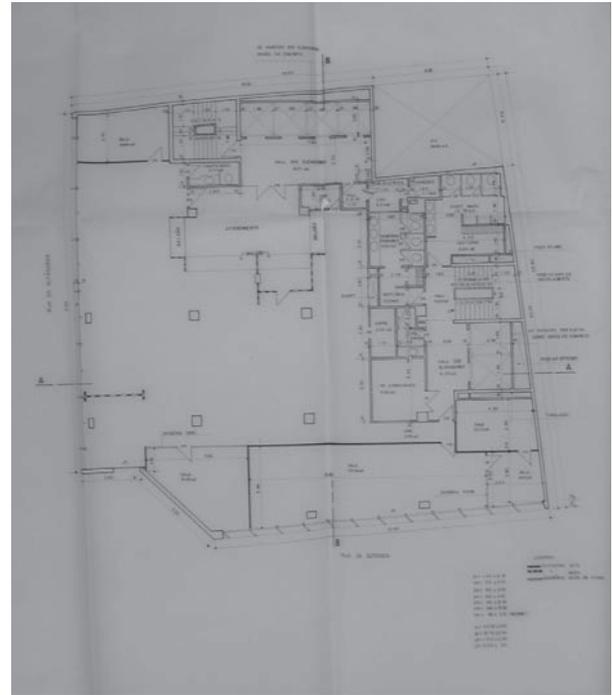
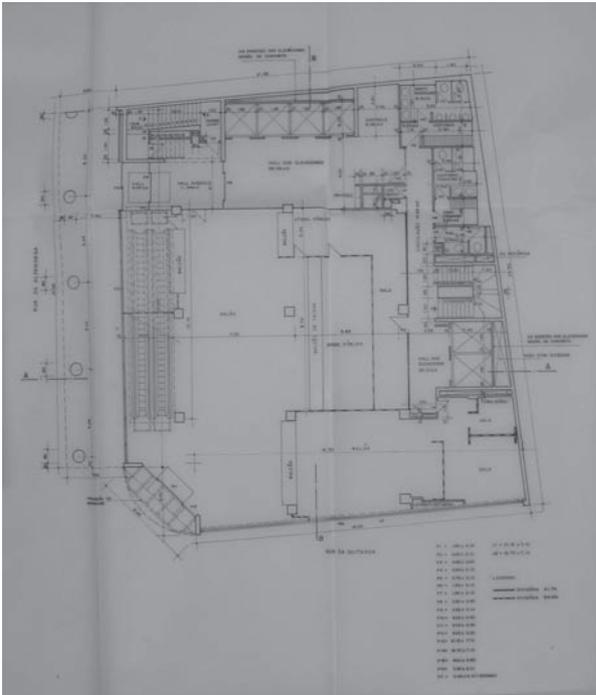
FIGURA 5.21a - Centro, Rio de Janeiro, 1978
EMAC. Edison Musa. GAF. LLOYDS BANK. Vista Geral
Acervo Escritório Edison Musa

havia sido Le Corbusier e seu edifício solto no verde da paisagem. O que acabou acontecendo o surpreenderia: não apenas as casas foram muradas, mas a escola, o bosque e também os prédios. Para Edison, a decisão sobre o cercamento do empreendimento como um todo, sobre esta exclusão do mundo externo, talvez só possa ser explicada pela questão da falta de segurança nas grandes cidades, fenômeno mundial surgido nas metrópoles e agravado quando há descaso e omissão, ao longo dos anos, por parte dos governos. Daí Nova Ipanema ter pretendido representar “um retorno a um modo de vida do passado”, daí ter querido ser “um bairro como os de antigamente”, onde, fosse na Zona Norte ou Sul, “havia maior comunicabilidade entre as pessoas”. A ideia, disse-nos Edison, era contrapor a questão da segurança que começava a assolar os bairros cariocas com uma solução alternativa que conseguisse representar uma saída para o impasse.

Nova Ipanema, com os edifícios residenciais multifamiliares que possui, possibilitou ao escritório Edison Musa fazer uso da padronização no processo de produção do projeto de execução de arquitetura, não apenas sobre desenhos e carimbos, mas também com relação a alguns de seus detalhes construtivos. Tendo chance, com a pesquisa, de nos determos sobre as pranchas executivas daquele empreendimento, verificamos que detalhes-padrão aconteceram basicamente em esquadrias, tendo sido repetidos pelos três blocos - o Rodin, o Giacometti e o Bellini - pelos quais o escritório se responsabilizou (FIGURAS 5.19 a/b).

Quanto à importância de Nova Ipanema para o crescimento do escritório Edison Musa em um determinado momento da trajetória deste, há que aqui se fazer uma observação importante. O empreendimento com certeza representou um ganho em potencial para a EMAC, que, a partir dele e junto à GAF, passaria a receber o direito de desenvolver projetos de execução para aquela construtora, condição nunca antes obtida. Quanto a isso, Nova Ipanema seria demarcatória, ainda que não tivesse causado o mesmo efeito à estrutura do escritório que outros trabalhos aqui citados, mormente os de sede de empresa, causariam. De onde podemos concluir a representatividade dos mesmos diante do cenário arquitetônico que se vislumbrava à época, assim como podemos entender como a arquitetura corporativa, por sua complexidade de programas e seu interesse em tornar-se, de certa forma, também um “monumento” da própria imagem, conquistaria corações e mentes de arquitetos, como os de Edison Musa, até então presos a um mercado - o imobiliário - sobre o qual custaram a ter autonomia criativa.

O escritório Edison Musa realizava o projeto para o Jornal do Brasil - o **Edifício Conde Pereira Carneiro** (FIGURAS 5.20 a/b) - através da construtora Bulhões Carvalho da Fonseca (CBCF), onde os primeiros dez pavimentos foram ocupados desde o início pelo **Bank of Boston**, que contratou o arquiteto para realizar o projeto de interiores e o gerenciamento de sua instalação. Isso acabou motivando a ida do arquiteto a Boston para conhecimento das instalações recém-concluídas do banco naquela cidade. O edifício acabaria se tornando a primeira grande expressão do escritório na Avenida Rio Branco, onde utilizaria os novos parâmetros de altura para lá então aprovados (quatro vezes a largura da rua).



A realização do Bank of Boston trouxe, através do trabalho do engenheiro Percy Howard, funcionário do **Lloyds Bank** (FIGURAS 5.21 a/b/c; e APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5f), a solicitação para um projeto em sistema de total responsabilidade – à maneira inglesa, projeto e gerenciamento – para a sede que pretendiam construir à Rua da Alfândega, esquina com Rua da Quitanda. A oportunidade no Rio constituiu-se numa das realizações mais importantes do escritório, pois levou ao projeto de mais sete sedes para o cliente - em Manaus, Belo Horizonte, São Bernardo do Campo, Curitiba e São José dos Campos - bem como ao projeto de automação bancária que interligaria todas as agências do Lloyds Bank no Brasil. O volume de serviços era gigantesco, chegando ao ponto de colocar Monica supervisionando em torno de quarenta arquitetos e engenheiros do escritório Edison Musa, o que equivalia, na época, metade do escritório. Ressalte-se a questão da valorização dos honorários do arquiteto, pois o escritório fechou ali um contrato em que foi usada a sistemática européia para a prática profissional de arquitetura, ou seja, o escritório recebeu honorários relativos à tarefa de projeto de arquitetura e também à tarefa de gerenciamento da construção estabelecidos em 5% do valor da obra.

A notícia de que a **Companhia Brasileira de Petróleo Ipiranga** (FIGURA 3.25; e APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5g) iria construir uma nova sede no Rio de Janeiro levou Edison Musa a procurar novamente a empresa – após a experiência com o grupo nos projetos de rede de postos de serviço, a partir da qual foi realizado o Posto Ó - para oferecer seus serviços, tendo em vista o conhecimento obtido nos projetos anteriores da **Coca-Cola, Bank of Boston e Lloyds Bank**. Tendo conseguido a indicação, o escritório faria uso

**FIGURA 5.21b - Centro,
Rio de Janeiro, 1978**
EMAC. Edison Musa . GAF. LLOYDS
BANK. Planta Baixa Pavimento Térreo
Acervo Escritório Edison Musa

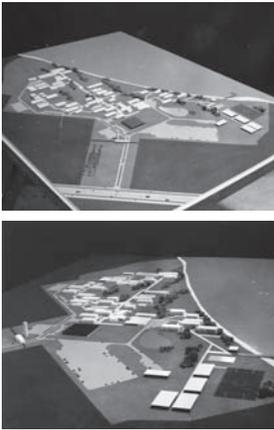
**FIGURA 5.21c - Centro,
Rio de Janeiro, 1978**
EMAC. Edison Musa . GAF. LLOYDS
BANK. Planta Baixa 4º Pavimento
Acervo Escritório Edison Musa

para um outro projeto, no Rio ou em São Paulo. Escolhido o Rio de Janeiro, houve a espera pela compra do terreno, com o escritório desenvolvendo estudos para vários deles até que a escolha do sítio definitivo fosse feita. Quando isso se deu, contou-nos Edmundo, levaram um longo tempo até que chegassem a uma definição do que seria o programa, extensíssimo, do edifício. Quatro profissionais ficariam quarenta e cinco dias “enfurnados” no Serpro tentando entender como funcionavam as atividades para poder organizá-las: pela EMAC, Edmundo; pelo Serpro, um diretor administrativo, um profissional da área de organizações e métodos, e um engenheiro-chefe de manutenção. O grupo chegou a um programa que tinha “uma maneira científica de dimensionar o projeto”, segundo Edmundo nos disse, em que o dimensionamento dos espaços partia do indivíduo.

Foi criada uma hierarquia a partir do mobiliário, em que eu dimensioneie a mesa do presidente, depois a dos diretores, e assim sucessivamente, em ordem decrescente de posições no organograma da empresa. Com os dados referentes aos indivíduos - os funcionários, seus cargos e atividades -, víamos quantos deles nós tínhamos, considerando o número total existente e também o número saído dos gerentes e de como estes projetavam a expansão de cada setor. Desta forma fomos, eu e os outros três, “arrumando a casa”, só com teoria e contando com alguma matemática. Chamamos as áreas de “escritórios” e “não escritórios”, estabelecemos um fator de “área gravada”, assim dimensionando todo um prédio, com um programa imenso, uma série de quesitos bastante específicos, sem nenhum projeto ainda.⁴³⁰

Dando início, só então, ao projeto propriamente dito, enquanto risco no papel, Edmundo nos diria que este se tornaria uma verdadeira obsessão para ele, que mergulharia na tarefa intensa e incansavelmente. O complexo corporativo era de grandes dimensões - 98.000 m² de área construída - e Edmundo contou com dois times de peso - as equipes de Modesto e Dulce, com seus subordinados - para ajudá-lo na tarefa: ao todo, quinze a vinte pessoas, coordenadas por dois dos melhores gerentes de projeto que o escritório já teve, realizariam o que Edmundo chama de “um trabalho fundamental” para sua trajetória profissional.

Por fim, projetos exponenciais também consideramos, nesta dissertação, aqueles que foram frutos de participações em concursos. Isso porque, fora do contexto do cotidiano, nem por isso tais concursos eram tratados como serviços menores. Ao contrário, movimentavam o escritório como se fossem trabalhos contratados junto a um grande cliente. Afinal, os prazos eram normalmente apertados, e as propostas arquitetônicas sempre resultavam do atendimento a extensos programas que exigiam investimentos intelectual e financeiro, além de estudos criteriosos, para sua solução. Daí que, quando o escritório decidia participar de algum deles, era sempre montado um núcleo que reproduzia fielmente sua estrutura, só que em menor escala, com vistas a uma produção ininterrupta e eficiente do respectivo projeto. Foi o que aconteceu com dois concursos do Ministério da Marinha, vencidos pelo escritório Edison Musa em fins dos anos 1970: o **CIIPA - Centro de Instrução**

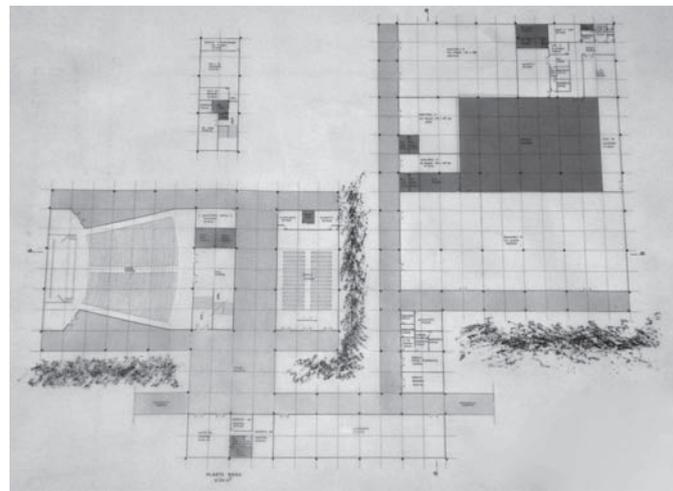
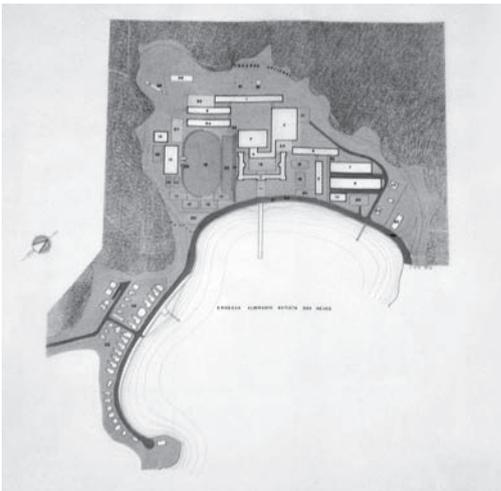


FIGURAS 5.23a e 5.23b - Concurso . 1978
EMAC. CIIPA. 1º Lugar. Maquetes
 Acervo Escritório Edison Musa

Integrado para Praças da Armada (FIGURAS 5.24 a/b); e o **Colégio Naval** em Angra dos Reis (FIGURAS 5.23 a/b). Ambos tinham programas enormes, como o CIIPA, por exemplo, chegando ao número de 40 edificações em seu conjunto, a serem projetadas e detalhadas no curtíssimo prazo de apenas três meses. Demandaram, por isso, muitos profissionais da área técnica para sua produção - em torno de dez para cada um, conforme nos contou Monica - tendo sido organizados, com esse número, dois “timinhos”, que contaram com seus respectivos chefe de equipe, além da presença regular da própria Monica como supervisora. Ressalte-se que Edison estava sempre presente, segundo a mesma Monica nos disse, pois saía sempre dele a definição do partido que se tomaria, assim como era dele os riscos iniciais.

A padronização

Uma das condicionantes do projeto naquele momento transicional para a arquitetura no Rio de Janeiro, a padronização impunha um desafio aos arquitetos: racionalizar procedimentos sem banalizar nem empobrecer os elementos formadores de uma arquitetura. Podemos padronizar desenhos,



FIGURAS 5.24a e 5.24b - Concurso . 1979
EMAC. Edison Musa. Colégio Naval de Angra dos Reis. 1º Lugar. Situação e Planta Baixa Centro Comunitário
 Acervo Escritório Edison Musa

carimbos, pranchas de um projeto arquitetônico; e também detalhes construtivos. Em nossa busca por comprovação deste procedimento projetual tão característico do ritmo industrial, pudemos verificar que, no escritório Edison Musa, de maneira geral, ele aconteceu quase que exclusivamente nos projetos destinados ao mercado imobiliário, primordialmente nas edificações residenciais multifamiliares, e sempre em detalhes funcionais.

No acervo do escritório, vimos que alguns dos detalhes-padrão encontrados no projeto de Nova Ipanema (FIGURA 5.19 a/b) - idênticos enquanto desenho e arquitetura - serviram também à outros macroprojetos residenciais do escritório, como foi o caso dos núcleos residenciais do Novo Leblon e de São Conrado Green, onde o detalhamento referente às caixas de correspondência, porta para casa de máquinas dos elevadores e portas internas dos apartamentos e de atividades de uso comum, por exemplo, foi reaproveitado,

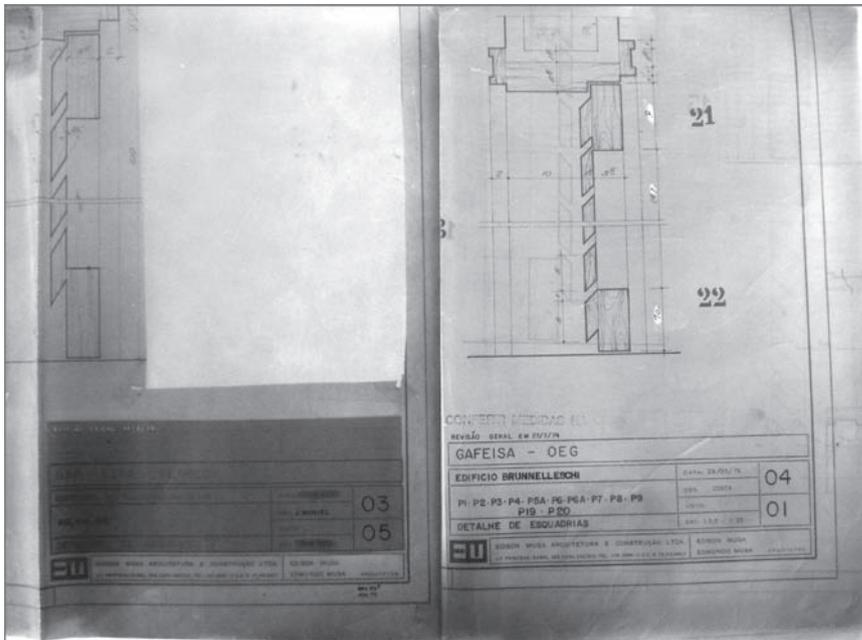


FIGURA 5.19c Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1974-76
 EMAC. GAF. NOVO LEBLON e SÃO CONRADO GREEN
 Edifícios Diduccio e Brunelleschi
 Projeto de Execução de Arquitetura.
 Detalhes-padrão para Esquadrias.
 Padronização: pranchas diferentes para edifícios diferentes em empreendimentos distintos (detalhes adaptados às especificidades de cada empreendimento)
 Acervo Escritório Edison Musa

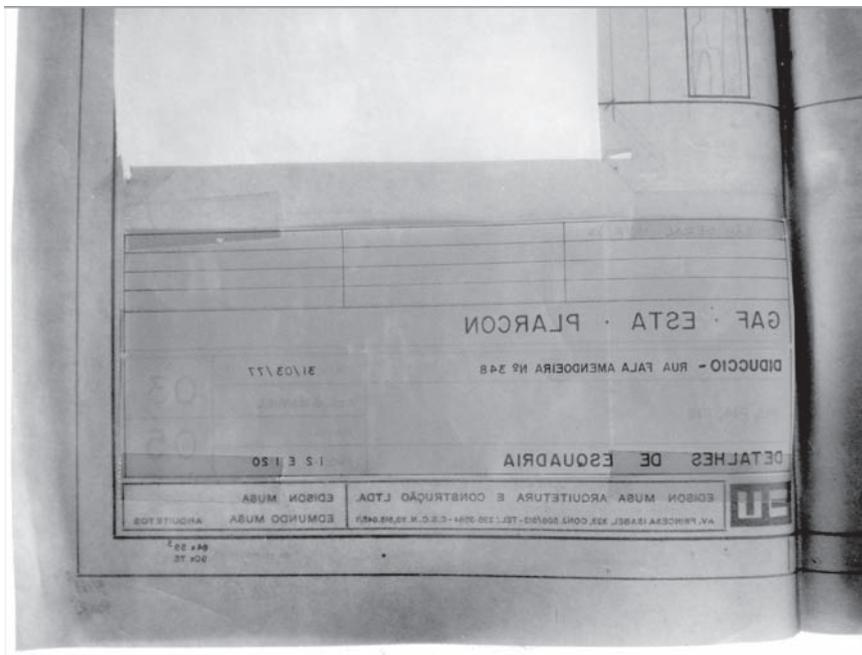


FIGURA 5.19d Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1974-76
 EMAC. GAF. NOVO LEBLON e SÃO CONRADO GREEN
 Edifícios Diduccio e Brunelleschi
 Projeto de Execução de Arquitetura.
 Detalhes-padrão para Esquadrias.
 Padronização: detalhe execução de carimbo
 Acervo Escritório Edison Musa

adaptando-se às características de seus respectivos espaços projetados e sem prejuízo para a identidade de cada um dos empreendimentos.

Na seleção que fizemos, então, do material onde a presença de alguma padronização foi percebida, comparamos aleatoriamente os edifícios Di Duccio – no Novo Leblon - e Brunelleschi – no São Conrado Green (FIGURAS 5.19 c/d). Assim foi que vimos que, embora os detalhes sejam os mesmos em

sua estrutura material, diferem um pouco em seu contexto e dimensões, tendo variações em seus acabamentos e suportes. Acreditamos que inserções deste tipo comprovam a intenção dos dois irmãos em não reproduzir meramente um elemento mas continuamente reutilizá-lo com vistas a novos formatos e disposições. Também comprovamos que, para os três empreendimentos citados - desenvolvidos dentro do escritório simultaneamente a outros trabalhos - os projetos executivos seguiram a mesma padronização em sua apresentação gráfica. Diferem entre si apenas naquilo que diz respeito à distribuição de alguns de seus detalhes pelo espaço das pranchas, que, por sua vez, se mostram idênticas quando para prédios de um mesmo núcleo.

Como, à época, os originais dos projetos eram desenhados manualmente, à nanquim e sobre papel vegetal, havia a necessidade de o escritório Edison Musa racionalizar o processo do projeto a fim de otimizar as horas trabalhadas pela equipe.

As soluções encontradas, caso a caso, para este fim, se comprovaram simples, mas eficientes, pelo que identificamos. Nos três projetos de execução aqui usados como referência – representativos de um modo de produzir o projeto que ainda era artesanal mas passara a dar conta de demandas mais complexas e de grandes dimensões – averiguamos que os detalhes foram desenhados (ou redesenhados, caso algum tenha sido reaproveitado de outro pré-existente) à nanquim, em uma única base vegetal, sem preenchimento do carimbo-padrão que sempre foi obrigatório para Edison Musa. Tal base, quando pronta, era enviada para uma copiadora, que a reproduzia sobre papel poliéster em número de vezes idêntico ao do número de edifícios projetados naquele empreendimento, transformando, assim, o que era uma única prancha original em várias. No retorno desses novos “originais”, uma opção era fazer com que os carimbos fossem preenchidos, cada um recebendo o nome do prédio a que, a partir dali, se refeririam (FIGURAS 5.19a/b). Outra opção era fazer com que as cópias feitas mantivessem seus carimbos em branco, sem preenchimento, e fosse feito, por trás das pranchas, com um pedaço de papel poliéster à parte, uma colagem, com fita adesiva, das informações pertinentes (FIGURAS 5.19c/d).

Lembremos que a opção pelo uso do poliéster em cópias para arquivo do próprio escritório em muito facilitava quaisquer intervenções ou atualizações que o projeto precisasse ter, já que aquele material suportava ter o desenho apagado – melhor dizendo, “raspado”, por lâmina tipo “gillete” e “amaciado” por borracha específica – e depois refeito.

Os mercados de trabalho

Foram três os mercados em que o escritório Edison Musa atuou nesta sua segunda fase : (1) mercado imobiliário, subdividido em residenciais, comerciais e conjuntos urbanos, onde o cliente não era o usuário; (2) mercado privado, onde estavam as empresas, as instituições de ensino, os hotéis, os bancos, as residências unifamiliares, onde o cliente é o usuário; (3) mercado de obras públicas, onde o cliente era o governo.

Os clientes e os honorários

Atuando em todos os mercados possíveis – como acabamos de mencionar -, é evidente que foram muitos e diversificados os clientes do escritório Edison Musa nesta segunda fase, o que já comprovamos em nossa “Linha do Tempo” (APÊNDICE, ANEXO 1, “Produção Arquitetônica: Linha do Tempo”). Decidimos conhecê-los melhor, daí nela termos reunido suas identidades em uma listagem específica (APÊNDICE, ANEXO 4, “Clientela Empresarial-Corporativa”), procurando enxergá-los como representativos e importantes que foram para o crescimento do escritório no período em recorte: ali encontram-se os clientes do mercado imobiliário – residencial e comercial - e aqueles empresariais-corporativos, a quem Edison acabaria por se vincular, com mais interesse e dedicação.

A começar pelas grandes empresas e bancos, área corporativa especialmente focada por Edison, os mais importantes, pelo vulto dos projetos e reconhecimento profissional dado ao arquiteto, foram o Bank of Boston e o Lloyds Bank, este último tendo se tornado um cliente fixo do escritório, que com eles trabalharia projetando oito sedes e fazendo a automação de mais quatorze agências em todo o país. Conta-nos Monica que

grandes clientes, até mesmo de fora do país, buscaram o escritório Edison Musa pois o arquiteto era reconhecido profissionalmente em vários mercados além do imobiliário. Por exemplo, ele fez todos os Lloyds Bank no Brasil, oito sedes e quatorze automações em agências espalhadas pelo país. Foi muita coisa... E ele controlava tudo, pois tinha um contrato com o grupo inglês que ia do projeto à fiscalização e gerenciamento da obra. Edison fazia tudo ali: a procura do terreno, os estudos preliminares, o projeto legal, o projeto executivo, o acompanhamento da obra, a concorrência para a construtora, e toda a manutenção interna do banco, de louças e talheres a toalhas e acessórios diversos, absolutamente tudo que eles precisassem. O que acontecesse e eles quisessem, o escritório fazia e resolvia.⁴³¹

Interessante é mencionar que a respeitabilidade do escritório era indiscutível em fins dos anos 1970, comprovada que era por suas realizações ao longo dos anos. Isso faria com que Edison conseguisse, ao contrário de muitos outros escritórios de arquitetura no período, fazer uso das tabelas do CREA e do IAB sem qualquer restrição por parte dos clientes nacionais. A palavra que recolhemos junto aos ex-funcionários entrevistados para descrever o que viam acontecer com o escritório foi “reconhecimento”. Nada foi, porém, comparável às condições de honorários que lhe proporcionou o Lloyds Bank. A tabela profissional de referência foi a inglesa e não a brasileira, o que fez com que sua taxa ficasse em 5% sobre o custo da obra para o desenvolvimento do projeto, mais 5% para o acompanhamento, fiscalização e gerenciamento das obras.

Que fique claro que o mercado imobiliário não deixou em nenhum momento de ser atendido pelo escritório Musa. Em fins dos anos 1970 encontravam-se,

entre seus clientes, além da **GAF** e da **Lisboeta** iniciais, a **Bulhões Carvalho da Fonseca**, a **João Fortes Engenharia**, a **Santa Isabel** e a **Brascan**. Foi Edmundo, paulatinamente, que passou a assumir mais o setor, não apenas no que diz respeito às edificações residenciais multifamiliares, mas também, e principalmente, com relação às edificações comerciais, de onde tiramos os exemplos do RB-1, de maior envolvimento de Edison, e do Manhattan Tower, sob a responsabilidade de Edmundo, ambos na Avenida Rio Branco, no Centro do Rio de Janeiro.

A oportunidade te dá o primeiro acesso, mas não te dá manutenção. O cliente chega e te dá um projeto. Você faz. Ele não gosta, acabou ali. Se o sujeito te dá o segundo, por uma questão de sorte, você também não acerta, morreu. Agora, se você faz um trabalho e acerta, vai bem. Faz outro, faz melhor ainda. Faz outro, faz melhor ainda. Então, você cria um comodismo que é o do cliente. Ele ganha confiança e ele passa a querer você. E passa a recomendar você para os amigos e aí, a gente entra no mercado. Daí eu ter feito aquele trabalho de interiores para o Sebastião Paes de Almeida, que era o homem mais rico do Brasil na época. Aproveitei minha oportunidade, pois o que eu era então? Eu era apenas um “engenheiro de obra”, de 28 anos.⁴³²

O ambiente de trabalho

Segundo Stella, Monica, Dulce e Modesto, o ambiente de trabalho no escritório Edison Musa era muito bom, ainda que marcadamente intenso pelo volume de sua produção. Contam eles que o grupo tinha plena consciência de sua competência técnica e construtiva, resultado do esforço contínuo no atendimento ao padrão de qualidade exigido diariamente no cumprimento das tarefas projetuais e gerenciais junto aos vários clientes. O sentido de equipe era forte, então, e, com ele, se tornariam fortes os laços de amizade a unir alguns daqueles profissionais. A prova disso é que, mesmo com alguns deles tendo seguido diferentes caminhos – a partir de fins dos anos 1980 e início dos 1990 –, houve um movimento natural para que se encontrassem esporadicamente, o que passaria a acontecer em churrascos onde se denominariam de “ex-musetes”. Trabalham, hoje, em negócios próprios, ou em empresas do mercado imobiliário, a maioria atuando como “gerente de projeto”, função cuja criação e qualificação dizem dever à formação recebida no escritório Edison Musa.

Em tais encontros, a memória aflora e o que eles recordam, invariavelmente, são lembranças positivas, é o que nos contaram Monica e Stella, não importando muito, naquele momento, quaisquer senões que possam ter havido no trato com as relações sociais. Mencionaram as duas arquitetas que falaram com Edison a respeito, dizendo que “aqueles churrascos só existiam por causa dele, e que os profissionais respeitados pelo mercado - os ex-musetes - eram obra dele também”. Para as duas arquitetas, é impressionante o quanto de prazer tais encontros provocam, o que reflete, de alguma forma, que o ambiente de trabalho, dentro da equipe técnica, naqueles anos 1970

e 1980, em meio ao corre-corre das viradas e do nível de cobrança que enfrentavam, era bom e sedimentou laços entre pessoas que, hoje, são por vezes concorrentes no mercado de trabalho.

Apesar da realidade competitiva deste mercado, nos afirmou Modesto, o grupo se alegra quando se reúne, pois cada um mantém vivo, em sua prática profissional, o aprendizado adquirido, fruto de um período de formação profissional que os marcaria a todos.

5.3 Formando e qualificando um determinado arquiteto para o mercado de trabalho

Entendemos que, desde seu início, o escritório Edison Musa - como outros ateliês e escritórios ao longo dos anos o fizeram - formou arquitetos. Isso nos parece um movimento natural de uma atividade que, necessitando de conhecimentos diversificados na área da cultura e da teoria arquitetônicas, não pode abrir mão do contato com a realidade presente para que sua prática se desenvolva e contribua, de alguma maneira, para o cotidiano dos homens. Indiscutível a esta altura de nossa dissertação, tal formação de arquitetos aconteceu, contudo, como um movimento não intencional, enquanto sua estrutura crescia até se tornar um escritório de grande porte na produção de projetos de arquitetura no Rio de Janeiro após Brasília. Ao formar arquitetos, deu-lhes simultaneamente uma pauta profissional segura de atuação profissional, que ultrapassaria os limites do escritório e alcançaria jovens arquitetos do início dos anos 1980, como nós mesmos assim o vivenciamos à época, que então careciam de um “código de posturas” que pudessem seguir e que lhes garantisse a possibilidade de sobrevivência no cenário da arquitetura carioca.

Em primeiro lugar, tal formação e sua pauta correspondente foram consequência natural de um ensino acadêmico que se mostrava anacrônico havia anos: desde uma docência fraca e inexperiente nos anos 1950 - conforme nos atestam as falas de Edison Musa e seus contemporâneos de Faculdade Nacional de Arquitetura Paulo Casé e Arthur Lício Pontual -, até os anos 1960 e 1970 - quando houve, em plena ditadura militar, a multiplicação do número de faculdades, o distanciamento da realidade e do cotidiano onde se iria intervir e o esvaziamento da disciplina arquitetônica em função de questões político-partidárias que tomaram conta então de corações e mentes dos estudantes -, a experiência em ateliês, escritórios ou construtoras se tornaria uma prática fundamental.

Em segundo lugar, foram resultantes de uma demanda havida nos anos imediatamente pós-Brasília por parte do mercado de trabalho representativo de uma iniciativa privada forte, que, naqueles tempos de transição para a arquitetura, exigia um profissional diferente do que havia sido aquele representativo da arquitetura moderna: um arquiteto que reunisse qualidades que então começavam a se delinear, associadas que estavam a determinadas “novas” posturas. Enumeradas neste trabalho em seus Capítulos 3 e 4, exatamente por as termos buscado em Edison Musa por

ocasião do início de suas atividades profissionais no Rio de Janeiro, podemos aqui revê-las, chamando a atenção para o fato de que não necessariamente elas existiam explicitamente enunciadas naqueles anos, mas encontravam-se em processo germinativo, talvez tendo o próprio Edison, entre outros arquitetos, contribuído diretamente para sua maturação e caracterização em cenário carioca.

O livre trânsito do arquiteto entre prancheta e obra era uma dessas “qualidades”. Ligando os dois locais onde o arquiteto deveria forçosamente estar, haveria de ter o projeto de arquitetura executivo completo, único documento capaz de auferir autoria e controle de qualidade sobre o objeto arquitetônico. Assim Edison entendia a função necessária e fundamental do arquiteto naquele momento diante da clientela eminentemente do setor privado: fazer valer de seu conhecimento da prancheta ao canteiro para mostrar seu diferencial; comprovar, através da produção do projeto em moldes e ritmo industrial, sua consequente essencialidade.

Naqueles tempos de transição, outra qualidade para o arquiteto em seu “novo” perfil era saber valorizar tal clientela, escutando-a e atendendo-a em seus interesses. Dedicar-lhe atenção e mostrar-se responsável pela solução projetual do problema que ela trazia, apesar das limitações legais que pudessem existir, assim como cumprir prazos, viabilizar custos, mostrar controle rígido sobre o início, o andamento e o término do serviço contratado, eram condições básicas para que essa clientela fosse cativada e mantida, o que garantiria segurança e sustentabilidade em anos considerados incertos. Havia de se ter não mais o personalismo de um “gênio criador”, mas o que Edison Musa chamaria de “vontade de acertar”, ou seja, uma busca permanente, por parte do arquiteto, do aprimoramento de sua técnica, domínio pleno sobre seu ofício.

O aprimoramento ininterrupto de sua técnica pressupunha a necessidade e o interesse de manter contato permanente com a indústria, no sentido de que Edison Musa sempre entendera que, conforme dito anteriormente, naqueles técnicos e especialistas da construção civil estaria a saída para a inovação das tecnologias ao mesmo tempo que para a racionalização do detalhe executivo, a fim de que este pudesse ser reproduzido ou aperfeiçoado, com o passar do tempo, em outro projeto e para outro cliente, reduzindo assim tempo e custo, sem perda da qualidade da produção projetual.

Com essas qualidades em mente, assumidas pelo escritório Edison Musa desde sua abertura em 1963, surgiria a pauta profissional segura de que falamos, posto que demandada pelo próprio mercado no qual pretendia atuar. O método de trabalho implantado no escritório desde sua fundação e depois aperfeiçoado por Edmundo nos anos 1970 disciplinaria a equipe de funcionários em atividade, otimizando sua produção e fazendo das mencionadas qualidades um “código de posturas” interno, estimulado por um sistema organizacional competitivo onde “registro-avaliação-gratificação” traduzia integralmente a idéia de “controle-fiscalização-productividade”.

Assim foram formadas as duas arquitetas, Stella Teixeira de Mattos e Monica Tavares Montano, que, uma vez chefes-de-equipe no passado, chegaram à posição máxima do escritório de supervisoras gerais e nela ficaram até 1987. Assim foram formados todos os arquitetos chefes-de-equipe que movimentaram a produção do escritório Edison Musa durante os vinte anos de recorte desta dissertação e além. E lembremos: os irmãos Musa, na seleção de seus funcionários, optavam sistematicamente por jovens inexperientes, posto que assim podiam testar, primeiramente o “bom-senso” de cada um, qualidade primordial para Edison, e conduzir-lhes o aprendizado técnico, segundo Edmundo, de acordo com as normas de conduta do escritório. E o que faziam esses chefes-de-equipe?

Os chefes-de-equipe do escritório Edison Musa, que chegaram a doze na virada das décadas 1970 e 1980, eram responsáveis por:

- (1)recebidos os estudos preliminares, desenvolver os anteprojetos e os projetos legais sob sua responsabilidade;
- (2)confeccionar projetos executivos completos, com compatibilização entre a arquitetura e seus projetos complementares;
- (3)efetuar contatos junto aos clientes e junto aos profissionais colaboradores externos;
- (4)manter contatos com fornecedores e também com a indústria da construção civil para desenvolvimento de novos produtos ou tecnologias;
- (5)gerenciar os cronogramas físico e financeiro dos trabalhos em andamento;
- (6)instruir e controlar a equipe de profissionais que lhes cabia;
- (7)fiscalizar as obras que estivessem sujeitas, sob contrato, ao controle de qualidade do escritório.

Vê-se, portanto, que os chefes-de-equipe sempre foram profissionais muito exigidos em sua capacidade gerencial. Segundo Edison Musa, o percurso de cada um deles se fazia através da conquista de uma autonomia crescente, diretamente proporcional à sua demonstração de capacidade e de bom-senso dentro e fora do escritório, além do potencial que apresentavam do conhecimento técnico ali adquirido. Gerenciavam os projetos em sua completude, da prancheta ao canteiro, como o próprio Edison Musa havia idealizado um dia. Da titulação inicial de “chefes-de-equipe”, tornaram-se “gerentes de projeto” na década de 1980. E assim eram vistos pelo mercado de trabalho com o qual lidavam no dia-a-dia do escritório, segundo Modesto nos contou, que passou a ambicioná-los para seus quadros. Nascia assim uma nova função para o arquiteto.

De uma tomada de posição absolutamente individual de Edison Musa nos anos 1960, criou-se uma qualificação profissional para todo um grupo de trabalho. Modesto González seria o primeiro funcionário do escritório Edison Musa a ser absorvido pelo mercado da construção civil com tal função, em 1990, especificamente pela Encol. Depois dele, outros tantos. Continuam atuantes, muitos deles, espalhados entre Rio de Janeiro e São Paulo. Gerentes de Projeto, ontem e hoje.

- *Adilson Ferreira de Oliveira: ARQ & URB Projetos Ltda.*
- *Anamaria S. de Araujo P. Santos: ROSSI*
- *Antonio Ferreira Vinhal: Escritório André Piva*
- *Cecília Maria Laborne Mariz: GAFISA / Sergio Gattass*
- *Dulce Tavares Antunes: GAFISA – SP*
- *Eduardo Gama Jaegger: possui escritório próprio especializado em gerenciamento.*
- *Gilberto Silva: RJZ CYRELA*
- *Graça Almeida: João Fortes / Sócia-diretora de uma empresa que projeta e executa stands de vendas.*
- *Inês Muller: GAFISA*
- *Isabela Conti Gonçalves: MAG Serviços de Engenharia e Gerenciamento*
- *Isabela Paiva: CYCORHP Engenharia / ENGINEERING*
- *Ivi G. Vollmer: GAFISA / Conde Caldas*
- *Jamile C. Souza: ARQ & URB Projetos Ltda.*
- *Jorge Luis Cerqueira Campos: tem escritório próprio especializado em gerenciamento.*
- *Jorge Moreira Fontes: ARQ & URB Projetos Ltda.*
- *José Antônio Caetano: NIT ARQUITETURA Ltda.*
- *Léa Susana Scheinkman: Caixa*
- *Lisete Ramos Machado: PETROBRÁS*
- *Lydia Helena Chaves de A. Sá: Dominus Engenharia*
- *Marcia Andrea: BROOKFIELD*
- *Maísa Tude: CARVALHO HOSKEN*
- *Mara Augusta M. Froimtchuck: tem escritório próprio, a M&T ARQUITETURA Ltda., especializado em licenciamento.*
- *Marco Antônio Gonçalves: tem escritório proprio, a MAG Serviços de Engenharia e Gerenciamento*
- *Maria Luiza Schifino: tem escritório próprio especializado em gerenciamento de projetos*
- *Modesto González: Encol / São Marcos / Agenco*
- *Monica Tavares Montano, Luciana Nunes Pereira e Stella Teixeira de Mattos: têm escritório próprio, a MARQ Arquitetura.*
- *Pamela Branning: JOÃO FORTES*
- *Rachel Cardoso Cavalcanti: JOÃO FORTES*
- *Ricardo Brenha: CITYBANK*
- *Sebastião Venâncio dos Santos: Escritório André Piva*
- *Sônia Maria Silveira: DIRETORA DA REGIONAL DO MEIER – SMU*
- *Valéria Albuquerque: tem escritório próprio, a VA Arquitetura.*



FIGURA 5.25
Avenida Princesa Isabel,
Copacabana, 1983
Equipe Escritório Edison Musa (parte)
Em meio a muitos profissionais mas com várias ausências, observe-se: Stella Teixeira de Mattos na segunda fileira, a terceira da direita para a esquerda; Dulce Antunes ao centro, na mesma segunda fileira de Stella; logo atrás dela, à esquerda da foto, Modesto Gozález, de bigode e camisa listrada; e, ao lado de Modesto, também à esquerda da foto, Monica Tavares Montano.
Fonte: Revista PROJETO, 55

CONCLUSÃO

Organizando as principais questões abertas pelo *corpus* desta pesquisa, temos o seguinte roteiro que podemos seguir para melhor apresentar nossa Conclusão. Vejamos.

Abrindo esta dissertação, em seu Capítulo 1, quando começamos a pensar sobre “Como trabalhavam os arquitetos em seus lugares de projeto?”, deixamos no ar várias questões que pretendíamos responder ao final, na conclusão, para que pudéssemos comparar os arquitetos estudados e seus lugares de projeto com o escritório Edison Musa e o modo como este produziu o projeto no Rio de Janeiro daqueles anos pós-Brasília. Acreditamos que tal estrutura, aplicada ao presente trabalho de pesquisa, nos deu condições de um melhor entendimento sobre como aconteceu a prática arquitetônica para alguns arquitetos, na França e no Rio, entre os anos 1940 e 1960, e o que mudou no processo de produção da arquitetura carioca após Brasília.

Ao longo dos Capítulos 2, 3 e 4, fundamentamos a trajetória do escritório Edison Musa a partir do contexto europeu e carioca do fazer arquitetônico, tomando Brasília como um marco para um período de transição que tomou lugar no Rio de Janeiro. Com isso, pretendemos expor, ao mesmo tempo que justificar, nosso argumento de que *o escritório Edison Musa assumiu riscos e aproveitou as oportunidades geradas por novas demandas de uma realidade em transformação, formando em seu corpo técnico um determinado arquiteto, voltado para o aspecto gerencial da produção do projeto, cuja pauta profissional ganhou corpo com vistas a atender ao mercado em ritmo industrial.*

Fechando a presente dissertação, por sua vez, seu Capítulo 5 externou uma dúvida: se o por nós chamado “Método Musa” possuía características próprias e peculiaridades a ponto de fazer juz a ser chamado de seu? A resposta a esta questão é fundamental para nossa Conclusão, pois define até que ponto o escritório Edison Musa foi, no período em recorte, um lugar do projeto autenticamente moldado pelo influência metodológica estadunidense e sua busca pelo anonimato em seu processo de produção, ou se mostrou-se “híbrido”, melhor dizendo, se deixou margem para o desenvolvimento de características peculiares no bojo da aplicação de seus procedimentos - principalmente por conta de uma filosofia de trabalho calcada na personalidade de seu fundador -, a ponto de gerar um processo de produção de caráter mais particular e também personalista, onde o potencial individual de alguns profissionais de sua equipe técnica – os que conseguiram demonstrar capacidade técnica, autonomia e bom-senso suficientes para chegar a uma posição gerencial - era sistematicamente estimulado e valorizado dentro do ambiente de trabalho. Isso posto, o caminho é o que se segue.

Escritório Edison Musa e Le Corbusier:

(1) *Havia alguma similitude entre o processo do projeto de Le Corbusier e o que viria a ser desenvolvido na primeira fase (1963-1969) ou na segunda fase (1970-1988) do escritório Edison Musa?*

Sim, se pensarmos no fato de que Edison sempre exerceu, no escritório, o papel do fundador, do líder do grupo, tomando para si o direito e o dever de ter a última palavra sobre qualquer questão, fosse ela projetual, administrativa ou financeira.

(2) *Em algum momento da trajetória do escritório Edison Musa, podemos dizer que este chegou a ser uma associação híbrida, ou seja, guardou sinais de ser um ateliê, ainda que, enquanto escritório-empresa, tivesse em andamento a implantação de uma sistema organizacional de inspiração estadunidense voltado para a maior produtividade do trabalho em equipe e para a produção do projeto em ritmo industrial?*

Não propriamente híbrida pois não chegava a caracterizar uma dualidade de procedimentos instituídos. O escritório Edison Musa, apesar de aprimorar seus procedimentos organizacionais iniciais – de cunho mais informal e menos rígido - ao fazer uso de um sistema pragmático focado na eficiência e produtividade pessoais, e ainda que Edison delegasse responsabilidades a seus colaboradores com facilidade, guardou momentos de ateliê personalista a cada vez em que este arquiteto agia motivado por sua vontade e não pela negociação. Mas verificamos que o dia-a-dia do escritório Edison Musa trouxe um dado novo, que não havíamos encontrado em outros lugares do projeto aqui estudados: a condição personalista presente também em alguns dos profissionais que ali chegaram à posição de “gerentes de projeto”, que tinham nome e sobrenome, eram valorizados pelo grupo como um todo, por Stella e Monica em particular, sendo também respeitados por Edison e Edmundo, pelos colaboradores externos e pela clientela com a qual lidavam todos os dias.

Escritório Edison Musa e Candilis:

(1) *Considerando que Edison Musa lá estagiou por oito meses em 1958, podemos dizer que existiram pontos em comum entre o método de Candilis-Josic-Woods e a do escritório Edison Musa em sua primeira fase (1963-1969)? E em sua segunda fase (1970-1988)?*

Sem dúvida. O escritório de Candilis-Josic-Woods marcou a Edison Musa profundamente, e foi aquele modelo, dos “timinhos” e de seus “chefinhos de equipe”, que lhe serviu de inspiração ao abrir a EMAC, em 1963.

(2) *Assim como a associação Candilis-Josic-Woods em Paris, podemos afirmar que o escritório Edison Musa, enquanto um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro, conseguiu aperfeiçoar seu método de trabalho para que este se pautasse cada vez mais pela racionalização do processo de projeto, e ao mesmo tempo superar o caráter autoral e a figura centralizadora do arquiteto “gênio criador”?*

Conseguiu implantar, mas nem sempre superou. Ao que constatamos na pesquisa, porém, Edison dava a última palavra não necessariamente sobre a produção dos projetos - onde existia autonomia para seus desenvolvimentos, tanto por parte de Edmundo, quanto das supervisoras gerais e dos gerentes de projeto -, e sim sobre tomadas de posição que envolviam abrir mão da “filosofia” do escritório.

(3) Houve no escritório Edison Musa a formação de um “novo” arquiteto para o pós-Brasília no Rio de Janeiro, senhor do processo do projeto em sua integridade, e que sabia se fazer útil e necessário ao pleno atendimento das demandas de uma clientela que, eminentemente da iniciativa privada, formavam a “nova” sociedade carioca?

Com certeza, pois no escritório Edison Musa tal “novo” arquiteto era parte indissociável do que acontecia ali dentro enquanto prática arquitetônica diária e não intencionada, fruto do “acaso da luta” que permeava a luta por um lugar no mercado de trabalho à época. Como nos conta o próprio Edison:

Sobre a questão da formação do arquiteto, foi sempre entre nós como uma consequência e não como um objetivo. O arquiteto chegava aqui, entrava desde muito cedo; entrava estagiário. E aprendia o método, aprendia o sistema como é que funcionava. E aí se formava, virava arquiteto. De arquiteto, aí ia galgando as posições, na medida que o escritório ia crescendo. E foram necessárias outras funções, como funções administrativas, funções que a gente chamava de supervisão, arquiteto supervisor... Então, era uma coleção de pequenos escritórios. Formalmente, o escritório quando grande, quando enorme, ele tinha dez, doze equipes; ele tinha uma supervisora pra cada três ou quatro equipes. Que era um assunto que era viável e era possível porque a gente separava por tipo de trabalho. Quer dizer, um grupo fazia apartamento e outro grupo fazia apartamento; chegava a especializar: sala dois quartos; sala três quartos; sala quatro quartos.

(4) Deste “novo” arquiteto formado pelo escritório Edison Musa, podemos dizer que foi criada, como consequência, uma nova qualificação profissional que seria a seguir completamente absorvida pelo mercado de trabalho daqueles anos e ainda pelo de hoje?

Sim. Conforme nos conta Modesto, o primeiro a ter saído de lá e ter sido contratado na nova função:

Eu saí do escritório em novembro de 1990, e fui trabalhar na Encol. O que eu fui ser na Encol? Gerente de projetos, que era o cargo que não existia em nenhuma empresa: gerenciar projetos. Eu fui pra lá. Aí, Jorge saiu pra algum lugar, Jorge Cerqueira, saiu para um outro lugar meses depois, foi pro Centro pra ser

gerente de projeto. Aí, a Pamela saiu para não sei onde, fazer o quê? Gerente de projetos. Todos nós tínhamos sido “chefes-de-equipe”. Nós inventamos essa história do gerente de projetos. Nunca teve essa função naquela época em outro lugar, e agora tem gerente de projeto pra tudo quanto é lado... Todos egressos do escritório Edison Musa porque nós podemos nos sentir gerentes de projeto. O escritório era pragmático, objetivo, daí que saíamos de lá também pragmáticos e objetivos.

Escritório Edison Musa e os irmãos Roberto:

(1) Pode-se afirmar que o arquiteto Edison Musa desenvolveu, em sua formação e no início de sua prática profissional, assim como aconteceu com Marcelo e Milton Roberto, o mesmo conceito de que o arquiteto somente seria completo se atuasse da prancheta ao canteiro de obras?

Certamente. E isso os marcaria para sempre.

(2) Para os irmãos Musa, os laços familiares foram maiores do que as vinculações sociais resultantes da abertura do escritório?

Acreditamos que sim. Edison era dez anos mais velho do que Edmundo, e sempre o tratou como a um filho, tendo mesmo ajudado o mais novo com os estudos e a viagem à Nova York. Lembra um pouco a relação que Milton e Maurício mantiveram com Marcelo Roberto: Marcelo era o mais velho, uma referência para toda a família, aquele que fosse fora ou dentro do escritório, sempre manteria sua posição de liderança, sua voz ativa, sua palavra como a última.

(3) O sistema familiar chegou a ser suplantado pelas exigências da industrialização do processo do projeto? No lugar da “personalidade”, atributo humano, o escritório Edison Musa conseguiu impor à sua equipe a impessoalidade eficiente que sempre norteou a produção industrial?

O aprimoramento, nos anos 1970, do método já existente no escritório Edison Musa desde sua fundação, potencializou seus efeitos sobre a equipe técnica que, disciplinada pelo temperamento rígido, formal e metódico de Edmundo, alcançou a produtividade que dela era esperada, obtida em ritmo que se poderia caracterizar como “industrial”. Mas nunca existiu ali o anonimato de um processo que funcionasse como um sistema impessoal. Isso porque a equipe era tratada não como uma “rede” amorfa mas como um grupo de “timinhos”, trabalhando arduamente por um lugar melhor no “ranking” da produção do escritório, onde o gerente de projetos tinha nome, sobrenome e uma conduta profissional que se pretendia admirada por todos. Em meio às personalidades dos gerentes de projeto, pode-se dizer mesmo que à margem delas, sobressaíam ainda as personalidades dos irmãos Musa, cuja hierarquia familiar, contudo, em horas decisivas, sempre falaria mais alto.

(4) *Outro sistema, que não mais o familiar, voltado para uma perfeita organização e racionalização do trabalho em equipe e o total domínio sobre o fazer arquitetônico, foi de fato ali implantado?*

Indiscutivelmente, mas não aconteceu de uma hora para outra. Começou nos anos 1960, ainda sob inspiração única do escritório Candilis-Josic-Woods e sua idéia dos “timinhos”, até ser aperfeiçoado nos anos 1970 e 1980, trazendo à tona um caráter mais pragmático do que industrial, propriamente, para o escritório Edison Musa, é o que acreditamos. No que diz respeito à atuação das equipes, pelo menos, podemos mesmo dizer que o ritmo industrial de produção conseguiu ser alcançado com a marca nítida das personalidades que as formavam.

Escritório Edison Musa e Henrique Mindlin:

(1) *Terá sido de fato o escritório Mindlin o primeiro escritório de arquitetura no país constituído juridicamente como uma empresa?*

Acreditamos que a empresa EMAC - Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., registrada em 17 de maio de 1963, veio à frente do registro de Mindlin e também dos irmãos Roberto.

(2) *Terá sido o escritório Mindlin, em fins dos anos 1960, o único a ter um processo diferenciado aplicado à produção do projeto?*

Não acreditamos, embora nos falte o contato com os projetos de Mindlin para uma correta avaliação das diferenças com relação ao escritório Edison Musa. Por conta disso, só o que podemos afirmar é que o arquiteto, na ocasião, já preparava projetos executivos ditos “completos”.

(3) *Por ocasião da fundação do escritório Edison Musa, em 1963, havia já a preocupação de vincular o processo do projeto a uma perspectiva de produção industrial e de criar condições para que sua estrutura interna viesse a atender à grande demanda por projetos que então se renunciava?*

Sempre houve a idéia de crescer em Edison Musa, assim como sempre houve a visão do escritório como um lugar do projeto eminentemente técnico. A preocupação de vincular o processo do projeto a uma perspectiva de produção industrial e de criar condições para que sua estrutura interna viesse a atender à grande demanda por projetos foi uma consequência natural da fase transicional pela qual passava a arquitetura carioca naqueles anos. Era uma condicionante que fazia parte do contexto. Fazemos a ressalva, contudo, de que a equipe técnica do escritório, como já dissemos, ao contrário de outros escritórios de arquitetura de então, como o do próprio Mindlin, nunca teve o anonimato como condição para o desempenho de suas funções.

Escritório Edison Musa: vidas em projeto

(1) Considerando o conceito de “arquiteto completo” que Edison Musa tinha em mente quando da abertura de seu escritório, pode-se dizer que ele desempenhava, já naqueles anos iniciais de 1960, funções que de fato o deslocavam da prancheta ao canteiro de obras? Quais eram elas e em que projetos e obras isso se verificou?

Sim, a atividade do arquiteto já no início dos anos 60 compreendia, além do trabalho integral na prancheta - ou seja, além do projeto que ia dos primeiros croquis ao detalhamento -, também a assistência ao canteiro, fosse em obras de sua concepção, fosse naquelas em que era contratado apenas como assistente de engenharia, fosse nos inúmeros pequenos trabalhos avulsos de reformas e acréscimos que fizera por conta própria. Exemplos deste “arquiteto completo” que ele sempre perseguira podem ser vistos nas duas casas que fez no Vale da Boa Esperança, no clube da ADECIF, e no acompanhamento à construção dos edifícios da Avenida Rio Branco 37 e 115, os dois últimos realizados em seu período como empregado da Costa Pereira Bokel.

(2) Em seu relacionamento profissional com a GAF, vimos um grau de informalidade que, ao longo daquela primeira metade da década de 1960, mostraria Edison Musa em posição de total despreendimento face às oportunidades de atuação junto ao mercado. Tendo em vista o que antigos funcionários logo a seguir dele diriam, ao mencionarem seu carisma e capacidade argumentativa, quando, em que circunstâncias e para quais clientes o arquiteto ensaiaria uma mudança em sua postura?

Na verdade, segundo Edison diria, a postura jamais foi alterada, pois ele primava pela informalidade desde sempre, era parte de seu temperamento. O que aconteceu foi que ele teve que passar por um processo de formalização, que se tornara necessário para o aumento do número de clientes e serviços. Muitos deles eram grandes empresários de vários ramos de atividade, daí que acostumados à formalidade em suas relações profissionais. Levando muito à sério a assinatura de um contrato, a Edison só restaria a adaptação à realidade dos fatos.

(3) Ainda com relação ao relacionamento informal que profissionalmente sempre mantivera com a GAF, como se conduziu Edison Musa quando da chegada de outros clientes naquele início de sua trajetória, aí incluídos os clientes pessoa física e a construtora Lisboaeta?

A formalidade partia muitas vezes do próprio cliente, e isso surpreenderia muito o arquiteto, que preferia, ao que nos disse, que todos os contatos fossem menos tensos e mais amistosos.

(4) Se o arquiteto Edison Musa já descortinara e preparava-se para aplicar, naquele início dos anos 1960, o que viria a ser a filosofia de seu

escritório anos à frente, pode-se dizer que ele já possuía então em mente os procedimentos organizacionais que formariam o método de trabalho ali implantado e atuante até os primeiros anos da década de 1970? Ou terá o arquiteto Edison Musa organizado seu escritório de maneira mais aberta e informal, menos rígida mas ainda assim eficiente para aquele exato momento de sua equipe e clientela, não se preocupando especificamente com a implantação de um método fechado em si mesmo, mas apenas em aplicar procedimentos administrativos simples que o atendessem satisfatoriamente enquanto a empresa crescia?

Sim, como pode ser comprovado pelo grande número de clientes e trabalhos da época, assim como pela abertura do escritório de São Paulo com o Jaci Hargreaves, que, desde 1968 na EMAC, acumulou todo o conhecimento e os procedimentos ali adquiridos e os implantou na capital paulista. O “método Musa”, aqui entendido como uma extensão de procedimentos aperfeiçoados ao longo do tempo, foi, em seu início e acima de tudo, uma prática intuitiva, através da qual o que se pretendia era que soluções fossem sempre sendo encontradas conforme os problemas se apresentassem. Mais tarde, com o aperfeiçoamento do método a partir dos mecanismos de controle, avaliação e gratificação da equipe técnica, a informalidade será deixada de lado, pelo menos no que diz respeito à Edmundo, para que a produção do escritório possa ser disciplinada e potencializada..

Costurando idéias, contemplando a conclusão

Nos capítulos 1 e 2, vimos exemplos de arquitetos, seus ateliês e escritórios e seus métodos, para em seguida compreender o momento de transição pelo qual passou o mundo, com o pós-guerra na Europa e o pós-Brasília entre nós. Vimos como iria sair dali, em detrimento da figura do “gênio criador”, o “arquiteto liberal” preocupado com a realidade presente, interessado em unir a prancheta ao canteiro de obras, voltado para uma parceria com a indústria, racionalizando a produção do projeto em ritmo industrial.

Ainda no capítulo 2, vimos que o arquiteto pós-Brasília enfrentaria a crise do ideário da modernidade, ao mesmo tempo em que veria acontecer, em resposta às demandas de então, a modificação geral nos meios de produção arquitetônica: dos procedimentos compositivos de tradição artística-artesanal oriundos do ensino acadêmico e de um trabalho desenvolvido em caráter autoral, este “novo” arquiteto, para sua inserção no mercado, precisaria se impor uma metodologia que abarcasse desde a organização de um trabalho desenvolvido em equipe até a normalização das muitas informações integrantes a um projeto, colocando em movimento um processo de produção da arquitetura não apenas afinado com a indústria, mas feito em ritmo industrial. A arquitetura vivia, então, seu momento de transição.

Conhecemos, ainda no Capítulo 2 o ensino acadêmico de arquitetura no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940, e aprendemos quando e de que forma

aconteceram seus momentos de crise e de renovação. Também vimos como situações distintas de irresponsabilidades administrativas por parte de governos, de perseguições políticas e de recorrente despreparo de docentes gerariam, em diferentes épocas, um grave esvaziamento cultural, teórico e prático e, nas salas de aula, uma enorme lacuna entre a vida acadêmica e a realidade da vida. Ficamos cientes de que as consequências disso atingiriam algumas gerações e fariam com que estudantes e jovens profissionais recém-formados dependessem sistematicamente, para sua formação plena enquanto arquitetos, de estágios em ateliês, escritórios de arquitetura ou grandes construtoras e empresas de projeto. Foram épocas em que tal realidade cotidiana, fundamentalmente a do mercado privado da construção civil, não só se impôs ao ambiente universitário, mas ali ocupou muitos dos espaços deixados vazios e sem respostas, demandando o surgimento urgente de um novo e determinado perfil de profissional de arquitetura, profissional este capaz de saber ouvir e de servir ao que dele esperava a sociedade e o mercado que lhe eram contemporâneos.

Conhecemos Edison Musa, nos capítulos 3, 4 e 5, e pudemos comprovar que, quando jovem, ele já se mostrara um arquiteto sintonizado com as novas questões que surgiam. Que por força de suas experiências pessoais – primeiro, junto com Candilis, em um grande escritório de projetos, em meio a uma grande pujança construtiva na França; e antes e depois disso, trabalhando nas obras de uma construtora como supervisor – ele se alinharia naturalmente aos novos conceitos que surgiam para o “novo” arquiteto, dentre eles, este de caminhar livremente e com segurança da prancheta ao canteiro. Conhecemos seu irmão Edmundo e vimos como ele contribuiu, com seu temperamento metódico e disciplinado, e com sua capacidade inata de organização, para o aprimoramento do método que havia sido ali implantado por Edison, ao mesmo tempo em que vimos que isso representou a oportunidade do escritório crescer muito e rapidamente, atendendo à clientela que batia-lhe à porta.

Ainda no capítulo 5, a partir dos conceitos e da pauta profissional estabelecidos por Edison Musa em anos anteriores, fomos apresentados à trajetória nos anos 1970 e 1980 do escritório Edison Musa, que o fariam um escritório de projetos de grande porte no cenário da arquitetura carioca. Vimos que o “Método Musa” acontecia como um sistema em que cada um funcionava como uma engrenagem que punha em ação o outro, e assim sucessivamente, até todos realizarem as metas definidas para o grupo, mas não era uma mera cópia dos procedimentos estadunidenses, como a princípio poderia parecer, daí merecer um nome próprio: “Método Musa”. Tirando proveito apenas daquilo que de fato o interessava – o ritmo industrial na produção projetual – o escritório Edison Musa guardaria as qualidades da experiência com Candilis-Josic-Woods, onde não existia o anonimato e havia espaço para lideranças se desenvolverem, lideranças essas que encontravam expressão interna, com sua capacidade gerencial, na posição de “gerentes de projeto”.

Vimos, ao longo de vários dos Capítulos desta dissertação, como foi se constituindo a relação dos arquitetos com essa sociedade e com tal mercado de

trabalho, o presente capítulo permite que se perceba que o escritório Edison Musa construiu, desde sua abertura, uma relação estreita entre o arquiteto, o projeto e o canteiro de obras, conquistando assim espaço no campo até então restrito aos engenheiros. Mostra também, este capítulo, como o escritório Edison Musa se posicionou diante dos clientes da iniciativa privada como tecnicamente apto a desenvolver projetos de arquitetura completos em ritmo industrial, assim como a fiscalizar e gerenciar sua execução. Evidencia, por sua vez, que, para este “adequar-se” às necessidades e interesses dos vários mercados em que atuava e para o “capacitar-se” a responder a quaisquer demandas, foi necessário um método de trabalho específico, um sistema organizacional que desse conta do crescimento a que se propôs. Conclui, por fim, que, desse método próprio e de uma prática constituída sobre a realidade e as potencialidades de seu tempo, seria formado no escritório Edison Musa 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 e depois absorvida por todo o mercado da construção civil: nasceria ali o “Gerente de Projeto”.

Este é o momento em que confirmamos a hipótese levantada por nossa dissertação: a de que o escritório Edison Musa serviu de referência a toda uma geração de jovens e recém-formados arquitetos dos anos 80, fornecendo-lhes uma pauta segura de atuação profissional e qualificando-os para o exercício do projeto em um momento no qual o pragmatismo do capital havia se sobreposto às utopias sociais da arquitetura moderna; a de que houve também a qualificação de um determinado arquiteto para uma função até a década de 1980 inexistente: a de “gerente de projetos”.

Entendemos que o sucesso do escritório Edison Musa foi uma soma de vários fatores: (1) um perfil técnico muito forte, em que o projeto de arquitetura era desenvolvido e detalhado com precisão e segurança; (2) uma relação sempre próxima com a indústria, o que garantia uma postura inovadora; (3) um método próprio de inspiração francesa e depois norte-americana; (4) uma equipe que Edison preferia montar a partir de estagiários ou recém-formados de pouco ou nenhum conhecimento, para que ali se desenvolvessem de acordo com as posturas projetuais do escritório; (5) que, ao profundo conhecimento técnico do projeto, Edison esperava do profissional do escritório a qualidade essencial e primeira do bom-senso, única maneira pela qual ele não via problema algum em delegar qualquer serviço; (6) que o escritório Edison Musa passou a ser um lugar do projeto cujo processo acontecia como um sistema em que cada um funcionava como uma engrenagem que punha em ação o outro, e assim sucessivamente, até todos realizarem as metas definidas para o grupo; (7) e que Edison nunca deixou de ter a última palavra sobre tudo.

Entendemos também, e acima de tudo, que a posição de destaque a que chegou o escritório Edison Musa no cenário da arquitetura carioca dos anos 1960 ao início dos 1980 pode e deve ser creditada à soma dos talentos e capacidades dos dois irmãos, assim como da de todos os profissionais que, estimulados tanto pelo lado financeiro como pela órbita pessoal do reconhecimento de

seus iguais, deram muito de si em prol do trabalho em equipe e da meta comum a ser alcançada.

Edison deu ao escritório desde seu início um código profissional de posturas e forjou ou absorveu conceitos característicos de uma arquitetura em tempos de transição, nos quais toda a equipe iria se apoiar ao longo dos anos. Edmundo aprimorou no escritório a qualidade técnica do desenho executivo, além de ter contribuído, com seu temperamento rígido, metódico, e seu talento administrativo digno de nota, para que fosse também aperfeiçoado o método ali existente, potencializando-o como normalizador de condutas profissionais que possibilitariam o amadurecimento da equipe e a formação de profissionais de primeira linha na cidade. Ambos deram sua contribuição pessoal inquestionável, de tal forma que acreditamos ser o escritório Edison Musa do período em recorte fruto direto desta soma precisa e incisiva do pensar, do desenhar e do realizar concretamente aquilo que não existe dividido: a arquitetura. Sem o trabalho conjunto dos dois arquitetos e de sua equipe técnica capaz e eficiente em matéria gerencial, arriscamo-nos a dizer que o escritório Edison Musa talvez não tivesse sido o que foi: um escritório de projetos de grande porte no Rio de Janeiro pós-Brasília.

A verdade é que é preciso enxergar para além dos adjetivos nos quais o escritório Edison Musa foi submergido, desde a década de 70, e procurar agora pela palavra substantiva, pelos objetos arquitetônicos em si mesmos. É chegada a hora de preparar o terreno para o futuro olhar crítico e investigativo: aquele que, liberto do peso da história amarrada às ideologias e aos mitos, irá sentir a emoção de quem descortina um Rio de Janeiro recente, mas ainda desconhecido; aquele que, com mais isenção, irá interrogar a produção do escritório Edison Musa com os olhos curiosos e excitados de quem a estará enxergando, em alguns casos literalmente, pela primeira vez.

NOTAS

NOTAS

1. CROCE, Benedetto. **A história como história da liberdade**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p.64.

INTRODUÇÃO

2. CROCE, 2006, pp.68-69.

3. Este *baby boom* ocorreu no imediato pós-guerra como resultado de incentivos governamentais pró-natalidade. A intenção era que, de forma substancial, a população aumentasse e rapidamente compensasse as perdas humanas havidas com a guerra. Em 1945, por exemplo, interessado em deixar evidente a importância da proposta, De Gaulle diria em discurso que queria ver “em dez anos, doze milhões de bonitos bebês para a França”. A partir daí e nos anos que se seguiram, as famílias passaram a ser maiores, com mais filhos. In: AVERMAETE, Tom. **Another Modern: The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods**, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p.111.

4. GOLDHAGEN, Sarah W.; LEGAULT, Réjean. **Anxious modernisms: Experimentation in post-war architectural culture**. Montréal: Cambridge, Massachusetts: London: Canadian Centre for Architecture/The MIT Press, 2000, p.13.

5. Cite-se as propostas radicais do grupo inglês Archigram, que se constituiriam em uma “estranha síntese entre a cultura do pop inglês e a assimilação otimista dos progressos tecnológicos; uma irônica aliança entre as técnicas de comunicação e as utopias tecnocratas”. Baseando-se na identificação da liberdade de escolha com a capacidade de consumo de todos os tipos de produtos, o Archigram proporia, em 1967, através do artigo “A arquitetura como produto do consumidor” - de Warren Chalk, um de seus arquitetos formadores -, uma arquitetura produtível, substituível e transportável. In: MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001 (b), p.112.

6. MONTANER, 2001 (b), p.166.

7. Ressalte-se aqui as idéias do arquiteto Robert Venturi (1925), desenvolvidas em seu livro **Aprendendo com Las Vegas** (São Paulo: Cosac & Naify, 2003).

8. GOLDHAGEN e LEGAULT, 2000, p.18.

9. *Homo ludens* - termo que significa “homem que joga ou brinca” - é o título de um livro escrito em 1938 pelo filósofo e historiador holandês Johann Huizinga (1882-1945), no qual ele afirma que “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve”, ou seja, ele dá uma dimensão histórica ao jogo e defende que o jogo é “uma categoria absolutamente primária da vida. O *homo ludens* é, para Huizinga, o elemento lúdico que está na base do surgimento e desenvolvimento da civilização, sendo tão essencial quanto o raciocínio - *homo sapiens* - e a fabricação de objetos - *homo faber*. Disponível em:

<http://narrativas.incubadora.fapesp.br/portal/projectos/enciclopedia-de-conceitos-sobre-narrativas-interativas/HomoLudens/> (acesso em 30/03/2008)

10. Haja vista a influência decisiva que uma exposição em Paris, em 1906, de máscaras primitivas africanas, causou em Pablo Picasso (1881-1973): sua obra *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelhão)*, de 1907, foi resultado direto de tal impacto cultural e estético, se tornando um verdadeiro marco para a arte moderna e “o gesto de revolta com que se abre o processo revolucionário do Cubismo”. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 426

11. GOLDHAGEN e LEGAULT, 2000, p.20.

12. Alison e Peter Smithson, o grupo francês da ATBAT-Afrique e os neo-realistas italianos, assim como Aldo Van Eyck, Louis Kahn e o próprio Le Corbusier. In: GOLDHAGEN e LEGAULT, *ibid.*

13. Introduzidos no vocabulário arquitetônico nos anos 1960, “contexto”, “contextual” e “contextualismo” fizeram parte da primeira crítica substancial da prática moderna e pode por isso mesmo ser classificada como um termo pós-moderno. Conceito vem de Ernesto Nathan Rogers, em meados dos anos 1950, quando, nos editoriais para a revista *Casabella Continuità*, o arquiteto escreveria as primeiras críticas às obras da primeira geração de arquitetos modernos. Rogers os criticaria por sua tendência em tratar cada projeto como um problema abstrato único, por sua indiferença ao lugar e por seu desejo de fazer de cada trabalho algo prodigioso. Ao invés disso, Rogers propunha que se considerasse a arquitetura como um diálogo com seu entorno, seja no sentido físico imediato, seja como uma continuidade histórica. A expressão usada por Rogers foi “le preesistenze ambientali” ou “ambiente”, mas foram equivocadamente traduzidas para o inglês como “context”, que possuía um outro significado (1.The part of a text or statement that surrounds a particular word or passage and determines its meaning. 2.The circumstances in which an event occurs; a setting. In: <http://www.answers.com/context>). Conforme Rogers escreveria, considerar “ambiente” significaria considerar história, daí os conceitos de “preesistenze ambientali” e “história” estarem permanentemente ligados. “Compreender história é essencial para a formação do arquiteto, pois ele deve ser capaz de inserir sua própria obra na *preesistenze ambientali* e levá-la dialeticamente em conta”. Para facilitar o entendimento do conceito em Rogers e de como a *preesistenze ambientali* se interconecta com continuidade e história, Forty cita T.S.Eliot e seu ensaio “Tradition and the individual talent”, no qual diz que o sentido histórico envolve uma percepção nossa não apenas da lembrança do que o passado um dia foi, mas de sua presença em tempo atual junto a nós. In: FORTY, Adrian. **Words and buildings: A vocabulary of modern architecture**, New York: Thames & Hudson, 2004, p.132.

14. Para se entender como surgiu, e em que bases, o vocabulário apropriado pelo discurso moderno, ver FORTY, *op.cit.*

15. GOLDHAGEN e LEGAULT, *ibid.*

16. Exceção feita aos arquitetos italianos. O neo-empirismo escandinavo — os dinamarqueses Kay Fisker (1883-1965) e Arne Jacobsen (1902-1971), e o finlandês Alvar Aalto (1898-1976) — exerceu um grande fascínio num segmento dos arquitetos italianos que buscavam constituir uma linha autônoma e diferenciada da experiência arquitetônica anterior à guerra. Englobando um movimento que se desdobrou em vários segmentos da produção artística — como no cinema de Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica — apresentava-se, na arquitetura, com uma “*volontà di definire un linguaggio direttamente comunicativo per le classi popolari, protagoniste della ricostruzione postbellica*”. Ou seja, a produção que conformou o neorealismo italiano era de mesma extração dos vários movimentos que, entre o final da Segunda Guerra (para não dizer a partir dos anos 30) e, aproximadamente, meados dos anos 50, estabeleceram um afastamento

e uma crítica à vanguarda, buscando construir “*un rapporto positivo con il pubblico, sulla basi di linguaggi empirici e confidenziali*”. Disponível em <http://www.eesc.usp.br/sap/disciplinas/SAP612/final-site/apostilabrutalismo.htm> (acesso em 14/04/2008)

17. GOLDHAGEN e LEGAULT, 2000, p.17.

18. Exceção feita à Tom Avermaete (2005).

19. AVERMAETE, 2005, p.23-24.

20. A expressão “modernização” representa o projeto de largo alcance, objetivado e financiado pelo Estado, que tomou conta da França após os anos de guerra e de ocupação nazista. Sua prioridade era recuperar a produção industrial e a agricultura, e sua aplicação se deu de forma intensa: de uma sociedade “rural, imperialista e católica”, a França se transformaria em industrializada, descolonizada e urbana, ainda que tal sociedade estivesse apegada ao antigo estilo de vida e tivesse horror a tudo que fosse novo. O período de enorme prosperidade econômica e mudança social que tomou conta da Europa nas três primeiras décadas do pós-guerra ficou conhecido como *les trente glorieuses*, ou “os trinta anos gloriosos”, e duraram da libertação da França em 1944 até a crise do petróleo em 1973. Nomes como os do arquiteto Michel Ecochard e Georges Candilis saíam fortalecidos à época, por conta do trabalho por eles desenvolvido em sintonia com a organização, as questões e os métodos do projeto de modernização francesa. E seriam eles que, em 1956, no CIAM 9, com os projetos para o Marrocos, causariam impacto decisivo sobre os membros do congresso e influenciariam diretamente a formação do Team 10. In: AVERMAETE, 2005, pp.110-11.

21. Os programas de ajuda à Europa destruída pela Segunda Guerra Mundial integraram o Plano Marshall, delineado entre 1948 e 1951 pelo então secretário de Estado do presidente Harry S.Truman, general George Marshall (1880-1959). Temia-se que a miséria, o desemprego e a falta de perspectiva, consequências da guerra recém terminada, fizessem com que os países europeus se sentissem seduzidos pelo comunismo e a ele se alinhassem. O investimento realizado pelo governo estadunidense — cerca de US\$ 13 bilhões, à época —, permitiu reativar a economia dos países europeus e tornar possível que se reerguessem em alguns anos. O plano foi um dos frutos da Doutrina Truman, cujos pressupostos formaram a base da supremacia dos EUA no pós-Guerra.

22. O livro **Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira**, de Maria Alice Junqueira Bastos, publicado em 2003, surgiu para preencher uma lacuna até então existente na historiografia: a autora apresenta sua seleção das 30 obras mais publicadas e analisadas pelas revistas especializadas entre os anos 60 e 90, através delas trazendo à tona, de maneira clara, a constituição e gradual evolução do pensamento crítico nacional pós-Brasília.

23. Termo cunhado por Ruth Verde Zein, em seu artigo “O futuro do passado, ou as tendências atuais” (in: **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**, Porto Alegre/São Paulo, Editora Ritter dos Reis, ProEditores Associados, 2003, p.48). A autora se refere aos arquitetos “formados segundo a entusiástica e proselitista convicção na missão radicalmente transformadora da modernidade”, que não queriam ver as mudanças pelas quais passava a disciplina nos anos 60.

24. Conforme nos diz Fernando Diez, arquiteto argentino editor da revista SUMMA+, em entrevista à revista **aU - Arquitetura e Urbanismo**, abril 2007, ed. 157. Disponível em: <http://>

www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/157/entrevista-fernando-diez-fala-sobre-a-critica-nas-revistas-46075-1.asp (acesso em 20/04/2009)

25. GREGOTTI, Vittorio. **O território da arquitetura**. São Paulo, Perspectiva, 1975, p.174.
26. Fernando Diez, *ibid*.
27. Refletia o pensamento de Copérnico (1473-1543), Bacon (1561-1626), Galileu (1564-1642), Descartes (1596-1650), Kepler (1571-1630), Pascal (1623-1662) e Newton (1642-1717).
28. SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Editora Afrontamento, 1987, p.11.
29. “[...] um paradigma é o que os membros de uma comunidade científica compartilham e, reciprocamente, uma comunidade científica consiste em homens que compartilham um paradigma.” In: KUHN, Thomas. **La estructura de las revoluciones científicas**. Madrid: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1975, p.271.
30. Com as pesquisas de Einstein (1879-1955), Wigner (1902-1995), Prigogine (1917-2003), Jantsch (1929-1980), Capra (1939-) e Habermas (1929-).
31. Jacques Derrida por Eva Meyer. In: NESBITT, Kate (Org.) **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica**: 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.170.
32. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Inscripciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.263.
33. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização , Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado, p.96. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/> (acesso em 21/12/2008)
34. *Wirkliche Historie*, ou a história “efetiva”, é aquela que incorpora questões que a atravessam, e mesmo fazem parte do seu processo de construção e destruição.
35. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização , Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado, p.18. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/> (acesso em 21/12/2008)
36. TAFURI, Manfredo. “Problemas à guisa de conclusão”. In: NESBITT, Kate (Org.) **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica**: 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.394.
37. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização , Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado, p.19. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/> (acesso em 21/12/2008)
38. O livro de Paul Veyne a que se refere esta citação é **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história** (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008), e o assunto, aqui tratado, nele se estende das páginas 41 a 49.
39. SOLÀ-MORALES, 2003, p. 263.

40. VEYNE, 2008, p.257.

41. VEYNE, 2008, p.249.

42. Maneira pela qual determinada sociedade se organiza visando garantir a produção de suas necessidades materiais, o “modo de produção” permite compreender como a sociedade produz bens e serviços, como os utiliza e os distribui (conceituação disponível em: <http://www.pcb.org.br/modosdeproducao.pdf>; acesso em 28/04/2009). Na presente dissertação, o termo será utilizado no sentido de identificar os meios – estrutura de seu funcionamento, processo de criação e método de trabalho – pelos quais um escritório de arquitetura carioca – no caso, o escritório Edison Musa – se organizou para adequar-se, e também à sua produção do projeto, às demandas do mercado e à pujança construtiva que então redefiniriam o perfil da cidade.

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

44. Em 1982, conforme dados integrantes do livro de registro de funcionários do escritório Edison Musa à época, organizados sob a forma de gráficos COLABORADORES/ANO, e apresentados ao fim desta dissertação como ANEXO 2 do caderno APÊNDICE.

45. 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%.

46. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

47. MUMFORD, Lewis. **Arte e técnica**. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora/Edições 70, s.d., p.20.

48. MUMFORD, op.cit., p.19.

Para uma melhor compreensão da palavra *técnica*, na presente dissertação, acrescente-se a etimologia:

tecn(o)- *elem.comp.*, do gr. *techno-*, de *téchné* ‘arte, habilidade’, que se documenta em alguns compostos formados no próprio grego (como *tecnologia*) e em muitos outros introduzidos, a partir do século XIX, na linguagem erudita. **técnica** *sf.* ‘conjunto de processos de uma arte’ ‘maneira ou habilidade especial de executar ou fazer algo’ 1890. Fem. substantivado de *técnico* II **técnico** *adj.* ‘peculiar de uma determinada arte, ofício, profissão ou ciência’ I *technico* 1844 I; sm. ‘especialista, perito’, XX. Do fr. *technique*, deriv. do latim *technicus* -i, e, este, do grego *technikós*. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007, p.759.

técnica *s.f.* (1881 cf CA1) **1** conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou ciência <a t. de escrever> 1.1 *p.met.* a parte material dessa arte ou ciência **2** maneira de tratar detalhes técnicos (como faz um escritor) ou de usar os movimentos do corpo (como faz um bailarino) **2.1** destreza, habilidade especial para tratar esses detalhes ou usar esses movimentos **3** *p.ext.* jeito, perícia em qualquer ação ou movimento <*descascar laranja sem ferir requer t.*> ETIM fem. substv. de técnico [...]; f.hist.1881 *technica* [...]. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.2683.

49. Tese de livre-docência do autor junto à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP.
50. NOBRE, Ana Luiza. **Fios cortantes**. Tese (Doutorado), Rio de Janeiro: Departamento de História/PUC-Rio, 2008, pp.147-48.
51. Tome-se a idéia de “fenômeno”, a partir da expressão grega *phainómenon*, como “mostrar-se a si mesmo”. In: MARTINS, J., BICUDO, M.A.V. **A pesquisa qualitativa em psicologia**. São Paulo: Moraes Ltda., 1994, p.22, apud TEIXEIRA, Kátia Azevedo. **A arquitetura moderna no Brasil e a educação do arquiteto**. Dissertação (Mestrado), São Paulo: PUC-SP, 1998, p.20.
52. TEIXEIRA, *ibid*.
53. STEVENS, Garry. **O círculo privilegiado: Fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003, pp.143-44.
54. STEVENS, 2003, p.72.
55. SOLÀ-MORALES, 2003, p.263.
56. Exceção aqui deve ser feita aos trabalhos acadêmicos dedicados aos escritórios dos irmãos Roberto e de Henrique Mindlin, relacionados na bibliografia da presente dissertação, principalmente NOBRE, Ana Luiza. **Fios cortantes**. Tese (Doutorado), Rio de Janeiro: Departamento de História/PUC-Rio, 2008; e de SOUZA, Luiz Felipe Machado Coelho de. **Les Frères Roberto, Architectes: Bâtiments d’habitat collectif construits à Rio de Janeiro, 1945-1969**. Tese (Doutorado), Université Paris I Panthéon-Sorbonne/UFR Histoire de l’Art et Archéologie/École doctorale em Histoire de l’Art, 2006. Ambos serviram de fonte importantíssima para o entendimento dos escritórios, respectivamente, de Henrique Mindlin e dos irmãos Roberto, descritos nesta dissertação em seu Capítulo 1 sobre Antecedentes Modernos. Convém lembrar que os dois escritórios citados, ao contrário do escritório Edison Musa, são representativos do Movimento Moderno, tendo dado início às suas atividades antes da conclusão de Brasília, portanto em uma situação não necessariamente configurada como de transição para a arquitetura carioca. Ressalte-se, porém, como se poderá ver no capítulo citado, que ambos cruzaram os anos 1960, e neles houve já a preocupação com a racionalização da produção do projeto e com a importância do trabalho conjunto entre arquitetos e engenheiros.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO 1

57. Conforme nos foi confirmado, em depoimento de 11 de setembro de 2008, pelo arquiteto Paulo Musa, que na SOM estagiou por um ano, em 1987, na filial de Nova York (hoje são nove filiais: cinco nos EUA, duas na Europa e duas na Ásia).
58. MARTIN, Reinhold. **The organizational complex**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003, pp.7-8.
59. **Le Corbusier, une encyclopédie**. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou/Collection Monographie, 1987, pp.354 -59.

60. BÉDARIDA, 1987, p.354.

61. BÉDARIDA, *ibid.*

62. A partir dos anos 1950, Le Corbusier passaria a recusar sistematicamente as solicitações de visita, por acreditar que estavam se tornando excessivas e tal fluxo atrapalhava o andamento do *Atelier*. In: BÉDARIDA, 1987, p.359, nota 4.

63. *Le Fond du Sac* era para ter sido uma antologia dos eventos e das observações de Le Corbusier sobre o dia-a-dia de seu *Atelier*. In: <http://www.jstor.org/pss/989867> (acesso em 28/01/2009)

64. Testemunha ocular dessas histórias, a arquiteta Charlotte Perriand se lembra de uma amarga experiência. Durante a ausência de Le Corbusier, ela tinha estudado um pequeno edifício para o aeroporto de Le Bourget. Na sua volta, Le Corbusier começou a querer mudar alguma coisa aqui, outra lá, de tal forma que duas horas mais tarde não restava mais nada do projeto inicial de Perriand, que declara: "Ele tinha me atingido de tal maneira que eu decidi partir ou mesmo mudar de profissão. No dia seguinte, voltei a vê-lo, decidida a pedir demissão, mas, assim que ele me viu, disse logo: "Vai, apressa-te, assenta-te!" No fundo fiquei aliviada, pois ele me convidava a retomar o trabalho; em suma eu não era tão má." In: BÉDARIDA, 1987, p.354.

65. ATBAT - Ateliers des Bâisseurs, fundada por Le Corbusier, Vladimir Bodiansky, André Wogenscky e Marcel Py, em 1947, e que tinha Jacques Lefèbvre como gerente comercial, foi aberta para funcionar como um centro de pesquisa, onde arquitetos, engenheiros e técnicos trabalhassem de maneira interdisciplinar. Originalmente, a ATBAT foi formada para dar conta da construção da *Unité d'Habitation* (1945-52) em Marselha. Para maiores informações, ler Capítulo 3.2 desta dissertação.

66. BÉDARIDA, 1987, p.354.

67. BÉDARIDA, 1987, p.355.

68. BÉDARIDA, 1987, p.356.

69. *Le Corbusier: Oeuvres complètes* é uma coletânea das obras de Le Corbusier e de Pierre Jeanneret, editada na Suíça (Zurich: Editions H. Girsberger), com textos em inglês, francês e alemão. Willy Boesiger, historiador suíço, é o autor/editor da publicação. Os oito tomos foram originalmente desenvolvidos, entre 1929 e 1969, a partir do trabalho direto de Boesinger com o próprio Le Corbusier. Neles, podem ser encontrados os desenhos e fotos originais dos projetos estudados.

70. BÉDARIDA, 1987, p.357.

71. BÉDARIDA, *ibid.*

72. Durante os anos trinta, os dois primos recorreram à grafologia como diletantes, mais por divertimento do que pela seleção. Mas posteriormente, com os pedidos de entrada se multiplicando, as candidaturas foram quase todas submetidas a uma análise grafológica. Esta paixão pelo estudo do caráter através da escrita era tão devoradora que Le Corbusier não hesitava em submeter à interpretação a escrita de pessoas já colocadas há muito tempo ou de

postulantes aos quais ele tinha respondido negativamente. In: BÉDARIDA, 1987, p.357.

73. BÉDARIDA, 1987, p.359.

74. BÉDARIDA, *ibid.*

75. BÉDARIDA, 1987, p.358.

76. BÉDARIDA, *ibid.*

77. BÉDARIDA, *ibid.*

78. AVERMAETE, Tom. **Another modern: The post-war architecture and urbanism of Candillis-Josic-Woods.** Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p.30.

79. O francês André Lurçat (1894-1970) foi um arquiteto e paisagista moderno, designer de mobiliário e planejador urbano, membro fundador do CIAM, e figura ativa na reconstrução das cidades francesas no pós-guerra. Começou projetando uma série de casas nos anos 20, passando a se interessar pelos princípios da habitação social com o propósito de solucionar a crise habitacional francesa no período entre-guerras. Em 1928, foi membro fundador do CIAM - Congrès International d'Architecture Moderne. Junto com Adolf Loos, Richard Neutra, Margarete Schütte-Lihotzky e outros, ele apresentou uma residência familiar na exibição da Werkbund de Vienna em 1932, produziu sua mais conhecida Villa Hefferin na Ville-d'Avray, e foi para Moscou para trabalhar para o governo soviético entre 1934 e 37. Lurçat é conhecido por levar a causa do modernismo para a arquitetura da paisagem, tomando uma posição contrária à dos proponentes da *Existenzminimum*, em que assumia a importância dos jardins para as habitações sociais. Disponível em: <http://www.answers.com/topic/lur-at-jean> (acesso em 24/05/2009)

80. AVERMAETE, 2005, pp.30-31.

81. Noção esta surgida pela força numérica que os cidadãos não-brancos da colônia representaram ao serem somados aos brancos franceses na Primeira Guerra Mundial, fator decisivo para a vitória, além de pela participação na Resistência Francesa durante a Segunda Guerra, com o General De Gaulle hasteando a bandeira francesa no Norte da África e colocando em suas fileiras cerca de 300.000 homens da região. In: AVERMAETE, 2005, pp.33-34.

82. Na realidade existiam quatro seções, mas essas, por razões legais, não podiam aparecer abertamente. Eram: a seção "Arquitetura" dirigida por André Wogenscky; a seção "Estudos Técnicos" por Vladimir Bodiansky; a seção "Direção dos Trabalhos" por Marcel Py; a seção "Administrativa" por Jacques-Louis Lefèbvre. Rapidamente Marcel Py seria eliminado do grupo como consequência de transações mal elucidadas com as empresas que trabalhavam nos canteiros de obras de Marselha. Wogenscky se encarregaria, então, dessa seção. Tudo iria bem até o dia em que, segundo a versão oficial, Bodiansky, devido às repetidas ausências de Le Corbusier, interveio diretamente nas escolhas arquiteturais. O mestre não o perdoaria pela ousadia e as relações seriam rompidas. In: BÉDARIDA, 1987, p.359.

83. AVERMAETE, 2005, p.38.

84. AVERMAETE, 2005, p.42.

85. Georges Candilis, apud AVERMAETE, *ibid.*

86. "Architecture is the formal expression of a culture. It cannot exist as an isolated phenomenon, contradictory to other manifestations of a culture. It changes along with the society which it encompasses and expresses, making that society coherent and understandable at all times. Not only does it follow ethical, economic and political events; but it also heralds and anticipates them, making them possible." Shadrach Woods, apud AVERMAETE, 2005, p.382. (tradução nossa)

87. Georges Candilis, apud CANDILIS, Georges. **Bâtir la vie: Un architecte témoin de son temps.** Paris: Éditions Stock, 1977, pp.279-86.

88. "La condition d'un architecte qui travaille seul est dépassée. Il fallait créer une équipe qui puisse oeuvrer en complète communion d'idées, des hommes possédant des caractères, des vertus, des compétences diversifiés et complémentaires, et qui apportent en plus un enrichissement personnel à chacun." Georges Candilis, apud CANDILIS, 1977, p.195. (tradução nossa)

89. Georges Candilis, apud CANDILIS, 1977, pp.195-96.

90. "Notre agence n'était pas comme les autres. Pratiquement, nous vivions jour et nuit sous l'emprise de notre métier, de notre engagement. Tout le reste était secondaire. Vie privée, vie familiale se fondaient dans cette vie-passion où tout s'axait sur l'objectif." Georges Candilis, apud CANDILIS, 1977, p.197. (tradução nossa)

91. Georges Candilis, apud CANDILIS, 1977, p.198.

92. "Timinhos" é um termo usado pelo Escritório Edison Musa desde o início dos anos 1970 para definir a setorização de um determinado projeto junto a um número mais reduzido de profissionais de arquitetura, chefiados por um arquiteto dito "chefe de equipe", todos responsáveis por seu desenvolvimento e execução completos. Conforme depoimentos de: Edison Musa, Edmundo Musa, Mônica Tavares Montano e Stella Teixeira de Mattos.

93. "Our atelier was, to be sure, entirely autonomous and independent, but without the input from others in Team 10 it is fair to say that these plans would certainly have developed in other ways. So Team 10 generated a climate in which these strange fruits grew." Shadrach Woods, apud AVERMAETE, 2005, p.27. (tradução nossa)

94. Informações colhidas junto ao arquiteto Edison Musa em 29/05/2008, e também encontradas em material sobre o Team 10 disponível em <http://www.team10online.org/> (acesso em 27/11/2008).

95. "A propagação do 'modelo' se inscreve num contexto intercultural de grande complexidade. Nunca há a certeza de que a meta será atingida, e o sucesso da iniciativa depende mais de um certo isomorfismo entre o emissor e o receptor do que de um maquiavelismo 'científico' do emissor." BODY-GENDROT, Sophie. "Uma vida privada francesa segundo o modelo americano". In: **História da vida privada 5: Da primeira guerra aos nossos dias.** Organização de Antoine Prost e Gérard Vincent. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.536.

96. BATISTA, Antônio 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, pp.47-48.

97. Marcelo Roberto, apud BATISTA, 2008, p.44.

98. SOUZA, 2006, pp.138-139.

99. Marcelo Roberto, apud SOUZA, 2006, p.147.

100. BATISTA, 2006, pp.46-47.

101. Marcelo Fragelli, in: IAB/RJ. **II Inquérito Nacional de Arquitetura/Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982, p.129.

102. IZAGA, Fabiana. **O sentido da pele**. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2002, p.36. "Fabiana Izaga, em sua dissertação de mestrado, conclui que a organização de tal método seria, em verdade, resquício da formação acadêmica dos Roberto, já que a ele, ainda, subjazeria a idéia de um desenvolvimento composto de dois momentos distintos, sendo o segundo o desenvolvimento obrigatório do primeiro; o primeiro passo trata da definição de um *parti*, que vem a ser a concepção básica de um edifício... Após o partido, segue-se o *esquisse*, que consiste num estudo no qual ficam definidas as características principais do projeto", isto é, uma estruturação muito similar àquela ensinada na *École des Beaux-Arts*. Porém, para tornar essa leitura um pouco mais rica, não se pode esquecer que tal metodologia é bastante próxima daquela proposta por Le Corbusier, como, por exemplo, em: "O próprio da criação é equacionar relações forçosamente novas, pois um dos termos é fixo – a sensibilidade humana – e o outro está sempre em movimento – as contingências -, isto é, o meio formado pela qualidade técnica, em todos os setores de uma sociedade em perpétua evolução". In: BATISTA, 2006, p.77.

103. Gilberto Freyre, falando sobre Mindlin, relacionava sua ascendência russa à negação de qualquer semelhança com o personagem híbrido e impreciso descendente da miscigenação própria de uma sociedade fronteiriça entre a Europa e a África. É também possível conectar o caráter não-ibérico de Mindlin com a leitura de Sergio Buarque de Holanda, mais precisamente com a chave da anarquia percebida por este como traço constitutivo dos povos ibéricos. Por conta de sua ascendência russa, Mindlin estaria mais livre de uma certa indisposição para a atividade produtora e da "invencível repulsa que sempre inspirou [aos povos ibéricos] toda moral fundada no culto ao trabalho". Estaria também mais apto a vencer os elementos anárquicos que, herdados de Portugal, "frutificaram aqui facilmente, com a cumplicidade ou a indolência displicente das instituições e costumes. Não admira que a extraordinária capacidade de organização do escritório de Mindlin cause estranheza por aqui: a seguir a chave de leitura de Raízes do Brasil, ela revela-se precisamente o negativo da desordem prevalecente nos países ibéricos desde a Idade Média e persistente na frouxidão da estrutura social das nações hispânicas, incluindo-se aí o Brasil. In: NOBRE, Ana Luiza. Fios Cortantes. Tese (Doutorado). Departamento de História/PUC-Rio, 2008, p.156.

104. NOBRE, 2008, pp.158-59.

105. Entre os quais destacam-se: o prêmio de Habitação Individual na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951; e o 1º prêmio no concurso privado para o projeto da Sede e Templo da Congregação Israelita Paulista, em 1954, e o segundo prêmio no concurso público de projetos para o edifício do Senado Federal, em 1955, no Rio de Janeiro. In: YOSHIDA, Celia Ballario, et al. **Henrique Ephim Mindlin: O homem arquiteto**. São Paulo: Instituto Roberto Simonsen, 1975, p.18-19.

106. Apresentação de Lauro Cavalcanti, apud MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no**

Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.11.

107. Henrique E. Mindlin: “Discurso de agradecimento na Academia Brasileira de Arte”. *aba/cab*, 1968, p.80, apud YOSHIDA, 1975, p.52.

108. “Report on Brazil”. *The Architectural Review*, pp.235-36, apud NOBRE, 2008, p.152, nota 441.

109. YOSHIDA, 1975, p.32.

110. Maurício Roberto, apud NOBRE, 2008, p.152, notas 445 e 446.

111. Tida, de acordo com NOBRE (2008, p.148), como “o primeiro escritório de arquitetura no país constituído juridicamente como uma empresa”.

112. NOBRE, 2008, p.154.

113. Henrique E. Mindlin: “Produktivitätsteigerung in Bauwesen in Brasilien. Teamarbeit und Mechanisierung”, Conferência em Hannover, Alemanha, abr.1962, apud YOSHIDA, 1975, p.28.

114. YOSHIDA, 1975, p.29.

115. NOBRE, 2008, p.150-51.

116. Lauro Cavalcanti, apud MINDLIN, 1999, p.14.

117. Aqui entendido como uma “empresa de arquitetura intrinsecamente vinculada a empreendimentos em grande escala, em que fatores como ritmo de produção e economia de custos eram considerados fundamentais”. In: NOBRE, 2008, p.156.

118. Ao voltar ao Brasil em 1944 vindo dos Estados Unidos, Mindlin manteria contato com vários arquitetos norte-americanos que conheceria, o que propiciaria algumas parcerias profissionais no desenvolvimento de alguns projetos de hotéis para grandes cadeias internacionais. Desta forma, Mindlin entraria em contato com um programa complexo e, na escala que se pretendia, ainda inexplorado pelos arquitetos brasileiros. Dessas experiências surgiriam seus estudos. O primeiro, referência direta ao tema do “grande hotel” (“O Grande Hotel: Notas sobre a evolução de um programa”), serviria à sua tese de Livre Docência na cadeira de Grandes Composições de Arquitetura, na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 1962. Tornariam-se recorrentes, então, no escritório Mindlin, os projetos de grandes dimensões, assim como a presença de arquitetos que traziam consigo experiências de trabalho em escritórios dos Estados Unidos. Da obrigação de dar conta da complexidade das tarefas projetuais, e da chance de poder contar com o *know-how* de quem já enfrentara a produção de projetos de larga escala, seria progressivamente definida e introduzida, no escritório Mindlin, uma rotina racionalizada para o desenvolvimento dos projetos, sacramentada efetivamente enquanto disciplina projetual quando da realização do Hotel Sheraton, em 1968. Este, por sua vez, somado às experiências vividas com o projeto para o Edifício Avenida Central, em 1956, e com projeto para o BEG – Banco do Estado da Guanabara, em 1963, se aplicaria ao segundo estudo de Mindlin, sobre “prumadas de circulação” (“Prumadas de circulação em edifícios altos”), tema de sua tese para a Livre Docência da mesma cadeira de Grandes Composições de Arquitetura, na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, título obtido em 1969. In: NOBRE, 2008,

pp.166-69; PEREIRA, 2005, p.54; YOSHIDA, 1975, p.54.

119. NOBRE, 2008, p.172.

120. NOBRE, 2008, p.179.

121. YOSHIDA, 1975, p.34.

122. Depoimento de Sérgio Magalhães a Américo Freire e Lúcia Lippi Oliveira, em abril de 2004. In: FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). **Novas memórias do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, pp.191-92.

123. NOBRE, 2008, p.182.

124. Lauro Cavalcanti, apud MINDLIN, 1999, p.14.

125. Mary Döry: "Profile of architect Henrique E. Mindlin". I.I. Construction, W.N. Assignment, (189), 29 abr.1958, apud YOSHIDA, 1975, p.52.

CAPÍTULO 2

126. Data e hora da implosão do conjunto habitacional *Pruitt-Igoe*, em Saint Louis, projeto de Minoru Yamasaki de 1953, considerado pelo historiador e teórico da arquitetura Charles Jencks (1939-), o momento simbólico do fim da arquitetura moderna.

127. "The patient has died: not it is true "on July 15, 1972 at 3:32p.m. (or thereabouts)" – that was a symbolic date meant to bring a little drama to the scene. No, Modern architecture was dying well before this [...]; it was dying in 1961 when Jane Jacobs came out with her book *The Death and Life of Great American Cities* and no Modern architect had a convincing answer to her condemnations. Its ideology was dead. Actually, the life and death of architectural movements seems an absurd notion; periods of history, whatever they are, are not organisms [...]. Architectural movements are complex affairs, part stylistic and part ideological, part unconscious practice and part conscious convention, and any transition from one era to another is bound to be a flowing thing, an evolution, fast or slow. Moreover it is bound to be a statistical thing, a matter of dropping many ideas and picking up many, and transforming the lot with a peculiar percentage of each quality." In: JENCKS, Charles. **Late-modern architecture and other essays**. New York: Rizzoli, 1980, p.6. (tradução nossa)

128. A primeira das reuniões foi organizada em Paris, por Le Corbusier (1887–1965) e Gabriel Guévrékian (1900-1970), e, na Suíça, pelos membros da *Schweizerischer Werkbund* (Organização dos Artistas Suíços) e pelo historiador Sigfried Giedion (1888-1968). A ausência de Mies van der Rohe (1885-1969), Walter Gropius (1883-1969) e Erich Mendelsohn (1887-1953), arquitetos alemães tidos como humanistas liberais, deixou espaço para que o grupo dos arquitetos socialistas suíços radicalizasse seu discurso. Enquanto os protagonistas do MoMA quatro anos depois defenderiam a primazia do "estilo", tal qual determinado pela técnica, o CIAM enfatizaria, nesse encontro inaugural, a necessidade de estandarização e uma distribuição mais eqüitativa de riquezas, traduzidas em moradias de baixo custo para as massas operárias emergentes.

129. Da França, o grupo ASCORAL, fiel às premissas de Le Corbusier, e o GAMMA, que mantinha

postura independente; da Alemanha, o grupo de Gropius e o RING, de seu opositor, o arquiteto Hugo Häring (1882-1958); da Holanda, o grupo De 8, de Amsterdam, vertente crítica do funcionalismo moderno, e o OPBOUW, de Rotterdam, adepto do racionalismo; da Inglaterra, o grupo MARS, particularmente ativo nos CIAM do pós-guerra. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10: Arquitetura como crítica**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002, p.49.

130. Madame Hélène de Mandrot, viúva abastada ligada às artes, foi sempre uma figura presente e ativa junto ao CIAM, funcionando como patrocinadora e articuladora da causa da arquitetura moderna em vários países.

131. Iniciando sua política de transmissão das vanguardas européias para o contexto norte-americano, a exposição do MoMA pretendia estabelecer uma nova idéia de “estilo”, contrariamente ao que alguns dos arquitetos – como Walter Gropius - da vanguarda européia desejavam. Ao então nomeado “Estilo Internacional” vinculava-se uma “arquitetura cúbica, lisa, de fachadas brancas ou revestida de metal e vidro, de propostas funcionais e simples”. Essa não foi uma atitude casual por parte dos americanos: “obedecia a uma explícita política cultural norte-americana que, a partir dos anos 30, tentará controlar o mundo da produção cultural e artística”. In: MONTANER Josep M. **Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**, Barcelona: Gustavo Gili, 2001(b), pp.12-13.

132. FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp.328-39.

133. O CIRPAC, além de organizar os eventos, deliberava sobre o ingresso de novos membros no CIAM, que deveriam ser indicados pela delegação de seu país, podendo ser aceitos ou não pelo próprio CIRPAC. O modo de seleção dos membros é o primeiro elemento comprobatório do caráter centralizador desse comitê. Por incluir pelo menos um membro de cada delegação do CIAM, o CIRPAC tornou-se grande demais, sendo extinto no fim da guerra, quando as novas gerações de arquitetos começaram a lotar os congressos. In: BARONE, 2002, pp. 49-51.

134. A história dos grupos GATCPAC e GATEPAC se confunde nos primeiros anos de vanguarda do Movimento Moderno em arquitetura. Em outubro de 1930, constitui-se em Zaragosa, na Espanha, o GATEPAC – *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*. Já existia, contudo, na Catalunha, desde 1928, um grupo de arquitetos semelhante: o GATCPAC - *Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrès de l'Arquitectura Contemporània*. Um dos acordos da reunião constituinte de Zaragosa foi o de levar a cabo a publicação de uma revista trimestral de nome A.C. – *Actividad Contemporánea*, projeto à época em andamento pelo grupo catalão. Assinale-se que não só a confecção material da revista se deu em Barcelona, como também a direção do GATEPAC ficou nas mãos dos dirigentes do catalão GATCPAC, então mais numeroso e influente em seu meio. In: SOLÀ- MORALES, Ignasi de. **Eclecticismo y vanguardia y otros escritos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp.156-67.

135. O CIAM 4 se deu entre julho e agosto de 1933, em um cruzeiro pelo Mediterrâneo à bordo do *SS Patris II*, cuja rota era Marselha-Atenas-Marselha. Inspirado talvez pelo percurso paradisíaco e pelas palestras de Le Corbusier e do pintor cubista francês Fernand Léger (1881-1955), o quarto congresso seguiu uma nova direção: não rompeu tão drasticamente com a tradição acadêmica das Belas-Artes como haviam feito os alemães anteriormente, dando nova ênfase à história e à pintura moderna, mas deixou manifestas e assumidas as qualidades míticas dos CIAM enquanto uma vanguarda que redefine o futuro. Essas qualidades se fariam presentes no grupo no pós-guerra, ao longo dos anos 50 e também depois. In: MUMFORD, Eric. **The CIAM discourse on**

urbanism, 1928-1960. Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press, 2000, p.85.

136. Por conta da discordância entre seus membros, o CIAM 4 teve, de fato, por resultado: (1) dois textos diferentes intitulados “Resoluções”; (2) um terceiro que recebeu o título de “Constatações”. A primeira das “Resoluções” foi, a partir de informações passadas por Le Corbusier, incluída em uma coluna da *Gazette des Beaux-Arts* de Paris sobre o congresso, em 1º de setembro de 1933. As “Constatações” foram publicadas em um jornal da *Technical Chamber of Greece* em novembro de 1933, tendo servido de base para o texto que Le Corbusier somente depois chamaria de “*Carta de Atenas*”, publicado em 1943, durante a ocupação alemã de Paris. Outra versão dos debates foi publicada em 1942 por Sert, exilado nos Estados Unidos, em seu livro *Can our cities survive?* In: MUMFORD, 2000, p.73.

137. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://ns.rc.unesp.br/igce/planejamento/carta%20de%20atenas.pdf> e <http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio02.asp>

138. Com a ajuda do arquiteto inglês Maxwell Fry, Gropius conseguiu sair da Alemanha em 1934, sob o pretexto de visitar Londres. Ali ele viveu e trabalhou - com Fry e outros no grupo *Isokon* (fundado em 1929 para projetar e construir casas e edifícios de apartamentos modernos) - até se mudar para os EUA, a convite da Universidade de Harvard, em 1937. Gropius se adaptou muito bem ao ambiente acadêmico daquele país e, em 1944, se naturalizaria norte-americano. Disponível em: http://www.greatbuildings.com/buildings/Harvard_Graduate_Center.html (acesso em 25/04/2008)

139. Giedion retornaria à Suíça somente em 1947, para assumir a *Escola Politécnica Federal*, mantendo, porém, sua ligação com o mundo acadêmico americano, onde voltaria a atuar como professor do MIT, em 1951, e depois na mesma Harvard, em 1954-56. Disponível em: <http://www.dictionarofarthistorians.org/giedions.htm> (acesso em 25/04/2008)

140. Para maiores informações, consultar: <http://nwda-db.wsulibs.wsu.edu/findaid/ark:/80444/xv66707> (acesso em 25/04/2008)

141. *Cidade dos Motores* era o nome de uma cidade a ser construída em um terreno da Estrada Rio-Petrópolis e que sediaría a Fábrica Nacional de Motores - FNM, indústria estratégica no Brasil do Estado Novo. Primeiro projeto (1943) da *Town Planning Associates*, o serviço contratado foi certamente fruto dos conhecimentos pessoais e profissionais de Wiener no Brasil, assim como uma pressão norte-americana contra a lentidão do apoio brasileiro (leia-se Getúlio Vargas e o Estado Novo) aos esforços de guerra. Projetada para uma população de 25.000 habitantes, essa nova cidade se basearia nos princípios das quatro funções urbanas de *habitar, recrear, trabalhar e transportar-se*, conforme definidas pela “Carta de Atenas” em 1933. Aquela que viria a ser a quinta função, o “coração cívico” que preocupava a Sert cada vez mais, seria por ele representada nos primeiros desenhos para o centro da referida cidade. Disponível em: <http://www.drclas.harvard.edu/revista/articles/view/193> (acesso em: 11/04/2008)

142. BARONE, 2002, pp.43-44.

143. “Quando foi decidida a instalação da sede da ONU em Nova York, em um terreno adquirido e doado por Nelson Rockefeller (decisão na qual teve grande peso Le Corbusier), formou-se, em 1947, um comitê internacional de arquitetos de diferentes países, presidido por Wallace Harrison, que se interessou em convidar Oscar Niemeyer. Faziam parte da equipe Le Corbusier (França), Gaston Brunfaut (Bélgica), Ernest Cormier (Canadá), Ssu-Ch'eng Liang (China), Sven

Markelius (Suécia), Nikolai D. Bassov (União Soviética), Howard Robertson (Inglaterra) e Julio Vilamajó (Uruguai). E os consultores foram Wladimir Bodiansky (França), Matthew Nowicki (Polônia) e Erns Weissmann (Jugoslávia).” In: SEGRE, Roberto. “O sonho americano de Oscar Niemeyer”. Disponível em:

<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/165/artigo67576-2.asp> (acesso em 14/03/2008)

144. Fundado em 1933, com o estímulo de Giedion, para funcionar como um *think tank* para o Movimento Moderno britânico, o MARS GROUP - Modern Architectural Research Group - produziu projetos visionários e várias exposições até sua dissolução em 1957.

145. Em 1940, escrevendo sob o pseudônimo de *James MacQuedy*, Sir James M. Richards levantara a questão da falta de identidade do homem comum com a arquitetura moderna. Nos anos do pós-guerra, essa preocupação com o apelo popular se tornou determinante para Richards. A acomodação entre a nova arquitetura e a tradição havia prevalecido na Suíça e em países escandinavos como a Suécia e a Finlândia desde os anos 30. Tal arquitetura moderna “à moda escandinava” somente ganharia força nos EUA e na Inglaterra após a Segunda Guerra, e, a essa tendência, Richards daria um nome mais universal em 1947, com seu artigo na *Architectural Review* intitulado “The New Empiricism: Sweden Latest Style”. Para ele, a Suécia era um lugar onde o funcionalismo estava sendo “humanizado pelo lado estético” sem se tornar irracional. In: MUMFORD, op.cit., 2000, pp.163-67.

146. OACKMAN, Joan. **Architecture culture, 1943-1968: A documentary anthology**, New York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli International Publications, 2005 (1993), p.100; e MUMFORD, 2000, p.170.

147. MUMFORD, 2000, pp.174-75.

148. MUMFORD, 2000, pp.180-81.

149. BARONE, 2002, p.45.

150. BARONE, 2002, p.52.

151. A razão do CIAM 8 ter sido novamente sediado na Inglaterra, pouco tempo após o CIAM 6 em Bridgewater, foi a realização naquele ano do *Festival of Britain*, uma grande exposição de caráter popular em Londres, pensada com o propósito de levar a arquitetura moderna ao público inglês. In: OACKMAN, 2005, p.135.

152. MUMFORD, 2000, pp.202-03.

153. BARONE, 2002, pp.86-87.

154. MAYUMI, Lia. “A cidade antiga nos CIAM – 1950-59”. Editoração eletrônica. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Lia%20Mayumi.pdf>

155. Ernesto Nathan Rogers, Gianluigi Banfi (1910-1945), Lodovico Belgiojoso (1909-1969) e Enrico Peressutti (1908-1975) associaram-se em 1932 para abrir, em Milão, a firma BBPR (iniciais dos quatro arquitetos). A BBPR desconsiderou os ensinamentos neoclássicos tradicionais, embora ainda mantivesse traços da tradição arquitetônica italiana, tendo incorporado idéias de

arquitetos modernos como Gropius, Le Corbusier e Mies Van Der Rohe. Com a morte de Banfi em um campo de concentração da Áustria, os três sobreviventes voltaram a se reunir no pós-guerra, tornando-se responsáveis por projetos – como a *Torre Velasca*, de 1954 - que se tornariam representativos para a época, nos quais a arquitetura tradicional italiana se somaria à filosofia moderna. Seria no pós-guerra que Rogers, editor das revistas *Quadrante*, *Domus* e *Casabella-Continuitá*, alcançaria a posição de referência mais importante da cultura arquitetônica. Ali ele reintroduziria os conceitos de *tradição*, *história* e *monumento*, afirmando que “a tradição não é nada mais do que a presença unificada das experiências” e perguntando: “por que não conciliar o moderno com o antigo?” In: MONTANER, 2001(b), p.97-101. e também disponível em: http://www.greatbuildings.com/architects/Belgiojoso_Peressutti_and.html (acesso em 25/04/2008)

156. The *habitat* is above all an environment where man lives. *Living solitary or living jointly*. The myth of individual *habitat* in opposition to collective *habitat* demonstrates confusion and ignorance. *Habitat* is always collective, *habitation* has to be individual at all times. Different forms of structures and groupings of habitations should not be confused with the notion of *habitat*.” Georges Candilis, 1968, apud AVERMAETE, 2005, p.110. (tradução nossa)

157. “Team 10 members no longer found it possible to perceive of reality in oppositional terms, thus they replaced the notion of the individual versus the universal with the individual and the universal. This paradigm of duality provided the theoretical basis for the architecture of the 1960s and added a level of complexity to its characterization from an “either/or” paradigm, to one that accepted “both/and.” Writing histories is linked to who the writers are and what agendas they are trying to promote, which requires that we, as historians, examine the larger more complex discourse underlying the accepted discourse.” In: PEDRET, Annie. **Representing history or describing historical reality?: The universal and the individual in the 1950s**. Disponível em: <http://www.alvaraalto.fi/conferences/universal/finalpapers/annipedret.htm> (acesso em 26/05/2008) (tradução nossa)

158. MONTANER, 2001(b), p.30.

159. Disponível em: <http://www.team10online.org/index.html> (acesso em 28/04/2008)

160. As quatro “unidades de escala” dos Smithsons alinhavam-se ao que havia sido proposto por Richards e o MARS durante o CIAM 8: a inclusão de uma categoria de assentamentos humanos que iria da vila à metrópole.

Disponível em: <http://www.team10online.org/index.html> (acesso em 28/04/2008)

161. OACKMAN, 2005, p.181.

162. *Rendez-vous* é expressão que significa “encontro entre duas ou mais pessoas em função de um motivo, uma data e um lugar” Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/rendez-vous> (acesso em 22/04/2008). A frase é creditada ao CIAM 8, segundo Oackman (2005, p.135).

163. “Time itself [...] provides a “line of conduct”, and the generation born around 1916, then forty years old, were “the only ones capable of feeling actual problems personally, profoundly, the goals to follow, the means to reach them, the pathetic urgency of the present situation period. They are in the know. Their predecessors no longer are, they are out, they are no longer subject to the direct impact of the situation. [...] Act so that the CIAM continue in their creative passion, in disinterest, reject the opportunists [...]. Good luck. Long live the SECOND-CIAM!”. “Message of Le Corbusier to the X Congress CIAM of Dubrovnik”, in: MUMFORD, 2000, p.248. (tradução

nossa)

164. BARONE, 2002, p.76.

165. Jos Bosman sobre o Team 10, in: RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den (ed.). **Team 10: In search of a utopia in the present, 1953-81**. Rotterdam: Nai Publishers, s.d., p.247.

166. TEIXEIRA, Katia Azevedo. **A arquitetura moderna no Brasil e a educação do arquiteto**. Dissertação (Mestrado), São Paulo: PUC-SP, 1998, p.36.

167. SOUZA, 2006, p.124.

168. DIÔGOLI, L.R. "O lugar da arquitetura oficial na construção de uma ideologia política". In: **Leopoldianum**, 1997, v. XXII, nº 62, apud TEIXEIRA, 1998, p.37.

169. MEIRA, M.E. "Da forma ao conteúdo – A educação de arquitetos e urbanistas no Brasil". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 177, ago.1994, pp.91-92.

170. TEIXEIRA, 1998, p.38.

171. Em seu livro **Arquitetura moderna no Brasil**, cuja primeira edição, em inglês, publicada em Nova York, nos Estados Unidos, data de 1956.

172. MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, pp.30-31.

173. TEPERMAN, Sérgio. "1955-1970: The flower-power generation". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 53, jul.1983, pp.127-33.

174. DAHER, Luiz Carlos. "O espaço arquitetônico brasileiro dos últimos vinte anos e a formação profissional do arquiteto". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 42/Edição Especial de 10 Anos/1972-1982, p.91.

175. ZEIN, Ruth Verde. "As tendências e as discussões do pós-Brasília". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 53, jul.1983, p.84.

176. Concursos estes vencidos, respectivamente, pela equipe do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e pelo escritório de arquitetura de Curitiba Forte-Gandolffi Associados.

177. A participação de Edison Musa nos dois concursos mencionados consta, ainda que sumariamente, do texto referente ao Capítulo 4 da presente dissertação.

178. Polêmica entre o então governador Carlos Lacerda e o IAB durante a idealização da ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial. In: NOBRE, 2008, p.84.

179. Dos cinco integrantes do GT, três eram arquitetos: Wladimir Alves de Souza, diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura; Maurício Roberto, presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil; e Sérgio Bernardes, de presença rápida e sem repercussão. Buscava-se com isso obter o apoio de órgãos de classe e instituições de prestígio no meio da arquitetura, sem abrir mão da colaboração de arquitetos exponenciais cuja prática projetual mostrasse maior convergência

com a lógica industrial. In: NOBRE, 2008, p.52.

180. No meio arquitetônico carioca, pouco a pouco, foram emergindo “sinais de uma disposição de redefinir as diretrizes pelas quais se pautara até então a arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Cabe destacar, nesse sentido, o papel assumido pela revista *Arquitetura*, órgão oficial do IAB-GB criado na gestão de Maurício Roberto, que acabou por se constituir num importante canal de veiculação das idéias que deram molde à ESDI. Um mês após a instituição da Escola, a revista publicava seu decreto de criação e uma reportagem de duas páginas saudando a realização de ‘um velho sonho de arquitetos’. [...] surgiria mais tarde uma série de reportagens intitulada ‘Arquitetura e Desenho Industrial’, assinada pelo arquiteto Flávio Marinho Rego, que defendeu ‘o caráter polimorfo da profissão de arquiteto’ e ressaltou a ‘necessidade dos arquitetos participarem ativamente nas pesquisas e autoria de desenho industrial’. A revista Módulo, por sua vez, contribuiu para disseminar a disciplina ulmiana no meio da arquitetura mesmo antes da criação da ESDI, chegando a publicar matéria sobre um produto (espelho com luz desenvolvido para a indústria nacional), onde a ênfase recaiu sobre o método de trabalho, pelo qual procurava-se ‘eliminar o mais possível os sentimentos individuais [...] de modo que a forma do objeto não [fosse] expressão das características do autor, mas das características do próprio problema”. In: NOBRE, 2008, p.58-60.

181. Wladimir Alves de Souza, à época diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura, propôs a incorporação da nova escola à FNA, mas teve de recuar diante dos muitos empecilhos então colocados. In: NOBRE, 2008, p.53.

182. Proposta do arquiteto Lamartine Oberg (1918-2003) a Maurício Roberto, naquela ocasião à frente do processo que acabou por levar à fundação da ESDI e que viria a ser seu primeiro diretor, que sugeria a criação da Divisão de Desenho Industrial do IAB. In: NOBRE, 2008, p.53.

183. NOBRE, 2008, p.84.

184. NOBRE, 2008, p.86-87.

185. Grande parte do presente texto foi resultante de leitura do depoimento do arquiteto Marcos Konder (Blumenau, SC, 1927) em 2 de abril de 2004, à Américo Freire e Lúcia Lippi Oliveira, no Rio de Janeiro. In: FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). **Novas memórias do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, pp.102-21.

186. Marcos Konder, in: IAB/RJ. **II Inquérito Nacional de Arquitetura/Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982, pp.138-39.

187. De cinco em cinco anos, desde 1929, Le Corbusier editava um album novo, que era vendido para os jovens arquitetos e estudantes de arquitetura do mundo todo. Assim, ele ia se mantendo, mesmo sem grandes projetos ou realizações. Lúcio Costa diria certa vez que as publicações de Le Corbusier eram o “livro sagrado da arquitetura”. Segundo Konder, no tempo da faculdade, os estudantes colocavam o album na prancheta e copiavam dele o que interessava. Não davam importância para os ensinamentos dos professores, principalmente os de projeto. Em urbanismo, seguiam Le Corbusier e a Carta de Atenas, com as quatro funções da cidade. Era uma adaptação mais esquemática do conceito de zoneamento, segundo Konder. Na cidade, cada função deveria ter seu setor específico. Hoje, vê-se a cidade como um todo, cheio de contradições que devem ser levadas em conta. In: FREIRE e OLIVEIRA, 2008, p.109.

188. Marcos Konder, apud FREIRE e OLIVEIRA, 2008, p.112.
189. Marcos Konder, in: II Inquérito Nacional de Arquitetura/Depoimentos, out. 1982, p.136.
190. Grande parte do presente texto foi resultante de leitura do depoimento do arquiteto Paulo Casé (Rio de Janeiro, 1933-) a Éride Moura e Fernando Serapião, publicado originalmente em **PROJETODESIGN**, nº 282, agosto de 2003. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/entrevista46.asp> (acesso em 21/09/2008)
191. Paulo Casé, in: IAB/RJ. **II Inquérito Nacional de Arquitetura/Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982, pp.155-56
192. NOBRE, 2008, p.66-67.
193. Na ESDI, Pontual atuaria, entre 1967 e 1969, como professor de Desenvolvimento de Projeto da seção de Desenho Industrial, sendo um dos dois únicos arquitetos do primeiro decênio (a outra seria Daisy Igel, em 1966-67, professora de Metodologia Visual, disciplina do Curso Fundamental). In: NOBRE, 2008, p.61.
194. NOBRE, 2008, p.65.
195. Edgar Graeff, in: MAGALHÃES, Sérgio Ferraz, *et al.* (Coord.). **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, pp.129-32.
196. Luiz Paulo Conde, in: 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, p.13.
197. Através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, que deu também aos estudantes o direito à representação nos órgãos colegiados.
198. “Parecia impossível criar uma universidade em dezembro para começar a funcionar em abril, improvisada. Mas, na medida em que professores e estudantes se aliaram para fazer a universidade, ela começou a funcionar e as dificuldades iam sendo vencidas.” Edgar Graeff, in MAGALHÃES, *op. cit.*, 1978, p.132.
199. Edgar Graeff, in MAGALHÃES, *op. cit.*, 1978, p.135.
200. BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: Rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.5.
201. ZEIN, Ruth Verde. “O futuro do passado, ou as tendências atuais”, in: **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre: São Paulo: Editora Ritter dos Reis, ProEditores Associados, 2003, p.63-64.
202. Luiz Paulo Conde, in MAGALHÃES, *op. cit.*, 1978, pp. 14-15.
203. DAHER, in: *op. cit.*, 1982, p.97.

204. Fundada inicialmente em novembro de 1973 como associação de escolas de arquitetura, a ABEA foi totalmente reformulada em 1985, “transformando-se em uma entidade de ensino, com novas características, muito mais democráticas permitindo a ampla participação de todos os envolvidos no processo de ensino e aprendizagem da área de arquitetura e urbanismo e não somente seus dirigentes”.

Disponível em: <http://www.abea-arq.org.br/?class=Textos&method=onListar&tipo=InformacoesGerais> (acesso em 22/05/2009)

205. DURHAM, Eunice. “Os perigos da torre de marfim”, **Folha de São Paulo**, Folhetim nº 229, 07/06/1981, apud PEREIRA, Miguel Alves. “Universidade brasileira, reforma e democratização”. In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 36, dez./jan. 1982, p.8.

206. DAHER, in: op. cit., 1982, p.98.

207. DAHER, in: op. cit., 1982, pp.94-95.

208. Marcelo Fragelli, in: **II Inquérito Nacional de Arquitetura/Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982, p.133.

209. Marcelo Fragelli, in: **II Inquérito Nacional de Arquitetura/Depoimentos**, out. 1982, p.122.

210. Luiz Paulo Conde, in: **II Inquérito Nacional de Arquitetura/Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982, p.117.

211. PUC-Rio, Memória da Pós-Graduação e da Pesquisa, Cronologia dos anos 1960, Dados sobre Humanidades, Ciência e Tecnologia. Disponível em: <http://www.ccpq.puc-rio.br/memoriapos/cronologia/cronoanos60.htm>

212. Ver SANCHES, Maria Lígia Fortes. **Construções de Paulo Ferreira Santos**, e FAU-UFRJ, **Programas das disciplinas de 1967**. Apud NOBRE, 2008, p.57.

213. Período que vai de 1969, logo após a edição do AI-5, até o extermínio da guerrilha do Partido Comunista do Brasil, nas matas do Araguaia, em 1974. Para mais informações, ver: GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

214. Depoimento de Vera Resende (1945) a Américo Freire e Lúcia Lippi Oliveira, em 4 de outubro e 18 de dezembro de 2003, no Rio de Janeiro. In: FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). **Novas memórias do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p.84.

215. GRAEFF, 1982, p.51.

216. Edison Musa, in: **II Inquérito Nacional de Arquitetura/Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982, p.43.

217. CANDILIS, Georges. **Bâtir la vie: Un architecte témoin de son temps**. Paris: Éditions Stock, 1977, pp.279-86.

218. DIÔGOLI, L.R. “O lugar da arquitetura oficial na construção de uma ideologia política”. In: *Leopoldianum*, 1997, v. XXII, nº 62, apud TEIXEIRA, Katia Azevedo. **A arquitetura moderna no Brasil e a educação do arquiteto**. Dissertação (Mestrado), São Paulo: PUC-SP, 1998, p.36.

219. TEPERMAN, Sérgio. “1955-1970: The flower-power generation”. In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 53, jul.1983, pp.127-33.

220. ZEIN, Ruth Verde. “As tendências e as discussões do pós-Brasília”, in: op. cit., jul.1983, p.79.

221. “O racionalismo é um dos principais conceitos que entrou em crise a partir da Segunda Guerra Mundial. Racionalismo e funcionalismo foram intepretados por Theodor W. Adorno como mecanismos empobrecedores das complexidades e qualidades da realidade, aliados com o sistema capitalista que introduz continuamente unificação e quantificação, que limita as coisas à pura utilidade e determinação econômica. Aquilo que não está coisificado, o que não é possível numerar nem medir, não conta. Como já havia afirmado Walter Benjamin, a razão e o progresso têm um caráter ambivalente: se por uma parte admitem a melhora da vida humana, o desenvolvimento tecnológico e o aumento da socialização, por outra parte geram instrumentos mais aperfeiçoados de dominação do indivíduo e de exploração da natureza.” In: MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada: Arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001(a), p.71.

222. ZEIN, Ruth Verde. “As tendências e as discussões do pós-Brasília”, in: op.cit, nº 53, jul.1983, p.80.

223. ZEIN, *ibid*.

224. LE CORBUSIER. **Os três estabelecimentos humanos**. São Paulo, Perspectiva, 1979, p.134.

225. Os meios de comunicação, silenciados e censurados, dirigiam as notícias segundo os interesses da ditadura, que coincidiam com os dos Estados Unidos. Não haviam, portanto, quaisquer barreiras da ditadura militar para a divulgação do protótipo do “american way of life”, que ganhou força e presença entre nós no período. “O que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil”, diria *Juraci Magalhães*, embaixador do Brasil em Washington e depois ministro das Relações Exteriores de *Castelo Branco*, o primeiro presidente do Brasil pós-golpe de 64.

226. ZEIN, Ruth Verde. “O futuro do passado, ou as tendências atuais”, in: **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre: São Paulo: Editora Ritter dos Reis, ProEditores Associados, 2003, pp.63-64.

227. BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: Rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.250-51.

228. Carlos Fayet, in: MAGALHÃES, Sérgio Ferraz, *et al.* (Coord.). **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, pp. 247-72.

229. Entendemos o uso do termo “do supérfluo”, nesta dissertação, como “do extraordinário” ou “do monumental”, no sentido de que entendemos a expressão como abrangente de comportamentos e de produções fora da seara de uma arquitetura a que se poderia chamar de “cotidiana”.

230. Edison Musa, in: op. cit., out.1982, p.39.

231. ZEIN, Ruth Verde. "O futuro do passado, ou as tendências atuais", in: op.cit., 2003, p.63-64.
232. ALMEIDA, Paulo Roberto de. "A experiência brasileira em planejamento econômico: Uma síntese histórica", 2004, p.3. Editoração eletrônica.
Disponível em: <http://www.pralmeida.org/05DocsPRA/1277HistorPlanejBrasil.pdf> (acesso em 22/04/2009)
233. In: *Foreword*, MACKENZIE, F. (org.). **Planned society**. New York: Prentice-Hall: 1937, p.vii-viii, apud SILVA, Benedicto (coord.), **Dicionário de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1986, p.897.
234. Roberto Campos, "A experiência brasileira de planejamento", in: Mario Henrique Simonsen e Roberto de Oliveira Campos, **A Nova Economia Brasileira**, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974, p. 47, apud ALMEIDA, op.cit., 2004, pp.3.
235. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www3.dataprev.gov.br/sislex/paginas/24/1967/200.htm> (acesso em 23/05/2009)
236. Isso porque a década de 30 marcaria a transição entre dois modelos de Estado no Brasil: um, de estrutura econômica baseada na agricultura, com o poder político concentrado nas oligarquias rurais, notadamente de São Paulo e Minas Gerais; o outro, denominado nacional-desenvolvimentista, contaria com a participação mais ativa do Estado na economia, decorrência natural de uma nova concepção que o colocava como fomentador do desenvolvimento nacional.
237. FRANÇA, Limongi (coord.). **Enciclopédia Saraiva do Direito**. Rio de Janeiro: Saraiva, 1981, v.58, p.466.
238. O primeiro PND dividiria a atividade de planejamento em duas grandes partes: "modelo brasileiro" de estratégia de desenvolvimento e execução dessa estratégia, com a implementação do planejamento. Conhecido como o período do "milagre econômico", correspondeu a um crescimento extraordinário no Brasil, aliando uma relativa modernização da economia brasileira, baixas taxas de inflação e a tentativa de redução da dependência externa. O segundo PND, instituído na época da primeira crise mundial do petróleo, sofreu com um certo otimismo exagerado, causado pelo sucesso do 1º PND, e acabou não correspondendo às expectativas superestimadas de crescimento econômico. Por conta disso, foi alvo de duras críticas e teve sua credibilidade comprometida ao longo de sua execução. In: ALMEIDA, op.cit., 2004, pp. 20-24. Editoração eletrônica.
Disponível em: <http://www.pralmeida.org/05DocsPRA/1277HistorPlanejBrasil.pdf> (acesso em 22/04/2009)
239. "O primeiro plano, segundo Roberto Campos, oficializou ambiciosamente o conceito de 'modelo brasileiro', definindo-o como o 'modo brasileiro de organizar o Estado e moldar as instituições para, no espaço de uma geração, transformar o Brasil em nação desenvolvida'. Esse modelo nacional deveria, 'por um lado, criar uma economia moderna, competitiva e dinâmica, e por outro lado, realizar democracia econômica, social, racial e política'. Entre seus pontos essenciais estava a 'influência crescente do governo, mediante expansão dos investimentos e uso da capacidade regulatória', que era considerada como uma 'incorporação dos modernos instrumentos de evolução das economias desenvolvidas'. Esse período correspondeu, portanto, ao 'ponto alto' do planejamento governamental no Brasil e o papel do Estado, não restrito à elaboração de planos e à regulação geral da economia, foi muito mais extenso e intrusivo do

que em qualquer outra época da história econômica passada e contemporânea. Instituições públicas e agências diretas controlavam amplos setores da vida nacional, a começar pelas mais diversas políticas setoriais, não apenas comercial, aduaneira e industrial, mas também no plano financeiro e creditício (bancos de desenvolvimento, de habitação e regionais, financiamentos a setores privilegiados), no campo diretamente produtivo e no de controle de preços, sem mencionar o desenvolvimento regional e vários projetos de grande porte. As empresas públicas eram ‘consideradas como parte do arsenal de políticas do governo.’ In: ALMEIDA, op.cit., 2004, pp. 21-22. Editoração eletrônica.

Disponível em: <http://www.pralmeida.org/05DocsPRA/1277HistorPlanejBrasil.pdf> (acesso em 22/04/2009)

240. FENDT, Luiza C. “Planejamento de desenvolvimento urbano no Brasil”, in: **II Seminário Internacional sobre Desenvolvimento Regional**, Santa Cruz do Sul, RS. Editoração eletrônica. Disponível em: http://www.unisc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/desreg/seminarios/anais_sidr2004/conferencias/04.pdf (acesso em 15/06/2009)

241. A ESG resultou de estudos desenvolvidos por um grupo de militares preocupados com as conseqüências da recém-terminada Segunda Guerra Mundial. Foi através da Lei nº 785, de 20 de agosto de 1949, que foi criada a Escola Superior de Guerra, um instituto de altos estudos, subordinado diretamente ao Ministro da Defesa e destinado a desenvolver e consolidar os conhecimentos necessários para o exercício das funções de assessoramento e direção superior e para o planejamento da segurança nacional. Acrescentava a Lei que a ESG deveria funcionar como centro permanente de estudos e pesquisas, ministrando cursos que fossem instituídos pelo Poder Executivo. A Escola foi idealizada, em princípio, para ministrar o Curso de Alto Comando apenas para militares, entretanto, terminou sendo organizada para receber, também, civis, sendo criado o Curso Superior de Guerra (CSG). Disponível em: <https://www.esg.br/esg.html#HISTÓRICO> (acesso em 14/06/2009)

242. GUIMARÃES, Alberto Passos; BRITTO, Alfredo; SERRAN, Joca. **Habitação Popular: inventário da ação governamental**. São Paulo: Finep/Projeto, 1985, p.88.

243. DAHER, in: op. cit., 1982, pp.92-93.

244. Segundo o próprio arquiteto, em depoimento de 15 de abril de 2009, assim foi feito, por razões tanto técnicas quanto financeiras e fiscais. Em primeiro lugar, faltava ao nome da *EMAC* um componente que a evidenciasse como uma empresa de projeto, mais especificamente de planejamento, palavra que passara a representar uma perspectiva de trabalho no campo do urbanismo. Não era o caso, porém, de se trocar a razão social da *EMAC*, pois esta já se tornara conhecida e respeitada pelo mercado, naquela ocasião. Em segundo lugar, a *EMAC*, por trazer a atividade de construção explicitada em seu nome, pagava um Imposto Sobre Serviço (ISS) mensal de 2% de seu faturamento, que logo passou a 3%, e que depois correu o risco de ser aumentado para 5%. Como, à época, a *EMAC* já apresentava um faturamento alto, pagava conseqüentemente um imposto alto. Daí a idéia de criar uma segunda empresa, a *EMAP* (com Edison em sociedade agora com o irmão, ainda estudante de arquitetura, Edmundo), que, limitada em seu registro às atividades de projeto, era obrigada a pagar não mais um percentual mensal sobre seu faturamento, mas somente um imposto fixo anual, de valor baixo. A decisão se comprovaria válida, e clientelas e funcionários seriam divididos entre a *EMAC* e a *EMAP*.

245. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 12/06/2008.

246. Luiz Paulo Conde, in MAGALHÃES, op. cit., 1978, p.20.
247. Carlos Fayet, in: MAGALHÃES, op.cit., 1978, p.252.
248. Carlos Fayet, in: MAGALHÃES, ibid.
249. ZEIN, 2003, p.72.
250. Carlos Fayet, in: MAGALHÃES, op. cit., 1978, p.253.
251. MONTANER, 2001, p.166.
252. FONSECA, Nuno de Azevedo. **A arquitetura do mercado imobiliário e seu processo de produção na cidade de São Paulo**. Tese (Doutorado), São Paulo: FAU-USP, 2000, p.4.
253. TOPALOV, Christian. **La urbanización capitalista**. Mexico: Editorial Edicol, 1978, apud FONSECA, op.cit., 2000, p.6.
254. FONSECA, 2000, p.6-7, com inserções de Christian Topalov.
255. Conforme nos contou o arquiteto Edison Musa, em depoimento de 26/03/2009, Ivo Alves da Cunha viera de São Paulo, em meados da década de 1960, para integrar os quadros da Gomes de Almeida Fernandes com a incumbência de montar a estratégia de ocupação da Zona Sul carioca. Em seu local de trabalho em Copacabana, situado no mesmo prédio onde o escritório Edison Musa até hoje mantém seu escritório, Ivo forrava as paredes com os levantamentos aerofotogramétricos de Ipanema e Leblon, e ia pintando os terrenos de vermelho, verde e amarelo, conforme eles iam sendo por ele escolhidos, negociados e comprados.
256. Corria a história, à época, que o “chinês da Barra” havia chegado ao Rio de Janeiro na década de 1950 com uma mala cheia de dinheiro, com o propósito de comprar armas e conseguir apoios logísticos para uma possível contra-revolução a tomar lugar na China comunista. Desistiu do intuito assim que conheceu a cidade e as paisagens ainda virgens que a formavam, tornando-se o grande proprietário das terras da Barra da Tijuca, conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 26 de março de 2009.
257. Em depoimento colhido junto ao arquiteto no dia 05/09/2009, contou-nos Edmundo Musa que a ligação entre Tjong Oei e a PLARCON, uma empresa de urbanização proprietária de uma pedreira, nasceu da confiança conquistada junto ao chinês pelos sócios desta, Habib Gebara e o citado José Alfredo Neves, quando, em fins de 1960, se responsabilizaram por um empreendimento que, situado em frente ao terreno onde pouco tempo depois seria implantada Nova Ipanema, é talvez o primeiro da Barra da Tijuca: um loteamento de casas entre a lagoa e o mar, que recebeu o nome de *Jardim Marapendi*. Por terem sido corretos desde o início, cumprindo prazos e custos, e por terem finalizado a obra sem quaisquer imprevistos, o Sr. Oei se tornaria amigo de Gebara e Alfredo Neves, a partir de então, ajudando-os com a pedreira e financiando-os em alguns de seus negócios voltados para urbanização.
258. Por sua importância para a história da ocupação da Barra da Tijuca e também por ter representado, pelo menos em projeto, um novo conceito de morar para o Rio de Janeiro daqueles anos, Nova Ipanema aparecerá selecionada como projeto exponencial do escritório Edison Musa no Capítulo 5 desta dissertação.

259. Conforme depoimentos de Edmundo Musa e Monica Tavares Montano, em 05/09/2009 e 27/10/2008 respectivamente.

260. O conceito de “célula urbana”, pelo potencial de autonomia e de multiplicação pela cidade que carrega, vincula-se ao de “unidades de vizinhança”, surgido em 1929, quando Clarence Arthur Perry (1872-1944) publicou “The Neighborhood Unit: A Scheme of Arrangement for the Family Life Community”. Ali, Perry defendia, como solução para as cidades americanas, os planos por ele denominados “unidades de vizinhança”, “uma área residencial que dispõe de relativa autonomia com relação às necessidades cotidianas de consumo de bens e serviços urbanos”. Apresentavam duas preocupações básicas: a distribuição dos equipamentos de serviço e consumo na escala da cidade e a busca pela recuperação das relações de vizinhança. (TETLOW & GOSS, 1968; BARCELLOS, 2004, p.1-3, apud SILVA, 2006, p.10) Em 1944, a arquitetura moderna brasileira teria contato com o conceito, através da engenheira Carmen Portinho que, representando o Departamento de Habitação Popular do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, viajaria à Inglaterra, onde acompanharia a construção de habitações provisórias para famílias que voltavam da guerra, participando de discussões sobre a questão da habitação coletiva de caráter social e da construção de novas cidades. Possuindo, desde sua origem, uma finalidade social, o conceito de “unidade de vizinhança”, associado às novas proposições do urbanismo racionalista, era um dos temas de debate. “O projeto do [Conjunto Residencial do] Pedregulho foi desenvolvido no escritório do DHP [...] segundo a idéia que tínhamos de ‘unidade de vizinhança’. Nós entendíamos que, para se resolver o problema da habitação, havia que se fazer conjuntos auto-suficientes. Conjuntos em que as pessoas que nele morassem tivessem, à sua disposição, o lazer, a saúde, o ambulatório, a escola e o mercado.” (PORTINHO, 1995, apud CAIXETA, 1999, pp.316-317) Acreditamos que o conceito de célula urbana, assim entendido, serviria mais tarde à Lúcio Costa, em Brasília e em seu plano urbanístico para a Barra da Tijuca, sendo, em seguida, nesta mesma região, “reciclado” para dar origem aos condomínios fechados. In: MACHADO, Marise F. “Células urbanas e promessas do paraíso: um olhar sobre os caminhos e descaminhos da arquitetura moderna”, **Cadernos do Proarq**, v.11, dez.2007, pp.119-30.

261. BOLAFFI, Gabriel. “Para uma nova política habitacional e urbana: possibilidades econômicas, alternativas operacionais e limites políticos”. In: **Habitação em questão**, organizado por Lícia do Prado Valladares, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, p.167.

262. ZEIN, Ruth Verde. “As tendências e as discussões do pós-Brasília”. In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 53, jul.1983, pp.7.

263. Georges Candilis, apud AVERMAETE, 2005, p.119.

264. A expressão *self-fulfilling prophecy* pode ser traduzida por “profecia auto-realizável” e entendida da seguinte maneira: algo que é dito como verdade sobre alguém ou alguma coisa passa a influenciar aos outros a tal ponto de estes esperarem que o pressuposto sempre aconteça - por vezes fazendo-o de fato acontecer -, alimentando, dessa forma, a falsa profecia. “The self-fulfilling prophecy is, in the beginning, a false definition of the situation evoking a new behaviour which makes the original false conception come ‘true’. This specious validity of the self-fulfilling prophecy perpetuates a reign of error. For the prophet will cite the actual course of events as proof that he was right from the very beginning.” Disponível em: <http://www.answers.com/topic/self-fulfilling-prophecy> (acesso em 02/08/2008)

265. Shadrach Woods, apud AVERMAETE, 2005, p.119.

266. ZEIN, 2003, p.48.

267. ZEIN, 2003. p.66.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3

268. "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, p.35. (tradução nossa)

269. Trecho retirado de depoimento do arquiteto Edison Musa em 29/05/2008.

270. Ibid.

271. Edgar Graeff (1921-1990) nasceu no Rio de Janeiro, graduando-se em 1947 pela Universidade do Brasil. Morando depois em Porto Alegre, suas obras ali tiveram um caráter pioneiro e singular, contribuindo para o surgimento local de uma arquitetura moderna com fortes referências à obra de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros expoentes da escola carioca. Elaborou o planejamento urbano da cidade de Goiânia junto à Prefeitura Municipal e foi professor na área de arquitetura na Universidade Católica de Goiás - UCG. Na FAU-UnB, prestou assessoria técnica sobre o ensino de arquitetura e urbanismo e realizou pesquisa na área de Teoria e História da Arquitetura, ambas no Departamento de Tecnologia em Arquitetura e Urbanismo. In: LUCAS, Luis Henrique Haas. "A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre". Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp370.asp> (acesso em 30/05/2008)

272. Demetrio Ribeiro (1916-2003) nasceu em Porto Alegre, mas viveu na França entre os sete e os dezoito anos, quando então retornou àquela cidade. Formou-se arquiteto em Montevideu, Uruguai. Foi professor do primeiro curso de arquitetura do Rio Grande do Sul, no Instituto de Belas Artes, e um dos fundadores da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Cassado pela Ditadura Militar em 1964, foi reintegrado à docência pela Lei da Anistia em 1979. Presidente nacional do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) entre 1977 e 1979, em 2001, durante as comemorações dos 80 anos de fundação da entidade, recebeu o Colar do IAB, como reconhecimento à contribuição que prestou ao desenvolvimento da arquitetura no Brasil. Faleceu em 2003, aos 87 anos. Disponível em: http://www.adufrgs.org.br/conteudo/sec.asp?id=cont_adverso.asp&InCdMateria=526 (acesso em 30/05/2008)

273. PEREZ, Maurício Dominguez. **Lacerda e a Guanabara: A reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial, 2007, p.85.

274. Trecho retirado de depoimento do arquiteto Edison Musa em 29/05/2008.

275. Ibid.

276. A Novacap (nome fantasia de Companhia Urbanizadora da Nova Capital) foi uma empresa criada com o objetivo de construir a nova capital federal do Brasil. A empresa foi criada pela Lei nº 2874, sancionada pelo então presidente da República Juscelino Kubitschek em 19 de setembro

de 1956. A Novacap foi a responsável por realizar as obras de construção da cidade de Brasília, e também foi o nome do projeto de Brasília durante sua construção. Disponível em: <http://www.guiadebrasil.com.br/historico/fundadores/novacap/novacap.html> (acesso em 06/09/2008)

277. Trecho retirado de depoimento do arquiteto Edison Musa em 29/05/2008.

278. Ibid.

279. Ibid.

280. Ibid.

281. Ibid.

282. Ibid.

283. Willy Boesiger, historiador suíço, é o autor/editor da publicação **Le Corbusier: Oeuvres complètes**. Os oito tomos foram originalmente desenvolvidos, entre 1929 e 1969, a partir do trabalho direto de Boesinger com o próprio Le Corbusier. Neles, podem ser encontrados os desenhos e fotos originais dos projetos estudados.

284. Trecho retirado de depoimento do arquiteto Edison Musa em 29/05/2008.

285. Ibid.

286. Ibid.

287. O pai de Edison havia comprado o apartamento 202 da Rua General Venâncio Flores, 475, pouco antes de chegada deste de Paris, em dezembro de 1958. Foi lá que ele e Marília, sua mulher, foram morar durante dois meses até alugarem um apartamento na Rua Barão da Torre, “um quarto e sala muito arrumadinho”, projeto de um desenhista de nome Paulo Kaseff, que depois trabalharia com o próprio Edison, entre 1964 e 1965, nos projetos para a Coophab-GB. Com Marília grávida, a sogra de Edison resolveu ajudá-los, aplicando parte de uma herança que havia recebido na compra do apartamento 301 do mesmo prédio onde já estavam os pais e irmãos de Edison. Assim foi que todos ficaram juntos. Conforme depoimento colhido junto a Edison Musa em 10/02/2009.

288. Marcelo Roberto, apud SOUZA, Luiz Felipe Machado Coelho de. **Les Frères Roberto, Architectes: Bâtiments d’habitat collectif construits à Rio de Janeiro, 1945-1969**. Tese (Doutorado), Université Paris I Panthéon-Sorbonne/UFR Histoire de l’Art et Archéologie/École doctorale em Histoire de l’Art, 2006, p.127.

289. Contou-nos Edison Musa que, anos mais tarde, Luiz Cyrillo Fernandes lhe diria que o risco original que o arquiteto fizera para o pavimento de acesso deste edifício específico fora determinante para convencê-lo e à GAF, então, que Edison tinha potencial para produzir, em futuro próximo, projetos para a construtora. Conforme depoimento de Edison Musa em 10/02/2009.

290. Conforme depoimento do arquiteto Edmundo Musa em 13/11/2008.

291. Ambas publicadas: na revista *Arquitetura* (IAB) nº 45, de março de 1966, a Residência João Batista Gonçalves (APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 2a); e, na revista *Casa e Jardim*, de janeiro de 1968, a mesma Residência João Batista Gonçalves, além da Residência Oswaldo Cinelli.

292. Decreto nº 991 de 1962, conforme citado em: CARDEMAN, David e CARDEMAN, Rogério Goldfeld. **O Rio de Janeiro nas alturas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p.252.

293. Projetados entre 1968 e 1972 pelo já escritório-empresa Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda., foi o que aconteceu com os edifícios Watteau, Domenico Veneziano, Pieter Bruegel (APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 4) e outros tantos, todos construídos quase que simultaneamente na Avenida Afrânio de Melo Franco, no Leblon. Nestes, se os compararmos com o Portinari de 1962, podemos facilmente identificar a mesma linguagem para o tratamento dado às fachadas, onde “as torres ganham altura, soltas das divisas, e sua plástica é marcada por um ressaltado da estrutura que define panos de fechamento onde se organizam as janelas”. In: CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000, p.98.

294. Athos Bulcão (1918-2008) foi um artista plástico brasileiro que, discípulo de Candido Portinari - com quem trabalharia, aos 21 anos, como assistente no Mural de São Francisco de Assis, na Pampulha -, mais tarde faria parte do grupo de artistas que imprimiria sua marca nas obras arquitetônicas modernas de Brasília. “A trajetória artística de Athos Bulcão é especialmente consagrada ao público em geral. Não ao que frequenta museus e galerias, mas ao que entra acidentalmente em contato com sua obra, quando passa para ir ao trabalho, à escola ou simplesmente passeia pela cidade, impregnada pela sua obra, que ‘realça’ o concreto da arquitetura de Brasília.” Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/athosbulcao.php> (acesso em 16/06/2009)

295. Trecho retirado de depoimento do arquiteto Edison Musa em 29/05/2008.

296. Trecho de depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 10/02/2009.

297. AGIP ou Azienda Generale Italiana Petroli é uma empresa italiana, fundada em 1926, que atua no comércio varejista de combustíveis.

298. Os engenheiros eram da construtora Severo Villares, segundo Edison Musa. A construtora ainda existe, mantendo uma tradição iniciada no século XIX por um dos mais importantes arquitetos e engenheiros do estado de São Paulo: Francisco de Paula Ramos de Azevedo.

299. Publicado pela Revista Módulo, nº 23, junho 1961 (APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 3).

300. LODS, Marcel. “Problemas atuais da industrialização”. In: “Os arquitetos europeus e a industrialização da construção”, **Arquitetura**, Rio de Janeiro, IAB-GB, nº 45, março 1966, pp.25-26.

301. Trecho retirado de depoimento do arquiteto Edison Musa em 19/06/2008.

302. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado, p.18. Editoração eletrônica. Disponível em : <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/> (acesso em 21/12/2008)

303. No início da década de 1930, o Brasil vivia a recessão econômica por conta da crise mundial de 1929. Foi também um período de problemas políticos diversos, como a Revolução de 1932 em São Paulo. No Rio de Janeiro de então, a diminuição das atividades no mercado imobiliário e a relativa paralisia do poder público gerou uma retração passageira para os arquitetos. Daí o “chômage”, cujo significado em francês é desemprego, de que fala Lúcio Costa para descrever o período que vai de meados de 1931 até o final de 1935, início de 1936. Durante aqueles anos, seu pensamento se deteria na tentativa de definição de uma identidade nacional em termos do fazer arquitetônico, e não mais em função de um suposto espírito nacional, onde os conceitos de “raça”, “povo” ou “gente” falavam mais alto. A realidade que Costa buscava era a da construção civil nacional, com suas técnicas construtivas, materiais de construção e mão-de-obra disponíveis ou desejáveis no Brasil, em acordo ou desacordo com a realidade industrial do momento. A grande oportunidade do arquiteto defender seus pontos de vista neste período surgiu com uma situação real, em 1934: a concepção do anteprojeto para a Vila Monlevade (Sabará/MG), elaborado no âmbito de um concurso público promovido pela Companhia Belgo-Mineira. In: LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de razões: Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007, pp.120-23.

304. Fernando Diez, arquiteto argentino editor da revista SUMMA+, em entrevista à revista **aU - Arquitetura e Urbanismo**, abril 2007, ed. 157. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/157/entrevista-fernando-diez-fala-sobre-a-critica-nas-revistas-46075-1.asp> (acesso em 20/04/2009)

305. GREGOTTI, Vittorio. **O território da arquitetura**. São Paulo, Perspectiva, 1975, p.174.

306. A construtora Gomes de Almeida Fernandes funcionava, então, no 5º andar do mesmo prédio à Avenida Almirante Barroso, 90. Em 1965, ela iria para a Avenida Princesa Isabel, 323, edifício Pancreto, projeto de Oscar Niemeyer e construção da própria GAF, não sem antes passar pela Avenida Rio Branco, esquina de Rua Santa Luzia.

307. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 10/02/2009.

308. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 15/04/2009.

309. Os honorários do arquiteto e, depois, do escritório, tinham, no máximo, como documento, se é que podemos chamá-lo assim, um pedaço de papel rascunhado pelos próprios Cyrillo ou Moacir, com os percentuais acordados para os projetos que seriam desenvolvidos.

310. Conforme depoimentos colhidos junto a ambos em 4/09/2009 e 25/11/2008, respectivamente.

311. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 19/06/2008.

312. GUIMARÃES, Alberto Passos; BRITTO, Alfredo; SERRAN, Joca. **Habitação Popular: inventário da ação governamental**. São Paulo: Finep/Projeto, 1985, p.85.

313. Conforme depoimento, em 27/04/2009, do advogado tributarista Wilton Lopes Machado, integrante do “pool” de construtoras e imobiliárias cariocas, quinze ao todo, aglutinadas pela empresa de Julio Bogoricin, que, em 1965, tentaria obter - sem sucesso por conta da intervenção que aconteceria, pouco antes, por parte do BNH e da Caixa Econômica Federal, na COOPHAB-GB - o registro de “cooperativa número 2”.

314. Conforme depoimento do arquiteto Edmundo Musa em 13/11/2008.
315. Conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 10/03/2009.
316. Ibid.
317. Ibid.
318. Imposta à Roberto Campos, então Ministro do Planejamento do governo militar de Castelo Branco, o nome de Sandra Cavalcante havia sido escolhido por Carlos Lacerda, então governador do Estado da Guanabara, para exercer a presidência do recém-criado BNH.
319. GUIMARÃES, BRITTO e SERRAN, op.cit., 1985, p.90.
320. BOLAFFI, Gabriel. “Para uma nova política habitacional e urbana: possibilidades econômicas, alternativas operacionais e limites políticos”. In: **Habitação em questão**, organizado por Lícia do Prado Valladares, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, p.177.
321. Transformada em CEHAB-RJ na segunda metade dos anos 1970, após a fusão do estado da Guanabara com o estado do Rio de Janeiro, ocorrida em 1975.
322. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 10/03/2009.
323. CARDOSO, Adauto Lúcio; ARAÚJO, Rosane Lopes de; COELHO, Will Robson. “Habitação Social na Região Metropolitana do Rio de Janeiro”. In: **Habitação social nas metrópoles brasileiras**. Coleção Habitare ANTAC. Porto Alegre, 2007. Editoração eletrônica. Disponível em: http://habitare.infohab.org.br/pdf/publicacoes/arquivos/colecao7/capitulo_2.pdf;
REIS, Marcus Paulo Silva dos. **A favela deve ser removida: uma análise do pensamento remocionista no Rio de Janeiro no século XX**. Editoração eletrônica. Disponível em: http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213059450_ARQUIVO_TEXTOCOMPLETOPARAAANPUH%5B2%5D.pdf;
VALLA, Victor Vincent. **Educação, participação, urbanização: uma contribuição à análise histórica das propostas institucionais para as favelas do Rio de Janeiro, 1941-1980**. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v1n3/v1n3a02.pdf> (acessos em 20/06/2009)
324. Conforme depoimento do arquiteto Edmundo Musa em 13/11/2008.
325. Conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 15/04/2009.
326. Ainda que nas pranchas o carimbo apareça com os dados legíveis, chamamos aqui a atenção para o fato de que isso se deve às marcas de uma folha avulsa escrita à nanquim colocada por trás de uma prancha sem carimbo. Logicamente, a tinta da folha avulsa marcaria, mais cedo ou mais tarde, o papel à sua frente. Afinal, muitos anos se passaram com o material original, pranchas e folhas avulsas a elas coladas, impressado em caixas compactas integrantes do acervo do escritório Edison Musa. Daí, para que fique claro o que evidenciamos em nossa pesquisa sobre os projetos da COOPHAB e da COHAB-GB, termos optado por anexar separadamente, nesta dissertação, pranchas selecionadas e respectivas folhas avulsas com os carimbos.
327. Maurício Tapajós (1943-1995) foi colega de Edmundo Musa desde o tempo em que ambos estudavam para o vestibular de arquitetura frequentando um curso preparatório no ano de

1963. Segundo Edmundo, Maurício jamais trabalhou diretamente com a COHAB-GB, daí que a presença do nome deste nas citadas pranchas indica apenas, pelo que se lembra, uma situação de trabalho extra, um “bico” de desenho pego por ambos, tendo em vista que ele, Edmundo, naquela ocasião, dezembro de 1968, já se encontrava desligado da cooperativa, trabalhando com o irmão Edison Musa. Ressalte-se aqui que Maurício Tapajós, um pouco mais tarde, deixaria para trás a prática da arquitetura, tornando-se reconhecido pela atividade de músico popular.

328. Importante para a trajetória do escritório Edison Musa junto ao mercado da arquitetura corporativa, a sede da Companhia Brasileira de Petróleo Ipiranga aparece destacada nesta dissertação em sua Seção 2, o APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5g.

329. Projeto de Edison Musa para um conjunto de residências e escritórios para a BRUMASA – BRUYNZEEL Madeiras S.A., na cidade de Santana, no Território do Amapá (APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 2b), destinado tanto a funcionários daquela empresa como a hóspedes que esta viesse a receber ali.

330. Oswaldo Bratke, arquiteto estabelecido em São Paulo, foi o autor do projeto de arquitetura e urbanização das vilas para instalação da operação ICOMI no então Território do Amapá. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 15/04/2009.

331. Ibid.

332. Naquele início da década de 1970, a Sede da Ipiranga Financeira / Coca-Cola representou a abertura do mercado da arquitetura corporativa para o escritório Edison Musa no Rio de Janeiro, aparecendo em destaque nesta dissertação em sua Seção 2, o APÊNDICE, PUBLICAÇÕES, PUB 5a.

333. Em depoimento do arquiteto em 13/11/2008.

334. Segundo os depoimentos, colhidos em 30 de junho, 27 de outubro e 25 de novembro de 2008, de Stella Teixeira de Mattos, Monica Tavares Montano e Modesto Gonzales, três importantes ex-funcionários em posição de chefia no escritório Edison Musa, tais adjetivos serviam para caracterizar com precisão os dois irmãos. Foram unânimes em concluir que, por terem temperamentos assim opostos, se complementavam muito bem, o que foi bastante providencial, durante o período em recorte, para que a equipe e o processo do projeto ali fossem conduzidos e gerenciados.

335. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edmundo Musa, em 13/11/2008.

336. Ibid.

337. Conforme nos disse Edmundo, em depoimento de 13 de novembro de 2008, sua participação nos projetos das casas se deu não apenas como desenhista, mas também como arquiteto, tendo havido autonomia para que desenvolvesse soluções para os elementos formadores da arquitetura de cada uma. Quanto à agência da companhia tcheca de aviação, contudo, o projeto lhe chegou pronto, feito na própria Tchecoslováquia por arquiteto local, tendo sido a ele destinada a tarefa apenas de redesenhá-lo, fazendo a conversão da unidade de medida (metro para polegada). Vale aqui ressaltar, contudo, que, ao termos os projetos em mãos, chamou-nos a atenção a indiscutível qualidade apresentada pelo desenho técnico do arquiteto.

338. Conforme depoimentos de Edmundo Musa em 13/11/2008 e 05/09/2009.

339. Ibid.

340. Edmundo à época não tinha a exata compreensão, mas, conforme nos contou, em depoimento de 25 de novembro de 2008, o ex-funcionário da EMAC Modesto Gonzales, que ali entrou no ano de 1970 para só sair em 1990, o escritório Edison Musa chegaria ao fim dos anos 1960 com uma equipe organizada em “timinhos” e “chefes” respectivos, marcando sua posição no mercado já como um escritório “técnico” e “pragmático”, o que, para Modesto, significava dizer que primava pelo domínio do processo do projeto da prancheta ao canteiro de obras, e que procurava satisfazer ao cliente, mesmo diante dos empecilhos da legislação – considerados por Edison como mais uma condicionante do projeto -, obtendo uma solução, em parceria com a indústria, que fosse sempre exeqüível dentro de parâmetros qualitativos da competência construtiva. Relatou-nos Modesto: “O escritório, na realidade, desde que entrei lá, tinha, por filosofia de trabalho, ser extremamente técnico e pragmático, extremamente exeqüível. Esta era a nossa história, como a vejo em minha cabeça. A pergunta era: o que temos pela frente? O que pretendíamos era responder a essa pergunta sem deixar margem para equívocos de quem quer que fosse. Os detalhamentos dos elementos de projeto chegavam até o último limite para que ninguém tivesse a mínima dúvida. Detalhávamos uma soleira, um detalhe do granito junto com uma parte da esquadria de alumínio, levando aquilo até o último extremo. Para quê? Para que ninguém tivesse dúvida na hora de executar. Por conta disso, nunca ninguém chegou no escritório e disse assim, ‘aquilo que vocês projetaram é inexecúvel’, nunca. Eu nunca escutei isso no escritório do Edison Musa. Fazia-se um rascunho qualquer que era embrulhado pra presente e não acrescentava nada?... Não, isso não existia lá. Tudo era exeqüível. Mais bonito, menos bonito? Isso era uma questão de ponto de vista e de gosto pessoal. Mas que tudo era totalmente exeqüível, isso ninguém podia negar.”

341. Em depoimento de 05/09/2009.

342. Fundada em 1947 pelos professores José da Costa Boucinhas e Eduardo Sampaio Campos, a Boucinhas & Campos transformou-se em um dos maiores nomes em consultoria, auditoria e serviços técnicos especializados do mercado brasileiro.

343. Relembrando que as características pessoais de Edison e Edmundo aqui relacionadas traduzem as opiniões tanto de Stella Teixeira de Mattos, Monica Tavares Montano e Modesto Gonzalez, ex-funcionários do escritório Edison Musa por longos anos, como também dos próprios irmãos, naquilo que um pensa a respeito do outro.

CAPÍTULO 4

344. MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: **História da vida privada no Brasil**. Fernando A. MORAIS (Coord.) e Lilia M. SCHWARCZ (Org.), v.4, *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.560-61.

345. Marly Motta, in: ANTUNES, Laura. “O Rio de Janeiro da época de Lacerda”, **O GLOBO**, 01/04/2007, p.24.

346. MOTTA, Marly. “Carisma, memória e cultura política: Carlos Lacerda e Leonel Brizola na política do Rio de Janeiro”, in: MOTTA, Marly, FREIRE, Américo e SARMENTO, Carlos Eduardo, **A**

política carioca em quatro tempos, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004, p.99.

347. MOTTA, Marly. “Eleições em tempos de radicalização”, in: MOTTA, FREIRE e SARMENTO, op.cit., 2004, p.138.

348. LACERDA, Carlos. **Carlos Lacerda: Depoimento**. Organização de texto, notas e seleção de documentos de Cláudio Lacerda Paiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, pp.234-36.

349. Conforme afirma a filha do arquiteto, a também arquiteta Cecília Modesto. In: FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). **Novas memórias do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p.127.

350. Para explicar obras de tamanha envergadura, duas versões na historiografia sempre minimizaram a gestão de Lacerda. A primeira diz que, como opositor político do governo Goulart, o governador da Guanabara havia se tornado o principal destinatário da ajuda econômica que o programa norte-americano *Aliança para o Progresso* proporcionava à América Latina. A segunda versão, por sua vez, prega que, após 1964, a ajuda teria partido do regime militar que o próprio Lacerda ajudara a chegar ao poder. O historiador Maurício Dominguez Perez, contudo, apoiando-se numa análise cuidadosa das contas do período, nos aponta em outra direção. Diz ele, conclusivamente, que a famosa ajuda dos Estados Unidos foi responsável por apenas 5% das receitas, e que o governo Castelo Branco não só não ajudou como foi especialmente nocivo para a economia da Guanabara. Na verdade, afirma Perez, 90% dos recursos vieram do próprio estado, que conservou a mesma estrutura fiscal do antigo Distrito Federal. O que Lacerda fez foi montar uma administração pública moderna e uma política de tolerância zero com o clientelismo, aplicando o princípio da centralização normativa e da descentralização executiva, além de instituir, com rigor, a meritocracia e a admissão obrigatória por concurso. In: PEREZ, Mauricio Dominguez. **Lacerda na Guanabara: A reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960**. Rio de Janeiro, Odisséia Editorial, 2007.

351. Mauro Kleiman, coordenador do Laboratório de Redes Urbanas do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano Regional, in: ANTUNES, Laura. “O Rio de Janeiro da época de Lacerda”, **O GLOBO**, 01/04/2007, p.24.

352. CARDEMAN, David e CARDEMAN, Rogério Goldfeld. **O Rio de Janeiro nas alturas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p.58.

353. Não nos foi possível numerar este decreto, que em CARDEMAN (2004) também não possui identificação, conforme se observa nas páginas 58-59 e 252 em que ele é citado.

354. Para visualização da Barra da Tijuca antes de sua ocupação, assim como para compreensão do que representaria o plano Lúcio Costa e sua proposta de urbanização respectiva para aquela região, tome-se o vídeo-propaganda do governo para o assunto, realizado em 1969 e merecedor de uma premiação no IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil, que se encontra disponível em <http://www.vimeo.com/5598293> (acesso em 18/10/2009).

355. CARDEMAN, op.cit., 2004, p.61.

356. ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução urbana no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP 2006, p.95.

357. In: GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, Apresentação.

358. Carlos FAYET, in: **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, p.258.

359. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 18/09/2008.

360. GROOSMAN, E. F. "Arquitetura e industrialização". In: **ARQUITETURA (IAB)**, nº45, março de 1966, p.26.

361. O "pró-labore" equivale aos "honorários" a que um sócio tem direito dentro de uma empresa. Melhor dizendo, "é a retribuição recebida pelo sócio de uma empresa pelo trabalho por ele prestado. O valor do pró-labore é estabelecido normalmente tomando por base em dois o valor pago pelo mercado para profissionais que exerçam a mesma função que o sócio desempenha na empresa e a capacidade financeira da empresa, assim sendo, tal valor poderá variar mês a mês." Editoração eletrônica. Disponível em: http://www.sebraesp.com.br/midioteca/publicacoes/artigos/juridico_legislacao/pro_labore (acesso em 18/09/2009)

362. "Em dois séculos, as economias da América Latina foram abaladas por quatro crises da dívida externa. As origens de tais crises e os momentos em que surgem estão intimamente ligados ao ritmo da economia mundial e, principalmente, dos países industrializados. As fases preparatórias que precedem a explosão – durante as quais se verifica um aumento considerável da dívida – correspondem, sempre, ao fim de um longo ciclo de expansão dos países mais industrializados. A primeira crise, de 1826, foi decorrente do *crack* financeiro da Bolsa de Londres, em dezembro de 1825. A segunda, que explodiu em 1873, se deu após um *crack* da Bolsa de Viena, seguido de um outro em Nova York. A crise de 1931 situa-se na onda de choque do colapso de Wall Street, em 1929. O quarto terremoto, em 1982, foi decorrente do efeito combinado da segunda recessão econômica mundial do pós-guerra (1980-1982) e da alta das taxas de juros decidida pelo Banco Central (Federal Reserve) norte-americano em 1979. Cada uma dessas quatro crises durou de 15 a 30 anos. Elas envolveram todos os países da América Latina e do Caribe, praticamente sem exceção." In: TOUSSANT, Eric. "De crise em crise", **Le Monde Diplomatique Brasil**, 2002. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/2002-02.a236> (acesso em 18/09/2009)

363. Lembremos de Oswaldo Cinelli e João Baptista Gonçalves, com suas residências no Vale da Boa Esperança, em Itaipava, que, em 1961, foram os primeiros clientes de Edison Musa, fora a GAF, no campo do trabalho avulso (Cap.3, p.144).

364. 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. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/> (acesso em 21/12/2008)

365. A origem da CAEMI data de 1942, com a constituição da Indústria e Comércio de Minérios Ltda., que dava início à lavra de minério de ferro do Pico do Itabirito, na região do Quadrilátero Ferrífero, em Minas Gerais. Em 1950 funda-se a Companhia Auxiliar de Empresas de Mineração - CAEMI, com a finalidade de ser a detentora do controle acionário da então Indústria e Comércio de Minérios S.A. - ICOMI, que passou a explorar jazidas de manganês

da Serra do Navio, no Amapá, em associação com a Bethlehem Steel Corporation, importante empresa siderúrgica norte-americana. O projeto ICOMI foi desenvolvido, incluindo vilas residenciais com completa infra-estrutura, ferrovia, terminal de embarques, equipamentos de mineração e usina de beneficiamento, com investimentos da ordem de US\$ 60 milhões. Em 1957 foi realizado o primeiro embarque, dando início às operações da ICOMI, que se tornou um dos principais produtores mundiais de manganês e maior exportador nacional. Na década de 60, paralelamente à consolidação de seus investimentos em mineração, a CAEMI partiu para uma estratégia de diversificação de negócios. Os investimentos, muitos em associação com companhias estrangeiras, foram nas áreas de siderurgia, papel, alimentos, reflorestamento, agroindústria e comércio exterior. Vários fatores influenciaram esta tomada de decisão, entre eles aspectos conjunturais, como a franca expansão da economia que trazia boas oportunidades de desenvolvimento de novos negócios, aliados ao processo de reinvestimento dos resultados positivos obtidos nas atividades originais. Disponível em: <http://icomi.blogspot.com/2007/06/caemi-e-projeto-icomi.html> (acesso em 12/09/2009)

366. Situado à Avenida Graça Aranha, nº 26, o edifício comercial Barão de Mauá era um empreendimento da Gomes de Almeida Fernandes, e se encontrava naquela ocasião em término de construção.

367. Relembrando que as cooperativas habitacionais idealizadas pelo recém-criado BNH naquele ano de 1964 eram “abertas, sob orientação de empresários privados, objetivando captar recursos da população, os quais, somados aos de origem governamental, seriam utilizados na construção de grandes conjuntos habitacionais” que suprissem o deficit de moradias no país” (in: GUIMARÃES, BRITTO e SERRAN, 1985, p.85). O primeiro registro concedido foi para a COOPHAB-GB, que representava a PLACON, associação, montada para este fim, das construtoras Gomes de Almeida Fernandes e Lisboa com a Imobiliária Nova York.

368. Como já citado anteriormente, o prédio era um projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, e acabara de ser construído pela GAF.

369. Fruto de um acordo com Sérgio Paulo, Edison Musa vendeu a metade que lhe cabia das três salas que ocupara, comprando no 5º andar duas outras, a 509 e a 510.

370. Conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 15/04/2009.

371. Na interpretação de Edison Musa sobre a apresentação dos projetos da Costa Pereira Bokel, entenda-se por “primorosamente” um desenho com perfeita hierarquia e firmeza de traço, boa diagramação na folha, limpeza geral, e uma escrita à mão “irretocável”.

372. MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000, p.17.

373. De acordo com o **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, a palavra *partido*, em arquitetura, exprime a “consequência formal decorrente de uma série de fatores determinantes de uma construção, tais como o programa do edifício, a topografia do terreno, as condições locais, as verbas disponíveis, a legislação e, principalmente, a intenção plástica do autor do projeto”. Para Martinez (2000, p.195), “a arquitetura *de partido* é alimentada, desde o Renascimento, pela autonomia gráfica do projeto em relação à materialização e faz com que o arquiteto veja a si mesmo como artista e, inclusive, como herói. [...] leva seus praticantes a supor que cada novo projeto deve derivar de uma idéia (talvez o partido), a partir do qual o artista/arquiteto

deduz como deverá ser cada uma das partes espaciais ou físicas do novo objeto. Isso exclui, por hipótese, todo emprego de pré-fabricados. O arquiteto que professa essa crença pretende atuar como um escultor e tornar completo seu domínio sobre a matéria, sem que os intermediários envolvidos na construção possam assumir um papel ativo.”

374. Conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 15/04/2009.

375. Segundo nos contou o arquiteto, o contato direto com o cliente usuário da arquitetura sempre se mostrou mais gratificante do que aquele mantido com o mercado imobiliário, para quem se tornaria cada vez mais comum a primazia do barateamento e o desprezo pela qualidade na especificação de acabamentos e na definição de detalhes construtivos. Trocar idéias sobre um projeto de arquitetura com quem ali ia morar ou constituir a sede de sua empresa – cliente particular ou corporativo – era muito mais enriquecedor, pois colocava arquiteto e cliente “do mesmo lado da mesa”, ou seja, buscando uma solução que, atenta aos custos disponíveis, desse margem a um partido plástico que jamais pensaria desprezar o quesito qualidade nos elementos técnicos que lhe fossem formadores. Desta maior liberdade de atuação, assim como do maior respeito que lhe era auferido como arquiteto, surgiria em Edison Musa a vontade de se dedicar cada vez mais a esses mercados.

376. Assim aconteceu com Edison Musa e a GAF: enquanto o arquiteto não recebeu o direito de se responsabilizar pelo desenvolvimento de seu próprio projeto, sua maior queixa era quanto ao detalhamento executivo feito pela construtora, sempre aquém da qualidade que o arquiteto acreditava poder conseguir.

377. Conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 15/04/2009.

378. O contato com a construtora Lisboeta frutificaria, a partir de 1963, em projetos de interiores para escritórios do grupo no primeiro andar do edifício Pancreto, com mais de 600 m². Ali seriam instaladas a construtora propriamente dita, a firma de revestimentos, a fábrica de rebocos prontos e a loja de artigos de caça, de nome Safari, “minuciosamente detalhada com madeiras entalhadas e balcões revestidos de couro”, conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 15/04/2009.

379. Contou-nos Edison Musa que, àquela época, os telefones não davam sinal de linha, devido à super ocupação. Tirava-se o aparelho do gancho e aguardava-se o sinal da linha para discar, que demorava para chegar. Alguns instalavam amplificadores, para permitir ouvir o som a distância, aproveitando o tempo para ir fazendo outra coisa.

380. Conforme depoimento do arquiteto em 15/04/2009.

381. O terreno destinado para a operação no Rio iria, posteriormente, receber o Projac, o grande núcleo de produção da TV Globo.

382. Para entender melhor como funcionou a distribuição de funcionários entre as duas empresas - EMAC e EMAP - ao longo dos anos de recorte, observe-se, na Seção APÊNDICE desta dissertação, os gráficos COLABORADORES INTERNOS CONTRATADOS/ ANO, integrantes do Anexo 2.

383. Projeto de Edison Musa, o edifício situado à Rua Carlos Góis, 64, foi elaborado em 1969.

384. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 19/06/2008.

385. Ibid.

386. Conforme depoimento colhido junto à arquiteta Monica Tavares Montano em 13/11/2008.

CAPÍTULO 5

387. Flávio Marinho Rêgo, in: **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, p.172.

388. A Lei Orgânica do Município (LOM) é uma lei municipal correspondente, de uma forma local, a constituição federal e estadual. A Lei Orgânica oferece ao município instrumentos legais capazes de enfrentar as grandes transformações que a cidade passa, o que vai proporcionar nova ordem ao desenvolvimento de todo o município. Sendo assim, a Lei Orgânica é o instrumento maior de um município, promulgada pela Câmara Municipal, que atende princípios estabelecidos na constituição federal e estadual. Nela está contida a base que norteia a vida da sociedade local, na soma comum de esforços visando o bem estar social, o progresso e o desenvolvimento de um povo. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.cmmacae.rj.gov.br/leiorganica/index.php?page=1>

389. MOTTA, Marly, FREIRE, Américo, SARMENTO, Eduardo. **A política carioca em quatro tempos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.15.

390. CARDEMAN, David e CARDEMAN, Rogério Goldfeld. **O Rio de Janeiro nas alturas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p.63.

391. MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna". In: **História da vida privada no Brasil**. Fernando A. MORAIS (Coord.) e Lilia M. SCHWARCZ (Org.), v.4, *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.584.

392. CARDEMAN, 2004, pp.64-69.

393. Em depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 18/11/2008.

394. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 07/07/2008.

395. Olhando o documento que selecionamos para ilustrar o fato, relacionado com a organização interna do escritório no ano de 1979, observa-se que Edison e Edmundo situam-se no círculo central, juntos, mas uma hierarquia na expressão da palavra escrita – Edison em letra maior em negrito e Edmundo em letra menor normal – nos dá a idéia de diferenciação com que se viam, ou eram vistos, dentro da EMAC. De qualquer modo, fica claro que os dois irmãos tinham clientes distintos, daí que o documento mostra, convergindo para o círculo central, os clientes "x" e "y", o primeiro para Edison e o segundo para Edmundo.

396. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto em 05/09/2009.

397. Conforme depoimento colhido junto às arquitetas Monica Tavares Montano e Stella Teixeira de Mattos em 30/06/2008.

398. Conforme depoimento do arquiteto Edmundo Musa em 04/09/2009.

399. Apesar de os projetos executivos feitos pelo escritório Edison Musa terem sido desenvolvidos somente para três edifícios dos oito por ele projetados para Nova Ipanema, a GAF permitiria à EMAC projetar a execução do clube e de dez casas construídas no local como protótipos, estas últimas a partir de quatro modelos pensados por Edison. Também fariam um dos três módulos elaborados como shopping do empreendimento, construído para funcionar como pavilhão na ocasião de seu lançamento, sendo que os dois outros módulos jamais seriam levados adiante, para decepção de Edison Musa, segundo este nos declarou em depoimento de 15/04/2009.

400. Conforme nos contou o arquiteto Edmundo Musa, em depoimento de 04/09/2009.

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

402. Conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 18/11/2008.

403. Conforme depoimento colhido junto ao profissional em 25/11/2008.

404. Conforme depoimento colhido junto ao profissional Modesto González em 25/11/2008.

405. Ibid.

406. Ibid.

407. Ibid.

408. Conforme depoimento do arquiteto Edison Musa em 15/04/2009.

409. Edison Musa, in: **II Inquérito Nacional de Arquitetura: Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982, p.41.

410. “Os métodos são construídos no encontro da necessidade com a razão. Como a necessidade é intrínseca à existência, ele está sempre sendo gestado na singularidade de uma atividade e de um tempo de novas demandas. Inseparável do contexto que o desenha, o método se reparte em tantos quantas são as particularidades das atividades da vida. É universal como um modo de organizar o real, de conhecê-lo, e é específico e variável para cada parte desse mesmo conhecimento.” In: OLIVEIRA, Beatriz Santos de. **A construção de um método para a arquitetura: Procedimentos e princípios em Vitruvius, Alberti e Durand**. São Paulo: FAUUSP, 2002. Edição eletrônica. Disponível em: <http://www.midiadesign.com.br/metodo/metodo.pdf>

411. Ressalte-se, neste sentido, a importância da década de 1960 para a discussão de métodos de projeto em arquitetura. A palavra “método” circularia, então, em trabalhos voltados para muitos campos, administrativo inclusive. A lista de autores que trabalhavam essas questões seria grande e não se esgotaria naquela ocasião. O Colóquio de Portsmouth, em 1967, e o encontro internacional Design Methods Group, em 1968, marcariam de maneira crítica o que estava se

passando: o que se pode retirar dali é que vivia-se um período em era preciso “sistematizar o processo de criação na arquitetura, otimizá-lo, para que pudesse responder adequadamente à enorme responsabilidade social de sua prática”. In: SANTOS, op.cit., 2002, p.19.

412. No documento aqui indicado e disponibilizado por esta dissertação para ilustrar o procedimento interno do escritório Edison Musa com relação ao assunto, note-se que Edmundo aprimorou material sumário utilizado para o mesmo fim pela firma novaiorquina onde estagiara, acrescentando dados que achava poderiam ser mais elucidativos na hora de analisar o desempenho de cada funcionário.

413. Conforme depoimento da arquiteta Monica Tavares Montano em 27/10/2008.

414. Conforme depoimentos de Stella Teixeira de Mattos e Modesto Gonzáles, em 27/10/2008 e 24/11/2008, respectivamente.

415. Considerando cada equipe, em média, com quatro profissionais (um arquiteto, um desenhista, um estagiário e o arquiteto-chefe do grupo - que mais adiante será qualificado como “gerente de projeto” - temos um número de 48 pessoas da área técnica exclusivamente envolvidas com a produção de projetos de arquitetura do escritório Edison Musa.

416. Segundo Monica, para os ingleses do Lloyds Bank, o grau de satisfação com o escritório era enorme a ponto deles dizerem textualmente que “era Deus no céu e Edison Musa na terra”.

417. Além da citada Luciana, que até hoje realiza esta tarefa na MARQ Arquitetura – empresa que mantém com Monica e Stella – averiguamos que atuam hoje nesse campo as seguintes ex-funcionárias da EMAC: Mara Augusta M. Froimtchuck, Valéria Albuquerque e Maisa Tude, as duas primeiras com empresas próprias que prestam tal serviço.

418. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edmundo Musa em 05/09/2009.

419. Stella e Monica, hoje sócias na MARQ Arquitetura, nos disseram que continuam, até hoje, a fazer uso do mesmo recurso para organização de seus clientes e serviços.

420. Conforme depoimento colhido junto à arquiteta Monica Tavares Montano em 28/10/2008.

421. VILANOVA ARTIGAS, João Batista. “Uma lição de vida”, in: **PROJETO**, nº 66, agosto de 1984, p.76.

422. In: “A arquitetura da salvação”, Revista EXAME, p.61, 08/02/1984.

423. Lembremos aqui que o arquiteto Jaci Hargreaves foi sócio do escritório Edison Musa na capital paulista desde sua abertura até o encerramento de suas atividades em 2004.

424. Ressalta-se, por isso, que a Folha de Diagnóstico de Terreno disponibilizada na Seção 2 desta dissertação nos foi cedida pelo arquiteto Edmundo Musa em versão atual de que fez uso sua empresa ARQ & URB - Projetos Ltda.

425. Monica nos contou que sua saída foi porque ela chegou ao topo do escritório Edison Musa rapidamente, e lá ficou por dez anos, não havendo perspectivas de crescer ali mais do que

crescera. Abrir escritório próprio foi um caminho natural, e a ela se associaram primeiro Luciana Nunes Pereira, e depois a própria Stella Teixeira de Mattos. Surgia no mercado carioca a empresa MARQ Arquitetura (www.marq.com.br).

426. Ressalte-se que, interessada em descobrir como se deu a distribuição dos funcionários pelas duas empresas – a EMAC e a EMAP – que formavam o corpo jurídico do escritório Edison Musa durante o período em recorte, a presente dissertação, de forma anônima quanto aos nomes destes, disponibiliza, em sua Seção APÊNDICE, ANEXO 2, gráficos ilustrativos da relação Colaboradores Internos Contratados/Ano, entre 1971 e 1983.

427. Em depoimento de 05/09/2009.

428. Em depoimento de 15/04/2009.

429. Conforme depoimento colhido junto à Edmundo Musa em 05/09/2009.

430. Ibid.

431. Conforme depoimento de Monica Tavares Montano em 28/10/2008.

432. Conforme depoimento colhido junto ao arquiteto Edison Musa em 07/07/2008.

BIBLIOGRAFIA GERAL

Livros:

ABRANTES, Oflia. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Studio Nobel, 1993.

ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

A guide to Archigram, 1961-74. Londres: Academy Editions, 1994.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem privada no Império". In: **História da vida privada no Brasil**. Fernando A. MORAIS (Coord.) e Luiz Felipe de Alencastro (Org.), v.2, *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.11-93.

ALEXANDER, Christopher. **Notes on the synthesis of form**. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

ALMADA, Mauro Cesar V. **Ideologia e desenho urbano: O caso dos condomínios fechados**. Tese (Doutorado), Rio de Janeiro: UFRJ/FAU-IPPUR, 1986.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Historia del arte como historia de la ciudad**. Barcelona: Editorial Laia, 1984.

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.

BÉdarida, Marc. In: **Le Corbusier: une encyclopédie**. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou / Collection Monographie, 1987, pp.354 -59.

BODY-GENDROT, Sophie. "Uma vida privada francesa segundo o modelo americano". In: **História da vida privada 5: Da primeira guerra aos nossos dias**. Organização de Antoine Prost e Gérard Vincent. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp.529-79.

- BONDUKI, Nabil Georges (Org./Ed.). **Affonso Eduardo Reidy**. São Paulo: Editorial Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BOUTINET, Jean-Pierre. **Antropologia do projeto**. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- BROADBENT, Geoffrey. **Design in architecture**. London: New York: John Wiley & Sons, 1973.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAIXETA, Eline Maria Moura P. **Affonso Eduardo Reidy: "O poeta construtor"**. Tese (Doutorado), Barcelona: ETSAB/ Departament de Composició Arquitectonica, 1999.
- CANDILIS, Georges. **Bâtir la vie: Un architecte témoin de son temps**. Paris: Éditions Stock, 1977.
- CARDEMAN, David e CARDEMAN, Rogério Goldfeld. **O Rio de Janeiro nas alturas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CONRADS, Ulrich. **Programs and manifestoes on 20th-century architecture**. Cambridge: Massachusetts: 1980 (1964).
- COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CROCE, Benedetto. **A história como história da liberdade**. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.
- FAERSTEIN, Eliane et al. (Coord.). **II Inquérito Nacional de Arquitetura: Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982.
- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- FONSECA, Nuno de Azevedo. **A arquitetura do mercado imobiliário e seu processo de produção na cidade de São Paulo**. Tese (Doutorado), São Paulo: FAU-USP, 2000.
- FORTY, Adrian. **Words and buildings: A vocabulary of modern architecture**. New York: Thames and Hudson, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Microfísica do poder**. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. **Arte e técnica, nos séculos XIX e XX**. Lisboa: Edição “Livros do Brasil”, Coleção Vida e Cultura, s.d.

FRANÇA, Limongi (coord.). **Enciclopédia Saraiva do Direito**. Rio de Janeiro: Saraiva, 1981, v.58.

FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). **Novas memórias do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean (ed.). **Anxious modernisms: Experimentation in postwar architectural culture**. Cambridge: Quebec: MIT Press/Centre Canadien d'Architecture, 2000.

GOMES, Angela de Castro. “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado”. In: **História da vida privada no Brasil**. Fernando A. MORAIS (Coord.) e Lilia M. SCHWARCZ (Org.), v.4, *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.489-558.

GREGOTTI, Vittorio. **O território da arquitetura**. São Paulo, Perspectiva, 1975.

GROOSMAN, E. F. “Arquitetura e industrialização”. In: **ARQUITETURA (IAB)**, nº45, março de 1966

GUIMARÃES, Alberto Passos; BRITTO, Alfredo; SERRAN, Joca. **Habitação Popular: inventário da ação governamental**. São Paulo: Finep/Projeto, 1985.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitetura**. Lisboa: São Paulo: Martins Fontes, 1985 (1973).

_____. **Late-modern architecture and other essays**. New York: Rizzoli, 1980.

_____. **The new paradigm in architecture**. New Haven: London: YUP, 2002.

JOEDICKE, Jürgen. **Candilis-Josic-Woods: Una década de arquitectura y urbanismo**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968.

KUHN Thomas. **La estructura de las revoluciones científicas**. Madrid: Ed. Fundo de

Cultura Económica, 1975.

LACERDA, Carlos. **Carlos Lacerda: Depoimento**. Organização de texto, notas e seleção de documentos de Cláudio Lacerda Paiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Le Corbusier: une encyclopédie. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition "L'Aventure Le Corbusier", produite par le Centre de Création Industrielle et présentée d'octobre 1987 à janvier 1988. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou / Collection Monographie, 1987.

LE CORBUSIER. **Precisões**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Os três estabelecimentos humanos**. São Paulo, Perspectiva, 1979

_____. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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. "Células urbanas e promessas do paraíso: um olhar sobre os caminhos e descaminhos da utopia moderna". **Cadernos do PROARQ**, v.11, 2007, pp.119-30.

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.

MARINS, Paulo César Garcez. "Habitação e vizinhança: Limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras". In: **História da vida privada no Brasil**. Fernando A. MORAIS (Coord.) e Nicolau Sevcenco (Org.), v.3, República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.131-214.

MARTIN, Reinhold. **The organizational complex**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

MAYUMI, Lia. "A cidade antiga nos CIAM – 1950-59". Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Lia%20Mayumi.pdf>

MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade

moderna". In: **História da vida privada no Brasil**. Fernando A. MORAIS (Coord.) e Lilia M. SCHWARCZ (Org.), v.4, *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.559-658.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada: Arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001(a).

_____. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001(b).

MOTTA, Marly, FREIRE, Américo e SARMENTO, Carlos Eduardo. **A política carioca em quatro tempos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004

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

MUMFORD, Lewis. **Arte e técnica**. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora/Edições 70, s.d.

NOBRE, Ana Luiza. **Fios cortantes**. 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).

OLIVEIRA, Beatriz Santos de. **A construção de um método para a arquitetura**. Rio de Janeiro: São Paulo: FAU-UFRJ/FAU-USP, 1998.

PEDRET, Annie. "Representing history or describing historical reality?: The universal and the individual in the 1950s". **International Conference on the Research of Modern Architecture**, 30/08 a 01/09/2002, Jyväskylä, Finlândia.

Disponível em: <http://www.alvaraalto.fi/conferences/universal/finalpapers/annipedret.htm> (acesso em 26/05/2008)

PEREIRA, Marcel Cardaval. **Henrique Ephim Mindlin: O caminho de uma expressão**. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 2005.

PEREZ, Maurício Dominguez. **Lacerda na Guanabara: A reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial, 2007.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte: Passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINHEIRO, Augusto I. de F. **Barra da Tijuca: A construção do lugar**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. "Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes". Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Maria%20Lucia%20Bressan%20Pinheiro.pdf> (acesso em 09/11/2008)

_____. "A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural". Disponível em: http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf07_revista_interna.php?id_revista=2&id_conteudo=8&tipo=5 (acesso em 09/11/2008)

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

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Porto: Porto Editora, 1995.

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

ROWE, Colin. **The Mathematics of the Ideal Villa and other essays**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1982.

SANTOS, Ângela Moulin S. Penalva. **Planejamento e Desenvolvimento: O Estado da Guanabara**. Tese (Doutorado), FAU/USP, São Paulo, 1990.

SANTOS, Ana Cristina Gomes dos.; DEL RIO, Vicente. **A outra urbanidade: A construção da cidade pós-moderna e o caso da Barra da Tijuca**. Arquitetura: pesquisa & projeto, "Coleção PROARQ", Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 1998, pp.101-120.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Editora Afrontamento, 1987.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos, et al. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.

SANTOS, Paulo. **Quatro séculos de arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SEGNINI JR., Francisco. **A prática profissional do arquiteto em discussão**. Tese (Doutorado), São Paulo: FAU-USP, 2002.

_____. "Considerações sobre a prática profissional do arquiteto". In: **PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo: FAUUSP, n.15, jun. 2004.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2002.

SILVA, Benedicto (coord.). **Dicionário de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1986.

SILVA, Helga Santos da. **Arquitetura moderna para habitação popular: A apropriação dos espaços no Conjunto Residencial Mendes de Moraes**

(Pedregulho). Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro: UFRJ/FAU-PROARQ, 2006.

SKINNER, Quentin. **Visions of politics**. Vol.1. Regarding method. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. **Without rhetoric: An architectural aesthetic, 1955-1972**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1973.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. **Inscripciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

SOUSA, Alberto. **O ensino da arquitetura no Brasil Imperial**. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 2001.

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.

TAFURI, Manfredo. **Projecto e utopia**. "Coleção Dimensões". Lisboa: Editorial Presença, s.d.(a)

_____. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, s.d.(b)

TEIXEIRA, Katia Azevedo. **A arquitetura moderna no Brasil e a educação do arquiteto**. Dissertação (Mestrado), São Paulo: PUC-SP, 1998.

VALLADARES, Lícia do Prado (Org.). **Habitação em questão**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

VIANA, Lúcia Quiêto. **A Contribuição da Arquitetura na Concepção de Edificações Penais no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PROARQ/FAU/UFRJ, 2009.

VIEIRA, Lúcia Gouvêa. **Salão de 1931: Marco da revelação da arte moderna em nível nacional**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitectura**. Tradução de M. Justino MACIEL. Lisboa: IST Press, 2007.

XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura moderna brasileira: Depoimento de uma geração**. São Paulo: Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.

YOSHIDA, Celia Ballario, et al. **Henrique Ephim Mindlin: O homem arquiteto**. São Paulo: Instituto Roberto Simonsen, 1975.

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

Artigos na internet

ALMEIDA, Paulo Roberto de. "A experiência brasileira em planejamento econômico: Uma síntese histórica", 2004. Editoração eletrônica.
Disponível em: <http://www.pralmeida.org/05DocsPRA/1277HistorPlanejBrasil.pdf>

DIEZ, Fernando. Entrevista à Revista **aU - Arquitetura e Urbanismo**, abril 2007, ed. 157. Editoração eletrônica. Disponível em: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/157/entrevista-fernando-diez-fala-sobre-a-critica-nas-revistas-46075-1.asp>

CARDOSO, Adauto Lúcio; ARAÚJO, Rosane Lopes de; COELHO, Will Robson. **Habitação Social na Região Metropolitana do Rio de Janeiro**. Editoração eletrônica. Disponível em:
http://habitare.infohab.org.br/pdf/publicacoes/arquivos/colecao7/capitulo_2.pdf

REIS, Marcus Paulo Silva dos. **A favela deve ser removida: uma análise do pensamento remocionista no Rio de Janeiro no século XX**. Editoração eletrônica. Disponível em:
http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213059450_ARQUIVO_TEXTOCOMPLETOPARAAANPUH%5B2%5D.pdf

VALLA, Victor Vincent. **Educação, participação, urbanização: uma contribuição à análise histórica das propostas institucionais para as favelas do Rio de Janeiro, 1941-1980**. Editoração eletrônica.
Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v1n3/v1n3a02.pdf>

Revistas especializadas

Arquitetura (IAB), nº 45 e 46.

Módulo nº 23

Projeto (1979-2000)

BOTTI, Alberto. "Os escritórios de arquitetura e a coordenação de projetos complementares". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 30, jun. 1981, p.14.

DAHER, Luiz Carlos. "O espaço arquitetônico brasileiro dos últimos vinte anos e a formação profissional do arquiteto". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 42/ Edição Especial de 10 Anos/1972-1982, pp.90-100.

FICHER, Sylvia. "Ensino, documentação e pesquisa". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 114, set. 1988, pp.135-40.

KRÜGER, Mário Júlio Teixeira. "O ensino e a aprendizagem da arquitetura: necessidade de sua renovação". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 23, set. 1980, pp.11-14.

LINHARES, Cícero. "O movimento de arquitetura moderna no Brasil, ou de boas intenções o inferno está cheio". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 55, set. 1983, pp.35-42.

LOEB, Roberto. "É preciso ampliar a área de atuação do arquiteto". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 30, jun. 1981, p.12.

MEIRA, M.E. "Da forma ao conteúdo – A educação de arquitetos e urbanistas no Brasil". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 177, ago.1994, pp.91-92

Painel: Os vinte anos do escritório Edison Musa. Projeto, 55, set.1983, p. 59-98.

PEREIRA, Miguel Alves. "Universidade brasileira, reforma e democratização". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 36, dez./jan. 1982, pp.7-11.

TEPERMAN, Sérgio. "1955-1970: The flower-power generation". In: **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 53, jul.1983, pp.127-33.

ZEIN, Ruth Verde. "As tendências e as discussões do pós-Brasília". In: Panorama/Pós-Brasília, **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 53, jul.1983, pp.75-85.

ZEIN, Ruth Verde. "Nos últimos anos, surgem os novos caminhos e tendências". In: Arquitetura Brasileira Atual, **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores, nº 53, jul.1983, pp.86-126.

Depoimentos

Junto à Edison Musa em: 29/05, 02/06, 05/06, 09/06, 12/06, 19/06, 26/06, 07/07, 14/07, 21/07, 27/07, 18/09, 09/10, 27/10, 06/11 e 18/11/2008, além de 10/02, 10/03 e 15/04/2009.

Junto à Edmundo Musa, Stella Teixeira de Mattos e Mônica Tavares Montano em: 12/11/2008.

Junto à Edmundo Musa, Monica Tavares Montano e Dulce Antunes em: 21/11/2008.

Junto à Edmundo Musa em 05/09/2009.

Junto à Stella Teixeira de Mattos e Mônica Tavares Montano em: 30/06/2008 e 27/10/2008.

Junto à Modesto González e Anamaria Pereira em: 24/11/2008.

Junto ao advogado tributarista Wilton Lopes Machado em 27/04/2009.

SEÇÃO 2

**ANEXOS, DOCUMENTAÇÕES,
E PUBLICAÇÕES**

ANEXOS

ANEXO 1

**PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA
LINHA DO TEMPO**

**LEVANTAMENTO DAS REALIZAÇÕES
1963-1983**

PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA 1963/1983

LINHA DO TEMPO

ANO*	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1963	NUNES RODRIGUES / AV. EPITÁCIO PESSOA, 2034	INTERIORES
	ROBERTO MARTINHO DA ROCHA/R. NASCIMENTO SILVA, 63 - R. GARCIA D'AVILA, 34	INTERIORES
1964	ARDUINO DAMO / R. GENERAL VENANCIO FLORES, 481	INTERIORES
	GRAZIELA BOZANO / GRANJA OURO BRANCO - AV. GRAÇA ARANHA	INTERIORES
	HUGO NOVAES / R. GAGO COUTINHO, 97	INTERIORES
	HERTZ UDERMAN / AV. ATLANTICA, 570	INTERIORES
	IBM DO BRASIL / R. DO OUVIDOR)	INTERIORES
	GAF / ED. PORTINARI - GARCIA D'AVILA, 25 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	W.H. MULLER / R. GRAÇA ARANHA, 26	INTERIORES
1965	ANTONIO GONÇALVES / R. SOUZA LIMA, 324	INTERIORES
	AQUAZUL / AV. ALMIRANTE BARROSO, 90	INTERIORES
	ANTONIO ANNECHINO / AV. DELFIM MOREIRA, 350	INTERIORES
	GAF / ED. PANCETTI - AV. VIEIRA SOUTO 416 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	C.V.B - CIA. DE VIDROS DO BRASIL	INTERIORES
	R. DR. GOMES BRAGA, 64	INTERIORES
	HELIO CABAL / AV. VIEIRA SOUTO, 610	INTERIORES
	MORBRAS	INTERIORES
	PLACON (COOPHAB)	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	OSVALDO CINELLI	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	GAF / ED. GUIGNARD - R. PRUDENTE DE MORAES, 985 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
WILSON FRANZONI / PRAIA DO FLAMENGO, 88	INTERIORES	
1966	A.D.E.C.I.F / R. DO CARMO, 27	INTERIORES

* Os anos aqui identificados se referem à entrada dos projetos no escritório Edison Musa para seu desenvolvimento ou à data de sua construção, dependendo do caso, não especificado, contudo, nesta listagem.

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1966	ALMEIDA MUSA / AV. PRINCESA ISABEL, 323	INTERIORES
	ANTONIO ANNECHINO / AV. VIEIRA , 498	INTERIORES
	CIRILLO FERNANDES / R. GARCIA D'AVILA, 25	INTERIORES
	HELENA FREIRE / PÇA. EUGÊNIO JARDIM, 15	INTERIORES
	JARDIM DOS PASSAROS - SÃO BERNARDO DO CAMPO - SP	URBANIZAÇÃO
	JAIME ARANHA / R. GARCIA D'AVILA, 28	INTERIORES
	JARDIM PROGRESSO - BELO HORIZONTE	URBANIZAÇÃO
	JOSÉ WAINER / R. GAGO COUTINHO, 89/97	INTERIORES
	LUIS CARLOS VIDAL / B. CLIMA - TERESÓPOLIS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	NUCHIN FRAJHOF / R. GARCIA D'AVILA, 25	INTERIORES
	GAF / ED. RADIAL SUL - AV. RADIAL SUL, 25 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
THOMPSON FLORES / AV. VIEIRA SOUTO, 416	INTERIORES	
1967	AUGUSTO BAPTISTA PEREIRA / AV. ATLANTICA, 3680	INTERIORES
	AV. ATLANTICA, 570	INTERIORES
	ANTONIO ANNECHINO / AV. PRINCESA ISABEL, 323	INTERIORES
	GAF / ED. REMBRANDT, ED. RUBENS E ED. VAN DICK - R. CESÁRIO ALVIM, 55 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	CARLOS GARCIA / R. PRUDENTE DE MORAIS, 985	INTERIORES
	CONJUNTO RESIDENCIAL AUTOMÓVEL CLUBE	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	FLUMINAUTO / AV. PRADO JUNIOR	INTERIORES
	GRAZIELA BOZANO / ARARAS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	JULIO BOZANO / ARARAS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	LEIZER LERNER / AV. VIEIRA SOUTO, 416	INTERIORES
	MÁRIO MANGA / AV. EPITÁCIO PESSOA, 870	INTERIORES
	MILTON LINDOSO / R. PRUDENTE DE MORAIS, 985	INTERIORES
	GAF / RUA DAS LARANJEIRAS, 457 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
GAF / ED. ANDREIA DEL SARTO - RUA DO BISPO,	EDIFICAÇÃO	

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1967	316 / GAF	MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. RENIOR E ED. UTRILLO - R. DAS LARANJEIRAS, 457 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
1968	GAF / R. ASSUNÇÃO / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	ANTONIO BUCHAUL / R. FRANCISCO OTAVIANO, 112	INTERIORES
	GAF / R. BARÃO DA TORRE, 33 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / COLÉGIO SANTO INÁCIO - R. SÃO CLEMENTE, 226 / GAF	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	CHISAN COHABE (CORDOVIL G.B)	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	DAVID HETZEL / R. BARÃO DA TORRE, 645	INTERIORES
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / ESTRADA DA GÁVEA / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	FINACILAR / RUA DO CARMO	INTERIORES
	FERNANDO SANTOS ROCHA / BOM CLIMA - PETROPOLIS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	DECISA / R. FRANCISCO OTAVIANO, 11/15 / DECISA	HOTELEIRA
	HERÁCLITO GRAÇA	INTERIORES
	JOSÉ P. DA COSTA / BARÃO DE GUARARIPE, 101	INTERIORES
	JARDIM DAS FLORES	URBANISMO
	JOSÉ MAURÍCIO GOMES DE ALMEIDA / R. PRUDENTE DE MORAIS, 985	INTERIORES
	STOCKLER / R. PRUDENTE DE MORAIS, 985	INTERIORES
	GAF / ED. DELA CROIX - R. MOURA BRITO, 209 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
GAF / TOULOUSE LAUTREC (CARLOS GOÉS, 64 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
GAF / ED. MODIGLIANI - PRUDENTE DE MORAES, 302 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
GAF / ED. MIGUEL ANGELO - AV. VIEIRA SOUTO, 364 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
1969	ANTONIO GONÇALVES / R. CARLOS GOES, 64	INTERIORES
	GAF / ED. GAUGUIN - R. BARÃO DA TORRE, 635 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1969	GAF / R. CARLOS VASCONCELOS, 13/21 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	PUC (CENTRO RELIGIOSO)	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	CESAR ANTUNES	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	DAVID HETZEL / ARARAS - PETRÓPOLIS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	GAF / DELACROIX - R. MOURA BRITO, 209 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. PRUDENTE DE MORAIS, 1440 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	FLUMINAUTO / NITEROI	INTERIORES
	HELIO BARROSO / R. ANIBAL DE MENDONÇA, 124	INTERIORES
	IATE CLUBE DO RJ	ED. CLUBE
	GAF / ED. RAFAELLO - R. MARQUÊS DE SÃO VICENTE, 464 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. PRUDENTE DE MORAIS, 163 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	RUDOLF BALLUF / FAZ. TAQUARAL – CAMPINAS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	R. SOUSA LIMA, 310	INTERIORES
	STOCKLER / R. DIOGENES SAMPAIO	INTERIORES
	GAF / R. SETE DE SETEMBRO, 105/115 / GAF	COMERCIAL
GAF / ED. CARAVAGGIO – R. SOUZA LIMA, 310 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
AV. VIEIRA SOUTO C/ FARME DE AMOEDO	ESTUDO	
1970	GAF / AV. AFRANIO DE MELO FRANCO, 353 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. WATTEAU - AV. AFRANIO DE MELO FRANCO, 85 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. DIEGO RIVERA - R. DOS OITIS, 72 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. LOPES QUINTAS / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / AV. EPITÁCIO PESSOA (C/ FUNDOS P/ ALBERTO DE CAMPOS) / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1970	JOÃO FORTES / GRUPO HABIATCIONAL GILBERTO CARDOSO / JOÃO FORTES	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	JULIO BOZANO / AV. VIEIRA SOUTO, 364	INTERIORES
	R. MIGUEL LEMOS, 53	INTERIORES
	OSAKA (JAPÃO)	CONCURSO
	POSTO MODULADO - JAIME PERDIGÃO - ILHA DO GOVERNADOR	COMERCIAL
	SOC. BRAS. DE EDUCAÇÃO / COL. SÃO LUIS - R. DA MATRIZ, 82	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	GAF / R. VISC. DE PIRAJÁ, 156 / GAF	CONCURSO
	GAF / ED. CARMEL - R. PRUDENTE DE MORAIS, 1253 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
GAF / ED. COROT - R. GAL. VENANCIO FLORES, 71 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
1971	ALVARENGA - FAZENDA MANGA LARGA - PETRÓPOLIS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	GAF / ED. RUGENDAS - AV. EPITÁCIO PESSOA, 1410 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	AGENOR AMARAL / ARARUAMA	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	REVIL / AV. DELFIM MOREIRA, 316 / REVIL	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. DEBRET - R. BARÃO DA TORRE, 533 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BRANDESCO / AV. N. S. DE COPACABANA, 1018	INTERIORES
	LISBOETA / R. CAMPOS SALES, 19 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	COLÉGIO SÃO LUIS - AV. PAULISTA	EDIFICAÇÃO
	GAF / ED. MONDRIAN - R. CUPERTINO DURÃO, 20 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. DURER - R. DES. ALFREDO RUSSEL, 173 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. LUCAS GRANACH - R. GENERAL URQUIZA, 223 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
REVAC - JARDIM OCEÂNICO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1971	LUIS CARLOS VIDAL / BANIBAS - SP	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	LUFTHANSA / AV. N. S. DE COPACABANA, 1018	INTERIORES
	GAF / ED. GAINSBOROUGH - R. NASCIMENTO SILVA, 351 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. TIEPOLO - R. CUPERTINO DURÃO, 30 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. PRUDENTE DE MORAIS, 1241 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. BONNARD - R. PRUDENTE DE MORAIS, 1668 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. SETE DE SETEMBRO - R. SETE DE SETEMBRO, 98 / GAF	COMERCIAL
	SILVIA BITENCOURT / R. HENRIQUE MIDOSI, 39	INTERIORES
	GAF / ED. BOTICELLI - R. SOUZA LIMA, 254 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. JOAN MIRÓ - R. BARÃO DA TORRE, 260 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
GAF / ED. MIRILLO - R. VISCONDE DE PIRAJÁ, 444 / GAF	COMERCIAL	
1972	ALOYSIANUM / R. VICENTE DE SOUSA, 25	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	GAF / ED. PATRIMÔNIO - PÇA. OLAVO BILAC, 28 / GAF	COMERCIAL
	GAF / ED. ANDREA DEL SARTO - AV. VIEIRA SOUTO, 438 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. BRIGGS - R. BARÃO DE TORRE, 527 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. CONRAD MEIT - R. ANIBAL DE MENDONÇA, 122 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. DOMENICO VENEZIANO - AV. AFRANIO DE MELO FRANCO, 20 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / AV. ALMIRANTE PEREIRA GUIMARAES, 40 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / AV. BORGES DE MEDEIROS, 39 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. BARÃO DA TORRE, 604/608 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. CUPERTINO DURÃO, 104/108 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1972	GAF / R. CARLOS GOÉS, 389/401 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / AV. HENRIQUE DODSWORTH, 180 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. FRAGONNARD - R. PRUDENTE DE MORAIS, 690 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. PRUDENTE DE MORAIS, 1465 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. PRUDENTE DE MORAIS, 302 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / PRAIA DO FLAMENGO, 364 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. PRUDENTE DE MORAIS, 1033 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / R. PROFESSOR GABIZO, 194 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / R. DA QUITANDA, 52/54 / LISBOETA	COMERCIAL
	GAF / ED. INDEPENDÊNCIA - R. SETE DE SETEMBRO, 55 / GAF	COMERCIAL
	VEPLAN / R. SÃO CLEMENTE, 206 / VEPLAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / AV. VIEIRA SOUTO, 504 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. FRANZ HALS - AV. VIEIRA SOUTO, 550 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. CORREGGIO - R. VISC. DE ALBUQUERQUE, 1180 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / ED. ANIBAL DE MACHADO - R. VISCONDE DE PIRAJÁ, 487 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	JOÃO FORTES / R. JOANA ANGÉLICA, 63 / JOÃO FORTES	HOTELEIRA
GAF / ED. TIZIANO - R. BARÃO DA TORRE, 19 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
GAF / AV. VIEIRA SOUTO, 436 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
1973	R. ARAUJO PORTO ALEGRE, 36	INTERIORES
	GAF / ED. PAUL KLEE - AV. AFRANIO DE MELO FRANCO, 42 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1973	BRUNET / R. ANTONIO BASILIO, 412 / BRUNET	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	HINDI / AV. ALEXANDRE FERREIRA, 105/125 / HINDI	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	CORONEL MAGALHAES / ANGRA DOS REIS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	GAF / ED. REYNOLDS - R. APERANA, 38 / GAF	INTERIORES
	GAF / ED. HOLBEIN - AV. ALMIRANTE PEREIRA GUIMARAES, 37 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. ANTONELLO DA MESSINA - R. PRUDENTE DE MORAIS, 1199 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. MERCÚRIO - R. BARATA RIBEIRO, 391 / GAF	COMERCIAL
	GAF / AV. ALMIRANTE PEREIRA GUIMARAES, 11/17/23 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. BRIGSS - R. BARÃO DA TORRE, 523 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BANCO DE CRÉDITO NACIONAL (BCN) - R. PRIMEIRO DE MARÇO, 31/33 / GAF	COMERCIAL
	BECO DAS CANCELAS C/ R. DO ROSÁRIO E R. DO OUVIDOR	COMERCIAL
	COLÉGIO SANTO INÁCIO (CENTRO DE ATENDIMENTO CULTURAL)	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	GAF / ED. VISCONDE DE CAYRU - R. DA CANDELÁRIA, 19 / GAF	COMERCIAL
	MORAES REGO / AV. EPITACIO PESSOA, 3330 / MORAES REGO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	HINDI / AV. EPITACIO PESSOA, 4578 / HINDI	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. TARSILA - R. GENERAL URQUIZA, 63 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	JOÃO FORTES / GRUPO HABITACIONAL (SÃO CLEMENTE) / JOÃO FORTES	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. GIOTTO - AV. HENRIQUE DUMONT, 151 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / R. HOMEM DE MELO, 86 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / R. ITACURUÇÁ, 108 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / BOZANO SIMONSEN - AV. RIO BRANCO, 138 / GAF	COMERCIAL

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1973	GAF / ED. KANDINSKI - R. JOÃO LIRA, 23 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. CLAUDE LORRAIN - R. JOÃO LIRA, 42 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / LADEIRA DE NOSSA SENHORA, 163 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA
	OLGA BEBIANO MARTINS / AV. AFRANIO DE MELO FRANCO, 20	INTERIORES
	BRASCAN / R. PINHEIRO GUIMARÃES, 101 / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. FERNAND LEGER - R. PRUDENTE DE MORAIS, 1644 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	WEEK-END CLUB / TERESÓPOLIS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	R. VISCONDE DE CABO FRIO, 44 - TERESÓPOLIS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
GAF / R. VISCONDE DE PIRAJÁ, 470/472 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
1974	GAF / ED. SÃO JOÃO DEL REY - R. BARÃO DE LUCENA, 115 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / R. CORCOVADO, 57/65 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. CARLO CRIVELLI - R. HOMEM DE MELO, 150 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. JOSÉ LINHARES, 137 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. MARQUÊS DE SÃO VICENTE, 512 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. PRIMEIRO DE MARÇO, 4951 / GAF	COMERCIAL
	GAF / ED. PIETER BRUEGEL - AV. AFRÂNIO DE MELO FRANCO, 75 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. FRA ANGELICO - R. VISCONDE DE ALBUQUERQUE, 463 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
GAF / ED. GIOVANNI BELLINI - R. FADEL FADEL, 81 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
1975	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / AV. EPITACIO PESSOA, 698 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1975	MARCIO BRAGA / ESTRADA DO VIDIGAL	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. FONTE DA SAUDADE, 61 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. VAN DER WEYDEN - AV. DELFIM MOREIRA, 662 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. MIRAMAR - R. GAL. ARTIGAS, 14 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. MARC CHAGALL - R. ANIBAL DE MENDONÇA, 108 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. INVESTIMENTO - R. BUENOS AIRES, 2 / GAF	COMERCIAL
	JOSÉ ELIS RIPPER / CAMPINAS	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
1976	BANCO DE BOSTON	INTERIORES
	CASAS PERNAMBUCANAS	INTERIORES
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. FREI LEANDRO, 42 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / AV. GENERAL SAN MARTIN, 317-327-337 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / NOVO LEBLON / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. RAOUL DUFY - R. PRUDENTE DE MORAIS, 1620 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	T. JANER (SCANDIA)	COMERCIAL
	GAF / ED. PAOLLO UCELLO - AV. AFRÂNIO DE MELO FRANCO, 43 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
LISBOETA / R. VISCONDE DE ALBUQUERQUE, 444 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
1977	LISBOETA / R. ARAGUAIA, 65 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. ADALBERTO FERREIRA com R. JOSÉ LINHARES / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	CIA. 3 DE MAIO / R. CONDE BERNADOTTE com R. ADALBERTO FERREIRA / CIA. 3 DE MAIO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	ARAXÁ	URBANISMO/ EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	BANCO DE LONDRES / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1977	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. CAPITÃO SALOMÃO, 30 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	COLÉGIO STELLA MARRIS - ESTRADA DO VIDIGAL, 75 / GAF	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	GAF / ED. Ghibert - R. AlMTE. Guilhem, 146 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. Juan Gris - R. Carlos Goes, 243 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / SÃO CONRADO GREEN / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. Donato Bardi - R. Cupertino Durão, 39 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. Prudente de Moraes, 49 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / AV. FRANCISCO BHERING, 181 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BRASCAN / R. FRANCISCO OTAVIANO, 23 / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	HANNOVER DO BRASIL / PIO X, 55	INTERIORES
	JOÃO FORTES / R. SENADOR VERGUEIRO, 80 / JOÃO FORTES	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	JOÃO FORTES / R. VISCONDE DE PIRAJÁ, 339 (PROJ. TELERJ) E 351 / JOÃO FORTES	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	REY / R. VISCONDE DE ITAMARATI, 74/76 / REY	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
MORAES REGO / AV. EPITÁCIO PESSOA, 2814 / MORAES REGO	COMERCIAL	
1978	ARQUIVO GERAL DO RJ	CULTURAL PUBLICO
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / AV. BORGES DE MEDEIROS, 3501 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	CIIPA – CENTRO DE INSTRUÇÃO INTEGRADO PARA PARÇAS DA ARMADA	CONCURSO
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / RUA DONA MARIANA, 100 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / ESTRADA DOS TRES RIOS – JACAREPAGUÁ / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / AV. EPITÁCIO PESSOA, 3490 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1978	LISBOETA / ESTRADA DO GABINAL / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / GUILHERMINA GUINLE, 74 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	SOCICO / R. HERMENEGILDO DE BARROS, 9 / SOCICO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	UNIVERSIDADE GAMA FILHO - MANOEL VITORINO, 553	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / B. MARECHAL JOFRE, 122 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	SOCICO / POLO 1 / SOCICO	COMERCIAL
	CIA. 3 DE MAIO / R. PINTO TELES, 442 / CIA. 3 DE MAIO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / MOURA BRASIL - R. MARQUÊS DE SÃO VICENTE / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	CIA. 3 DE MAIO / R. PINTO TELES, 680 / CIA. 3 DE MAIO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
CORONEL CABRITA, 17 (MODIFICAÇÃO E ACRÉSCIMO)	COMERCIAL	
REY / R. URUGUAI , 524 / REY	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
1979	ALBERTO BARRETO DE MELLO	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	SANTA ISABEL / CENTRO DA BARRA (LOTES 3 E 4) / SANTA ISABEL	COMERCIAL
	CASAS PERNAMBUCANAS / R. SIQUEIRA CAMPOS com N. S. DE COPACABANA	INTERIORES
	GAF / R. MARTINS LAJE, 398 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	JOHNSON E HIGGINS	INTERIORES
	MARCEL DEZON HASLOCHER / JACAREPAGUÁ	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	GAF / NOVA IPANEMA / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / ED. BARBACENA - R. BARÃO DE LUCENA / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. DA MATRIZ, 26 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
SERPROS / SERPRO	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA	

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
	CRONUS / R. VISCONDE DE ASSECA, 143 / CRONUS	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
1980	CIA. 3 DE MAIO / R. ANA TELLES, 670 / CIA. 3 DE MAIO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	ANTONIO SANTOS	EDIFICAÇÃO UNIFAMILIAR
	BOUTIQUE GRAFFITE – R. VISCONDE DE PIRAJÁ, 330	INTERIORES
	DED - CENTRO	INTERIORES
	SOCICO / RUA BARÃO DE ITAPAGIPE LOTE 1 E 2 / SOCICO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	COMISSÃO DE VALORES MOBILIARIOS – CVM / R. SETE DE SETEMBRO, 111	INTERIORES
	FLORIANÓPOLIS	HOSPITALAR
	BRASCAN / R. NASCIMENTO SILVA, 550 / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	NEWTON MUSA / RIO GRANDE DO SUL	INTERIORES
	PENDOTIBA - LOTEAMENTO	URBANISMO
	CRONUS / AV PAULO DE FRONTIN, 720 / CRONUS	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BRASCAN / R. PINHEIRO GUIMARÃES, 115 / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	POUSADA VENTO SUL - ANGRA	HOTELEIRA
	LISBOETA / R. TIROL, 141-153-414 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	CRONUS / R. VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA, 186 / CRONUS	COMERCIAL
	JOÃO FORTES / R. VISCONDE DE PIRAJÁ, 351 / JOÃO FORTES	COMERCIAL
	BRASCAN / R. VISCONDE DE PIRAJÁ, 414 / BRASCAN	COMERCIAL
1981	BNH - MANAUS	URBANISMO
	BÚZIOS – CABO FRIO	URBANISMO
	JOÃO FORTES / R. DO BISPO – ESQ. COM CONSELHEIRO BARROS / JOÃO FORTES	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / CBPI (IPIRANGA) – R. FRANCISCO EUGÊNIO, 329 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1981	JOÃO FORTES / R. CONSELHEIRO BARROS, 29 / JOÃO FORTES	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	DED - MEIER	INTERIORES
	SOCICO / R. CONSELHEIRO AUTRAN / SOCICO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LISBOETA / ESTRADA DOS TRES RIOS, 400 / LISBOETA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	COLÉGIO SANTO INÁCIO / R. EDUARDO GUINLE, 37	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. FONTE DA SAUDADE, 125 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. HUMAITÁ, 278 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	ASSEMBLÉIA, 98	COMERCIAL
	ACLO / R. MENA BARRETO, 41-43 / ACLO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	JOÃO FORTES / AV. MEM DE SÁ, 127 / JOÃO FORTES	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	CRONUS / AV. NELSON CARDOSO, 1149 / CRONUS	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. PINHEIRO GUIMARÃES, 145 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	SOCICO / R. PINHEIRO MACHADO, 301 / SOCICO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	ACLO / AV. RIO BRANCO, 243 / ACLO	COMERCIAL
	ACLO / R. RIACHUELO, 134 / ACLO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BRASCAN / SANTA MÔNICA / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BRASCAN / AV. SERNAMBETIBA, 3500 / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BRASCAN / R. TIROL, 450 / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. ALBERTO DE CAMPOS, 247 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. DO BISPO, 171 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
ACLO / R. DO BISPO LOTES 2 E 5 / ACLO	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
DED / ANCHIETA	INTERIORES	

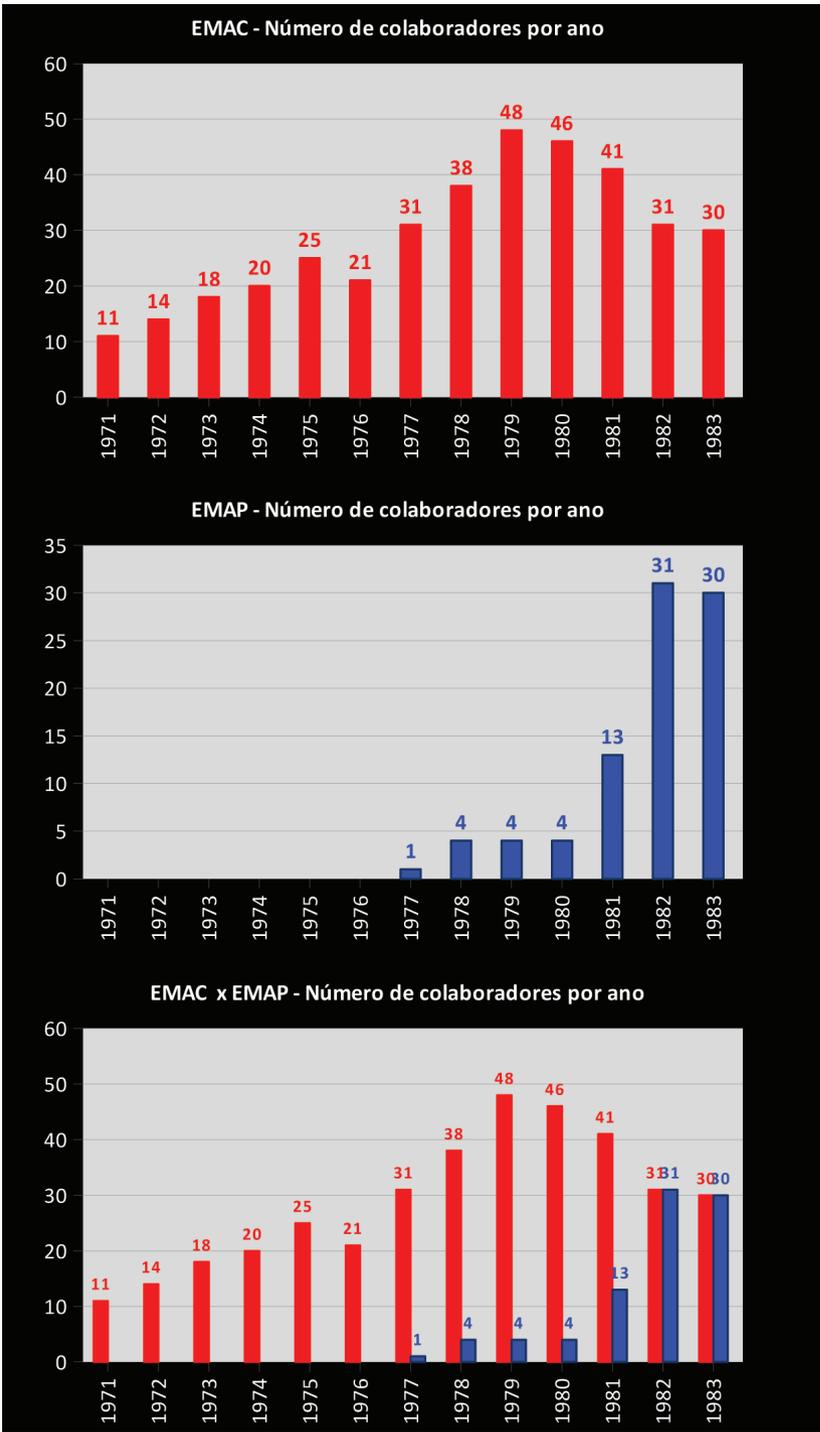
ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1981	DED / TIJUCA	INTERIORES
	DED / OLARIA	INTERIORES
	GAF / R. DIAS FERREIRA com R. PROF. AZEVEDO MARQUES, 15 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	ENCOL / R. DONA MARIANA, 182 / ENCOL	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BRASCAN / R. FRANCISCO OTAVIANO, 49 / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	PEDERNEIRAS / R. GARIBALDI, 143-147 / PEDERNEIRAS	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / AV. HENRIQUE DODSWORTH, 85 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / AV. HENRIQUE DUMONT, 152 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	IRVING TRUST COMP. / RIO BRANCO, 125	INTERIORES
	BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / R. ITUVERAVA, 705 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	GAF / R. LOPES QUINTAS, 200 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	LUIS C. VELHO	INTERIORES
	ILANA / R. MARIZ E BARROS, 79 / ILANA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
GAF / AV. PREF. MENDES DE MORAIS, 1400 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR	
BULHÕES CARVALHO DA FONSECA / AV. RIO BRANCO, 122 / BULHÕES CARVALHO DA FONSECA	COMERCIAL	
1982	BOA ESPERANÇA / AV. OSVALDO CRUZ, 67 / BOA ESPERANÇA	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	CRONUS / RUA FRANCISCA DE SIQUEIRA, 18 / CRONUS	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	BRASCAN / PEDRA DE ITAÚNA - KM 13 AV. DAS AMÉRICAS / BRASCAN	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR URBANISMO
	ROCHLIM / RAUL POMPÉIA, 94 / ROCHLIM	HOTELEIRA
1983	COLÉGIO ANCHIETA - FRIBURGO	EDIFICAÇÃO EDUCACIONAL
	CBPI -MANAUS (POSTO)	COMERCIAL

ANO	CLIENTE / LOCALIZAÇÃO / CONSTRUTORA	TIPOLOGIA
1983	SERVENCO / CAEMI - PRAIA DE BOTAFOGO, 440 / SERVENCO	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA
	GAF / AV. EPITÁCIO PESSOA, 2664 / GAF	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	PEDERNEIRAS / EPITÁCIO PESSOA, 4684 / PEDERNEIRAS	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
	FAZENDA SÃO LUIS	URBANISMO
	LLOYDS BANK – CAMPINAS	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA
	LLOYDS BANK - SÃO PAULO	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA
	MOTOIMPORTADORA – MANAUS	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA
	AV. MARACANÃ, 15	EDIFICAÇÃO CORPORATIVA
	PEDERNEIRAS / R. PROFESSOR SALDANHA, 119 / PEDERNEIRAS	EDIFICAÇÃO MULTIFAMILIAR
PAULO WILLEMSSENS / AV. RIO BRANCO, 125	COMERCIAL	

ANEXO 2

EMAC-EMAP

COLABORADORES INTERNOS CONTRATADOS
1971-1983

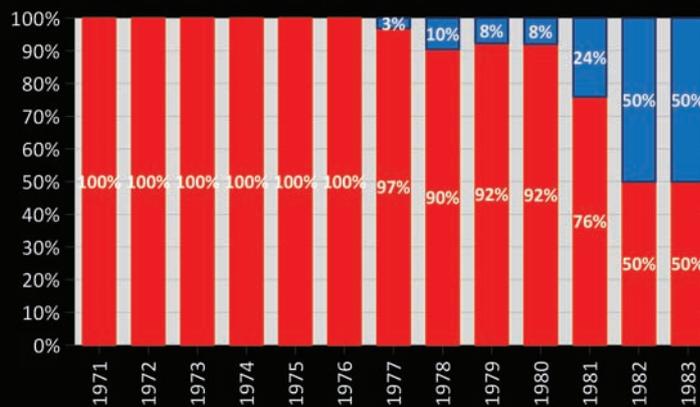


1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	
0	0	0	0	0	0	1	4	4	4	13	31	30	EMAP
11	14	18	20	25	21	31	38	48	46	41	31	30	EMAC

Participação EMAC e EMAP no total de colaboradores do grupo - Valor nominal



Participação EMAC e EMAP no total de colaboradores do grupo - Percentual



	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
EMAP	0%	0%	0%	0%	0%	0%	3%	10%	8%	8%	24%	50%	50%
EMAC	100%	100%	100%	100%	100%	100%	97%	90%	92%	92%	76%	50%	50%
GRUPO	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

ANEXO 3

EMAC-EMAP

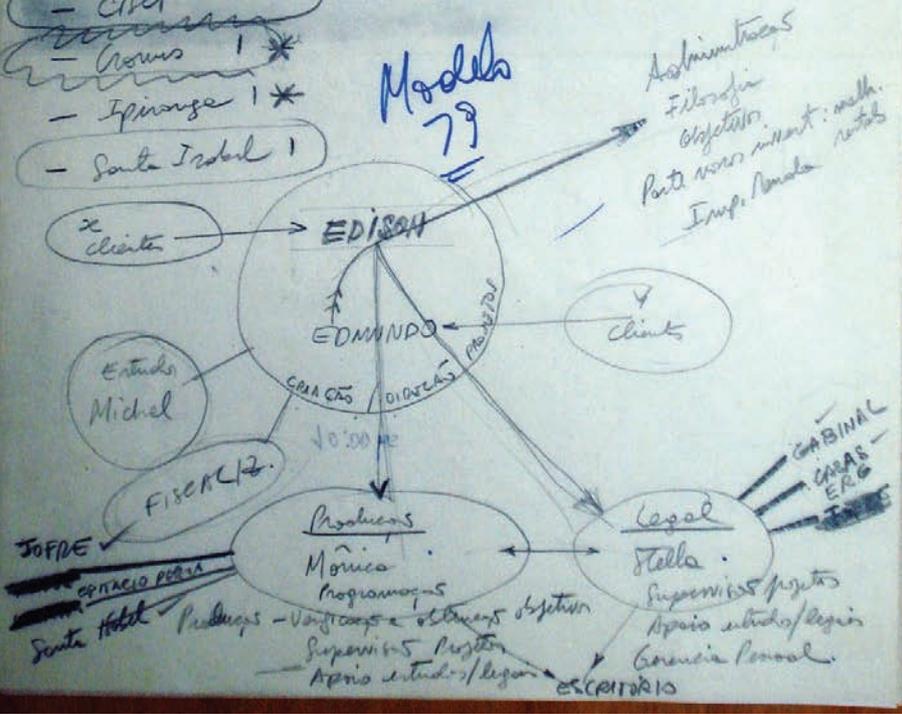
O SISTEMA ORGANIZACIONAL

Registro Informal de Reunião - Edison Musa e Edmundo Musa

1979

- Banco Londres 1 *
- Seipros 2
- Brown 1
- Alc. eliana 1 *
- Socio 1
- Lobo 1
- GAF 2
- 3 de Maio 2
- J Fortes 2
- Consetep 1
- CREF 1
- ~~Armas~~ 1 *
- Ipiranga 1 *
- Santa Isabel 1

Edison/Edmundo
 5^of 10:00hs report / interesse / objetivo / filosofia
 6^of 1 reunião / Programa P / Programação / coordenação
 14:00hs
 6^of 1 projeto no porta
 10:00hs



ANEXO 4

EMAC-EMAP

CLIENTELA EMPRESARIAL - CORPORATIVA
1963-1983

CLIENTES

Banco Bozano, Simonsen S/A – RJ
Banco de Boston S/A – RJ e SP
Banco do Estado de São Paulo S/A – Banespa – SP
Banco Montreal de Investimentos – Montrealbank - RJ
Banco Nacional S/A - RJ
Barra da Tijuca Imobiliária S/A - RJ
Boa Esperança S/A - RJ
Brascan Imobiliária S/A – RJ e SP
C&A Modas – RJ e SP
CHP – Cia. Hotéis Palace - RJ
Casas Pernambucanas - RJ
Chozil Empreendimentos Imobiliários S/A - RJ
Cia. Auxiliar de Empresas de Mineração – CAEMI - RJ
Cia. Construtora Pederneiras - RJ
Cia. Construtora Socico - RJ
Cia. Real de Hotéis – SP
Cia. Telefônica Brasileira – CTB – RJ
Construtora Andrade Gutierrez – RJ
Construtora Bulhões Carvalho da Fonseca S/A - RJ
Construtora e Pavimentadora Lix da Cunha S/A – SP
Construtora Garantã – SP
Construtora Presidente S/A – SP
Construtora Santa Isabel S/A – RJ
Cronus Indústria e Comércio S/A – RJ
Denasa Imobiliária S/A – RJ
Érige Engenharia Ltda. – RJ
ESTA – Empresa Saneadora Territorial e Agrícola S/A – RJ
Fundação Petrobrás de Seguridade Social – Petros – RJ
Gomes de Almeida Fernandes S/A - RJ
Gomes de Almeida Fernandes de São Paulo S/A
Grupo Habitacional 21 de Agosto – BNH - RJ
Grupo Monteiro Aranha – RJ
Grupo Pão de Açúcar – SP
Grupo Petróleo Ipiranga – RJ e SP
Hindi Cia. Brasileira de Habitações – RJ
Isa Rio Administração e Participações S/A – RJ e SP
João Fortes Engenharia S/A - RJ
Lisboeta S/A Construções – RJ
Lloyds Bank Pic – RJ e SP
Manufactures Hanover de Arrendamento Mercantil S/A – RJ
Mappin S/A – SP
Mongeral – Montepio Geral da Economia – RJ
Multi Plik Engenharia Ltda. – SP
Novos Hotéis da Guanabara S/A - RJ
Novos Hotéis de São Paulo S/A
Petrobrás Petróleo Brasileiro S/A – RJ
Pinto de Almeida Engenharia Ltda. – RJ
Plarcon Engenharia Ltda. – RJ
Polialden Petroquímica S/A – RJ
Polipropileno S/A – SP
Racional Engenharia S/A – SP
Shell do Brasil S/A – Petróleo – RJ
Silinor S/A – RJ
Sitrio Empreendimentos Imobiliários S/A – RJ
Sociedade Brasileira de Educação – RJ e SP
Sociedade de Educação Integral – RJ
Sul América Participações de São Paulo S/A – RJ e SP

ANEXO 5

EMAC-EMAP

LOCALIZAÇÃO PARCIAL DE PROJETOS
PARA O MERCADO IMOBILIÁRIO
(IPANEMA, LEBLON, SÃO CONRADO E BARRA DA TIJUCA)
1963 - 1983



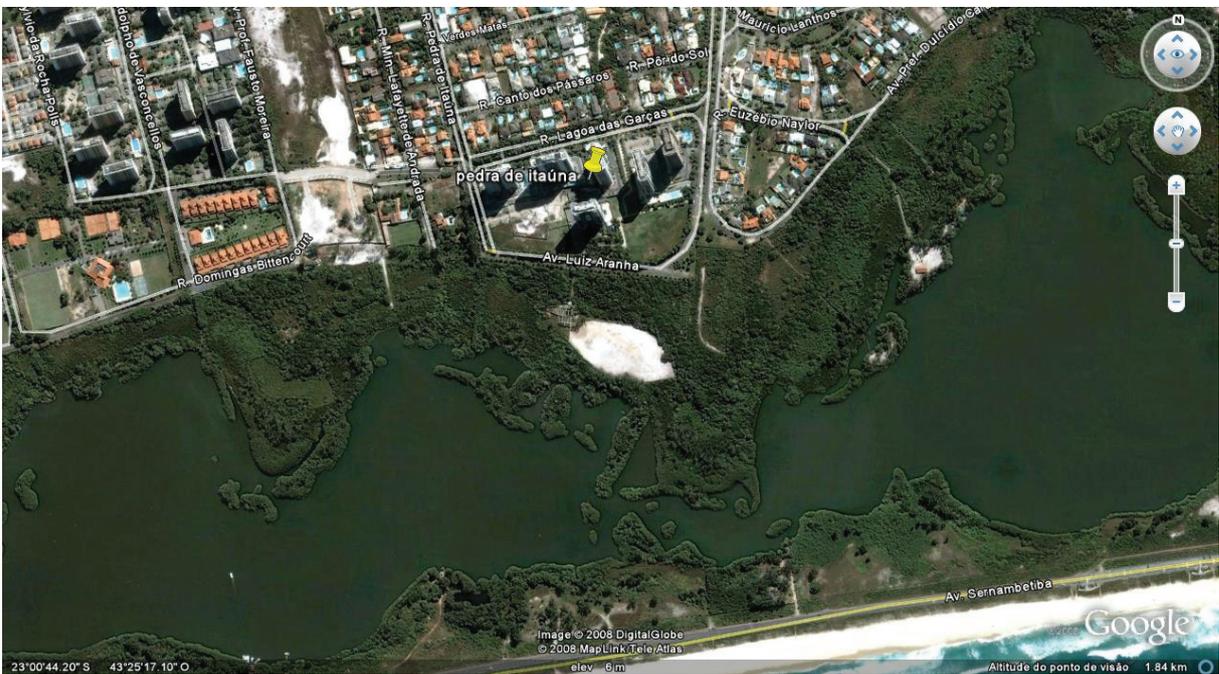
Ipanema
Edificações Residenciais
Multifamiliares e Comerciais



Leblon
Edificações Residenciais
Multifamiliares



Barra da Tijuca
 Novo Leblon



Barra da Tijuca
 Pedra de Itaipua

ANEXO 6

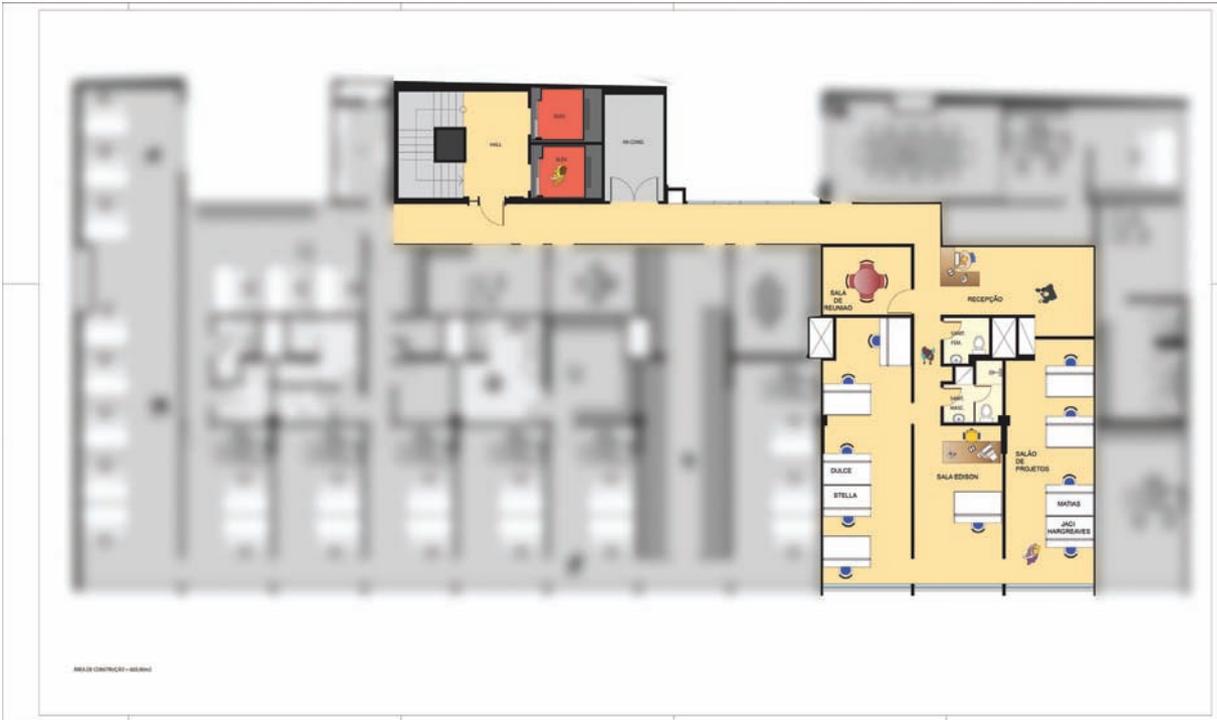
O ESCRITÓRIO E SEU ESPAÇO FÍSICO

OCUPAÇÃO DO 5º PAVIMENTO DA AV. PRINCESA ISABEL 323

1969

1971

1983



Escritório Edison Musa - 1969



Escritório Edison Musa - 1971

DOCUMENTAÇÕES

DOC 3.1

CARTEIRA PROFISSIONAL

CONSTRUTORA COSTA PEREIRA BOKEL
1959-1962

A CARTEIRA PROFISSIONAL

Por menos que pareça e por mais trabalho que dê ao interessado, a carteira profissional é um documento indispensável à proteção do trabalhador.

Elemento de qualificação civil e de habilitação profissional, a carteira representa também título originário para a colocação, para a inscrição sindical e, ainda, um instrumento prático do contrato individual de trabalho.

A carteira, pelos lançamentos que recebe, configura a história de uma vida. Quem a examinar, logo verá se o portador é um temperamento aquietado ou versátil; se ama a profissão escolhida ou ainda não encontrou a própria vocação; se andou de fábrica em fábrica como uma abelha, ou permaneceu no mesmo estabelecimento, subindo a escada profissional. Pode ser um padrão de honra. Pode ser uma advertência.

(m.) Alexandre Marcondes Filho

MINISTÉRIO DO TRABALHO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO
DEPARTAMENTO NACIONAL DO TRABALHO
SERVIÇO DE IDENTIFICAÇÃO PROFISSIONAL

Carteira Profissional

Série 123

Número 39344



POLEGAR DIREITO



Assinado por Alexandre Marcondes Filho

Edison W. C. Musa

Nome do portador: Edison W. C. Musa
 Nome: Libb e Luan Cant
 Estado: Rio G. do Sul
 Profissão: Arquiteto

Estado de Casado Instrução Sup.
 Serviço: 475 - J. J. Flores
 Matrícula nº 301

Outros dados apresentados: Cant. C.R. 62 - reg. 9829 - reg. 40090 - S. reg.

Rio de Janeiro 12 de maio de 1959
 (Assinatura do funcionário)

ESTRANGEIROS

Chegado ao Brasil em _____ de _____ de 1____
 Naturalizado em _____ de _____ de 1____
 Casado com _____
 de nacionalidade _____
 Lugar do nascimento _____
 Data do nascimento _____ de _____ de 1____
 Carteira de estrangeiro n.º _____
 Local de emissão _____

FILHOS BRASILEIROS

NOME	Lugar do nascimento	Data do nascimento

6

BENEFICIÁRIOS

Pessoas que dependem economicamente:

NOME	Data de nascimento	Estado Civil
esp. Maria Lúcia B. P. Mursa		

CARTEIRAS ANTERIORES

Número	Série	Data de entrega

7

CONTRATO DE TRABALHO

Nome do estabelecimento: Costa Pereira, Indústrias e Construções S/A.

Cidade:

Estado:

Rua:

Especie do estabelecimento: Indústria de confecção de roupas

Natureza do cargo: argenteiro

Data de admissão: 10 de Maio de 1959

Registro n.º: 4037

Remuneração (especificada): Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros) mensais

Assinatura do empregador

Data da saída: 28 de Setembro de 1963

Costa Pereira, Indústrias e Construções S/A.

18

CONTRATO DE TRABALHO

Nome do estabelecimento, empresa ou instituição:

Cidade:

Estado:

Rua:

Especie do estabelecimento:

Natureza do cargo:

Data de admissão: de de 19

Registro n.º:

Remuneração (especificada):

Assinatura do empregador

Data da saída: de de 19

Assinatura do empregador

19

FÉRIAS E IMPÓSTO SINDICAL

Goza férias relativas ao período de 1959/1960

cuja base é de Cr\$ 23.511,960

Costa Pereira, Indústrias e Construções S/A.

Assinatura do empregador

Imposto sindical Cr\$

A favor de

Relativo ao ano de

de de 19

Assinatura do empregador

Goza férias relativas ao período de 1960/1961

cuja base é de Cr\$ 23.511,960

Costa Pereira, Indústrias e Construções S/A.

Assinatura do empregador

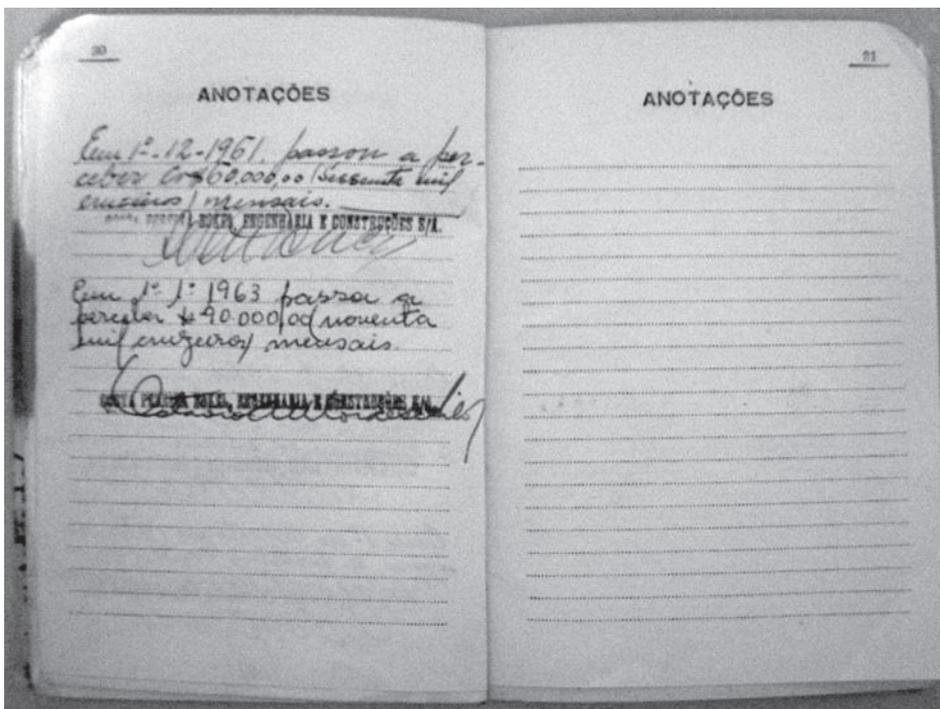
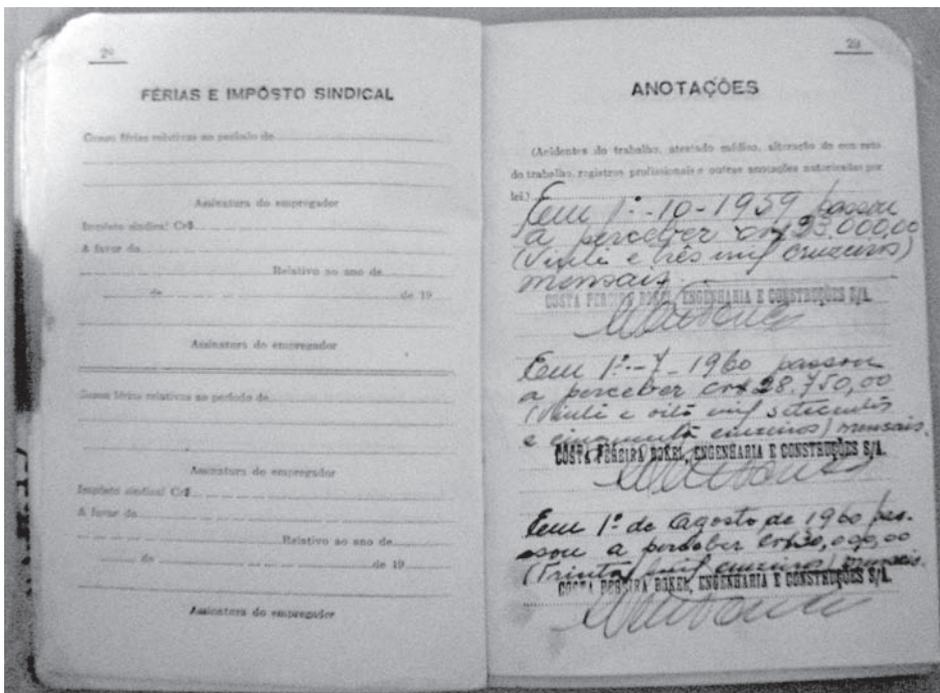
Imposto sindical Cr\$

A favor de

Relativo ao ano de

de de 19

Assinatura do empregador



DOC 3.2

EMAC - CONTRATOS SOCIAIS

EMAC - EDISON MUSA ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO LTDA

Maio de 1963 (abertura da empresa)

Julho de 1966

Junho de 1969

Março de 1970

Agosto de 1972

Junho de 1974

Janeiro e Julho de 1976

Janeiro de 1977

Outubro de 1979

Outubro de 1981

Janeiro de 1983

Maio de 1963 (abertura da empresa)

17.03.1963

REGISTRO DE FIRMA SOCIAL
DECLARAÇÕES:

1 - Firma ou denominação:
E. M. A. E. - EDIMUNDO DE C. MUSA, EDISON DE C. MUSA, EDIMUNDO DE C. MUSA

2 - Endereços: Avenida Princesa Isabel, nº 323 - PARTE DA SALA 1010 - SÃO PAULO - SP

3 - Nome civil por extenso de todos os sócios e respectivas nacionalidades:
a) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro
b) EDISON DE C. MUSA - Brasileiro
c) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro

4 - Assentado de firma expedido por quem de direito:
a) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro
b) EDISON DE C. MUSA - Brasileiro
c) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro

5 - Classe de sociedade: Sociedade Anônima, inscrita no Livro de Registro de Sociedades Anônimas, nº 123456789, em 17.03.1963.

6 - Capital social: Cr\$ 300.000,00 (Trezentos mil cruzeiros)

7 - Data de início das operações: 17 de março de 1963

8 - Contatos sociais: Edimundo de C. Musa - Diretor Presidente

21368
04.06.1963

EMAC EDISON MUSA
AVN ALMIRANTE BARROSO, Nº SALA 709
SÓCIOS
EDISON DE C MUSA
JULIO MENDES

CAPITAL
CR\$ 300.000,00 TREZENTOS MIL CRUZEIROS

EDISON MUSA 240 QUOTAS CR\$ 240.000,00
JULIO MENDES 60 QUOTAS CR\$ 60.000,00

REGISTRO N. 21.268 DE 04/06/1963
REGISTRO N. 137967 DE 04/06/1963

17.03.1963

REGISTRO DE FIRMA SOCIAL
DECLARAÇÕES:

1 - Firma ou denominação:
E. M. A. E. - EDIMUNDO DE C. MUSA, EDISON DE C. MUSA, EDIMUNDO DE C. MUSA

2 - Endereços: Avenida Princesa Isabel, nº 323 - PARTE DA SALA 1010 - SÃO PAULO - SP

3 - Nome civil por extenso de todos os sócios e respectivas nacionalidades:
a) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro
b) EDISON DE C. MUSA - Brasileiro
c) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro

4 - Assentado de firma expedido por quem de direito:
a) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro
b) EDISON DE C. MUSA - Brasileiro
c) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro

5 - Classe de sociedade: Sociedade Anônima, inscrita no Livro de Registro de Sociedades Anônimas, nº 123456789, em 17.03.1963.

6 - Capital social: Cr\$ 300.000,00 (Trezentos mil cruzeiros)

7 - Data de início das operações: 17 de março de 1963

8 - Contatos sociais: Edimundo de C. Musa - Diretor Presidente

21368
04.06.1963

EMAC EDISON MUSA
AVN ALMIRANTE BARROSO, Nº SALA 709
SÓCIOS
EDISON DE C MUSA
JULIO MENDES

CAPITAL
CR\$ 300.000,00 TREZENTOS MIL CRUZEIROS

EDISON MUSA 240 QUOTAS CR\$ 240.000,00
JULIO MENDES 60 QUOTAS CR\$ 60.000,00

REGISTRO N. 21.268 DE 04/06/1963
REGISTRO N. 137967 DE 04/06/1963

Julho de 1966

29/07/1966

REGISTRO DE FIRMA SOCIAL
DECLARAÇÕES:

1 - Firma ou Denominação:
EDIMUNDO DE C. MUSA, EDISON DE C. MUSA, EDIMUNDO DE C. MUSA

2 - Endereços: Avenida Princesa Isabel, nº 323 - PARTE DA SALA 1010 - SÃO PAULO - SP

3 - Nome civil por extenso de todos os sócios e respectivas nacionalidades:
a) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro
b) EDISON DE C. MUSA - Brasileiro
c) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro

4 - Assentado de firma expedido por quem de direito:
a) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro
b) EDISON DE C. MUSA - Brasileiro
c) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro

5 - Classe de sociedade: Sociedade Anônima, inscrita no Livro de Registro de Sociedades Anônimas, nº 123456789, em 29.07.1966.

6 - Capital social: Cr\$ 4.000.000,00 (Quatro milhões de cruzeiros)

7 - Data de início das operações: 29 de julho de 1966

8 - Contatos sociais: Edimundo de C. Musa - Diretor Presidente

29.07.1966
56.273

EMAC EDISON MUSA
AVN PRINCESA ISABEL, 323 PARTE DA SALA 1010
SÓCIOS
EDISON DE C MUSA
EDIMUNDO DE C MUSA

CAPITAL
CR\$ 4.000.000 QUATRO MILHÕES DE CRUZEIROS

REGISTRO N. 56.273 DE 29/07/1966
REGISTRO N. 47.175 DE 29/07/1966

29/07/1966

REGISTRO DE FIRMA SOCIAL
DECLARAÇÕES:

1 - Firma ou Denominação:
EDIMUNDO DE C. MUSA, EDISON DE C. MUSA, EDIMUNDO DE C. MUSA

2 - Endereços: Avenida Princesa Isabel, nº 323 - PARTE DA SALA 1010 - SÃO PAULO - SP

3 - Nome civil por extenso de todos os sócios e respectivas nacionalidades:
a) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro
b) EDISON DE C. MUSA - Brasileiro
c) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro

4 - Assentado de firma expedido por quem de direito:
a) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro
b) EDISON DE C. MUSA - Brasileiro
c) EDIMUNDO DE C. MUSA - Brasileiro

5 - Classe de sociedade: Sociedade Anônima, inscrita no Livro de Registro de Sociedades Anônimas, nº 123456789, em 29.07.1966.

6 - Capital social: Cr\$ 4.000.000,00 (Quatro milhões de cruzeiros)

7 - Data de início das operações: 29 de julho de 1966

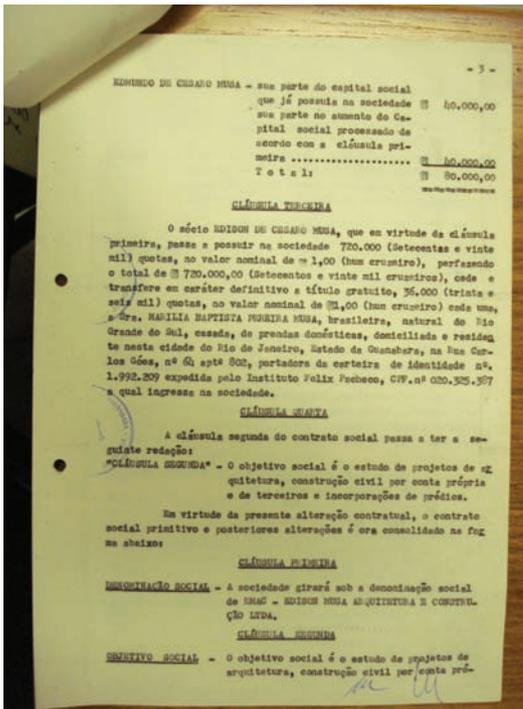
8 - Contatos sociais: Edimundo de C. Musa - Diretor Presidente

29.07.1966
56.273

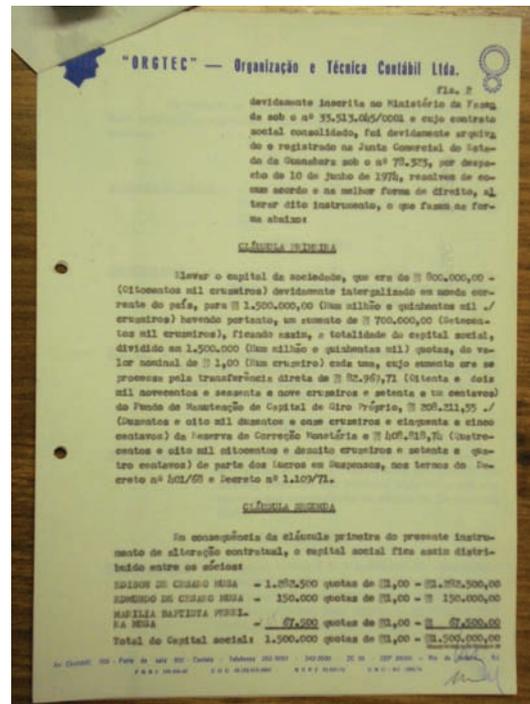
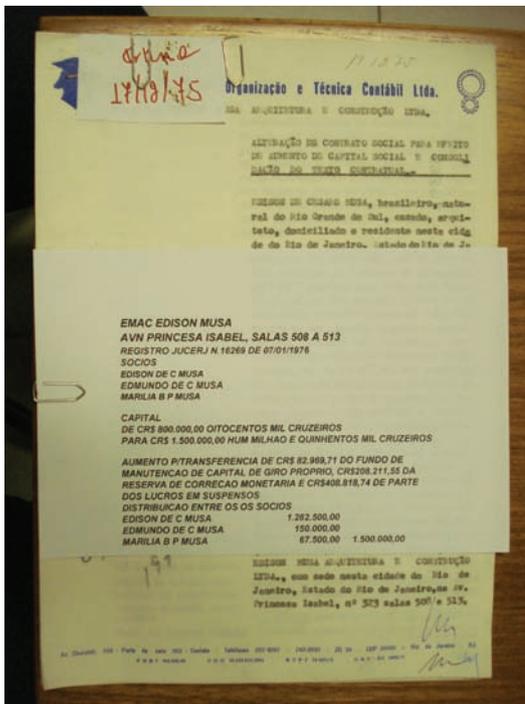
EMAC EDISON MUSA
AVN PRINCESA ISABEL, 323 PARTE DA SALA 1010
SÓCIOS
EDISON DE C MUSA
EDIMUNDO DE C MUSA

CAPITAL
CR\$ 4.000.000 QUATRO MILHÕES DE CRUZEIROS

REGISTRO N. 56.273 DE 29/07/1966
REGISTRO N. 47.175 DE 29/07/1966



Janeiro de 1976



Julho de 1976

Edison
13/02/76

NA AQUISIÇÃO E CONSTRUÇÃO S/A.

ALTERAÇÃO DO CONTRATO SOCIAL PARA AUMENTO DO CAPITAL SOCIAL E CONSOLIDAÇÃO DO TESTO CONTRATUAL.

EDISON DE CESAR MUSA, brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, casado, arquiteto, domiciliado e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Rua Carlos Góis, nº 61 aptº, nº 808, portador da carteira de identidade nº 97230 expedida pelo CREA de 28/12/64, C.F.J. nº 024.355.977 EDUNDO DE CESAR MUSA, brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, casado, arquiteto, portador da carteira de identidade nº 1.182.650 expedida pelo Instituto Politécnico Brasileiro, C.F.J. nº 027.102.707 domiciliado e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Rua Lopes Góes nº 300 aptº 207 e MARILIA BAPTISTA FERREIRA MUSA, brasileira, natural do Rio Grande do Sul, casada, de - prendes domésticas, domiciliada e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Rua Carlos Góis, nº 61 aptº 808 portadora da carteira de identidade nº 1.092.303 expedida pelo Instituto Politécnico Brasileiro, C.F.J. nº 020.355.977 detêm ações quotistas da sociedade por quotas de responsabilidade limitada EMAC EDISON MUSA AQUISIÇÃO E CONSTRUÇÃO S/A., com sede nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Av. Princesa Isabel, nº 323 salas 508 e 513.

13/02/76

Fls. 3.

CLÁUSULA TERCEIRA

Na virtude da cessão operada na cláusula primeira e do aumento do capital da sociedade, estipulado na cláusula segunda, o novo capital social fica assim distribuído entre os sócios:

EDISON DE CESAR MUSA	- 1.965.000 quotas - R\$ 1.965.000,00
EDUNDO DE CESAR MUSA	- 900.000 quotas - R\$ 900.000,00
MARILIA BAPTISTA FERREIRA MUSA	- 135.000 quotas - R\$ 135.000,00
TOTAL DO CAPITAL SOCIAL:	R\$ 3.000.000,00

Na virtude da presente alteração contratual, o contrato social é ora consolidado na forma abaixo:

CLÁUSULA PRIMEIRA

DESIGNAÇÃO SOCIAL - A sociedade girará sob a denominação social de EMAC - EDISON MUSA AQUISIÇÃO E CONSTRUÇÃO LTDA.

CLÁUSULA SEGUNDA

OBJETIVO SOCIAL - O objetivo social é o estudo de projetos de arquitetura, construção civil por conta própria e de terceiros e incorporações de prédios.

CLÁUSULA TERCEIRA

S E D E - A sede da sociedade é na cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Avenida Princesa Isabel, nº 323 salas 508 e 513, podendo, entretanto, abrir filiais e agências em qualquer ponto do território nacional.

CLÁUSULA QUARTA

PRazo DE DURAÇÃO - O prazo de duração da sociedade é indeterminado, podendo no entanto ser denunciado por qualquer dos sócios.

Janeiro de 1977

Edison
31/01/77

EMAC EDISON MUSA

AVN PRINCESA ISABEL, 323 SALAS 508 A 513

SOCIOS

EDISON DE C MUSA
EDUNDO DE C MUSA
MARILIA B P MUSA

CAPITAL

DE CR\$ 1.500.000,00	HUM MILHAO E QUINHENTOS MIL CRUZEIROS
PARA CR\$ 3.000.000,00	TRES MILHOES DE CRUZEIROS

TRANSFERENCIA DE CR\$181.526,00 DA CONTA DE MANUTENCAO DO CAPITAL DE GIRO PROPRIO E CR\$1.474,00 DE PARTE DOS LUCROS EM SUSPENSOS

DISTRIBUIDOS ENTRE OS SOCIOS

EDISON DE C MUSA	1.965.000,00
EDUNDO DE C MUSA	900.000,00
MARILIA B P MUSA	135.000,00 CR\$3.000.000,00

31.513.045/3901-19 e cujo contrato social

- 3 -

CLÁUSULA TERCEIRA

S E D E - A sede da sociedade é no Município do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Av. Princesa Isabel, nº 323, salas 508 e 513, 501, 1.202 e 1.203, podendo, entretanto, abrir filiais e agências em qualquer ponto do território nacional.

CLÁUSULA QUARTA

PRazo DE DURAÇÃO - O prazo de duração da sociedade é indeterminado, podendo no entanto ser denunciado por qualquer dos sócios, desde que tal denúncia seja feita por escrito e com antecedência no mínimo de 30 (trinta) dias.

CLÁUSULA QUINTA

CAPITAL SOCIAL - O capital social é de Cr\$ 3.000.000,00 (três milhões de cruzeiros), devidamente integralizado de um modo corrente do país, achando-se dividido em 3.000.000 (três milhões) de quotas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, achando-se subscritas pelas ações e distribuídas entre si na forma abaixo:

EDISON DE CESAR MUSA	- 1.965.000 (um milhão novecentas e sessenta e cinco mil) quotas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de ... Cr\$ 1.965.000,00
EDUNDO DE CESAR MUSA	- 900.000 (novecentas mil) quotas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total Cr\$ 900.000,00
MARILIA BAPTISTA FERREIRA MUSA	- 135.000 (cento e trinta e cinco mil) quotas

Outubro de 1979

*Edição
01/09/79*

EDITORA E CONSTRUÇÃO LTDA.

ALTERAÇÃO DE CONTRATO SOCIAL

EDISON DE CESARO MUSA, brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, casado, arquiteto, domiciliado e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, na Rua Carlos Cotta nº 44 Aptº 811, portador da Carteira de Identidade nº 1.122-7, expedida pelo CREA da 1ª Região, com C.P.F. nº 020.212.187-68 EDMUNDO DE CESARO MUSA, brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, arquiteto, portador da Carteira de Identidade nº 1.142.465 expedida pelo Instituto Fêlix Faubert com C.P.F. nº 027.101.707-44, domiciliado e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Rua Carlos Cotta nº 44 Aptº 811, portador da Carteira de Identidade nº 1.122.100, expedida pelo Instituto Fêlix Faubert, C.P.F. 020.212.187-68, detentor de quotas de responsabilidade limitada da EMAC - EDISON MUSA ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO LTDA., com sede nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Rua Princesa Isabel nº 113 Salas: 101, 102, 103, 110, 111, / 112, 113, 1102 e 1103, devidamente /

*100239
12.10.1979*

kg

tas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro), cada uma, achando-se subscritas pelas ações e distribuídas entre si na forma abaixo:

EDISON DE CESARO MUSA - 12.100.000 (Doze milhões e cem mil) quotas no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de 12.100.000,00

EDMUNDO DE CESARO MUSA - 6.000.000 (Seis milhões quotas no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de 6.000.000,00

MARILIA BAPTISTA FERREIRA MUSA - 800.000 (Oitocentas mil) quotas no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de 800.000,00

Cr\$ 18.900.000,00

A responsabilidade das ações é limitada a importância do capital social, de acordo com o artigo 3º da Lei nº 2.798 de 10 de Janeiro de 1979.

CLÁUSULA TERCEIRA

Todas as demais cláusulas que não foram expressamente modificadas pela presente alteração continuam em vigor. E, caso prova de estar de pleno acordo, assinam a presente alteração de contrato social em 4 (quatro) vias, de igual teor e forma, na presença de 3 (três) testemunhas, ambas assinadas, de qual tem plena autoridade, sendo a primeira via arquivada na Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro para que vá em produção as devidas efetivas legais.

kg

Outubro de 1981

EDITORA MUSA ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO LTDA.

ALTERAÇÃO DE CONTRATO SOCIAL E CONDIÇÃO DO TEXTO SOCIAL.

EDISON DE CESARO MUSA, brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, casado, arquiteto, domiciliado e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, na Rua Ipanema, nº 75 Aptº 1.601, portador da Carteira de Identidade nº 1.122-0 expedida pelo CREA da 1ª Região, CPF nº 020.212.187-68; EDMUNDO DE CESARO MUSA, brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, casado, arquiteto, portador da Carteira de Identidade nº 1.142.465 expedida pelo Instituto Fêlix Faubert, CPF nº 027.101.707-44 domiciliado e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Rua Ipanema, nº 111 Aptº 1.104 e MARILIA BAPTISTA FERREIRA MUSA brasileira, natural do Rio Grande do Sul, casada, de prendas domésticas, domiciliada e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, na Rua Ipanema, nº 75 Aptº 1.601, portadora da Carteira de Identidade nº 1.192.129 expedida pelo Instituto Fêlix Faubert, com CPF nº 020.212.187-68. Únicos ações quotistas da sociedade por quotas de responsabilidade limitada EDITORA MUSA ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO LTDA., com sede nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Av. Princesa Isabel, nº 113, Salas: 101, 102 e 113 1102 e 1103, devidamente inscrita no Ministério da Fazenda sob o nº 15.113.043/8001-19 e cujo Contrato de

*134321
01.01.1981*

kg

Cr\$ 12.000.000,00 (doze milhões de cruzeiros), achando-se assim, o capital social dividido em 12.000.000 (doze milhões) de quotas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma e cujo aumento ora se processa mediante a transferência de parte do saldo da conta "Lucros Acumulados" no valor de Cr\$ 2.562.000,00 (dois milhões quinhentos e sessenta e dois mil cruzeiros), e - pela transferência do saldo da conta "Reserva de Capital" no valor de Cr\$ 9.438.000,00 (nove milhões quatrocentos e trinta e oito mil e quatrocentos), ambas para a conta de "Capital", nos termos da legislação vigente.

CLÁUSULA QUARTA

A cláusula quinta do contrato social, passa a ter a seguinte redação:

CLÁUSULA QUINTA: - CAPITAL SOCIAL:

O capital social é de Cr\$ 21.000.000,00 (vinte e um milhões de cruzeiros) devidamente integralizados em moeda corrente do país, achando-se divididos em 21.000.000 (vinte e um milhões) de quotas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, achando-se subscritas pelas ações e distribuídas entre si na forma abaixo:

EDISON DE CESARO MUSA - 20.900.000 (vinte milhões e noventa mil) quotas no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de Cr\$ 20.900.000,00

EDMUNDO DE CESARO MUSA - 9.000.000 (nove milhões e seiscientos e mil) quotas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de Cr\$ 9.000.000,00

MARILIA BAPTISTA FERREIRA MUSA - 1.000.000 (um milhão quatrocentos e quarenta mil) quotas

kg

Janeiro de 1983

Edison
03/01/83

1

TERÇA E CONSTRUÇÃO LTDA.

ALTERAÇÃO DE CONTRATO SOCIAL E CONDIÇÃO DO TEXTO CONTRATUAL.

EDISON DE CESARO MUSA, brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, casado, arquiteto, domiciliado e residente nesta cidade do Rio de Janeiro, na rua Ipanema nº 75-apto.1401, portador da carteira de identidade nº 9829-0, em pedido pelo CREZ-Rio de Janeiro, CPF nº 029.325.387-64; EDUNDO DE CESARO MUSA, brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, casado, arquiteto, portador da carteira de identidade nº.... 1.842.463, expedida pelo Instituto Felix Pacheco, CPF nº 627.181.707-44 domiciliado e residente nesta cidade do Rio de Janeiro na Rua Ipanema nº 151-apto.1804, e FAMILIA BAPTISTA PEREIRA MUSA, brasileira, natural do Rio Grande do Sul, de prendas domésticas, domiciliada e residente nesta cidade na Rua Ipanema nº 75-apto. 1401, portadora da carteira de identidade nº 1.907.209 expedida pelo Instituto Felix Pacheco, com C.F.R. nº 029.325.387-64, únicos sócios da sociedade por quotas de responsabilidade limitada EDISON MUSA ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO LTDA., com sede nesta cidade do Rio de Janeiro na Av. Princesa Isabel nº 123, salas 501, 507 e 513, 1201 e 1202, devidamente inscrita

199467
12/01/1983

Fls 03

dezena e oitenta e dois mil, quinhentos e noventa cruzeiros e noventa e um centavos), e pela transferência do saldo da conta "Reserva de Capital" no valor de Cr\$ 59.817.408,09 (cinquenta e nove milhões, oitenta e sete mil, quatrocentos e nove cruzeiros e nove centavos), nos termos da legislação vigente.

CLAUSULA TERCEIRA

A cláusula quinta do contrato social, passa a ter a seguinte redação:

CLAUSULA QUINTA - CAPITAL SOCIAL:

O capital social é de Cr\$ 92.000.000,00 (noventa e dois milhões de cruzeiros) devidamente integralizado em moeda corrente do país, achando-se dividido em 92.000.000 (noventa e dois milhões) de quotas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, achando-se subscritas pelos sócios e distribuídas entre si na forma abaixo:

EDISON DE CESARO MUSA - 60.260.000 (sessenta milhões, duzentas e sessenta mil) quotas no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de Cr\$ 60.260.000,00

EDUNDO DE CESARO MUSA - 27.600.000 (vinte e sete milhões, setecentas mil) quotas, no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de Cr\$ 27.600.000,00

FAMILIA BAPTISTA PEREIRA MUSA 4.140.000 (quatro milhões, cento e quarenta mil) quotas, no valor

Fls 04

valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de Cr\$ 4.140.000,00

Cr\$ 92.000.000,00

A responsabilidade dos sócios é limitada e importância total do capital social, de acordo com o artigo 26 da Lei nº 3.708 de 10 de Janeiro de 1.919.

Em virtude da presente alteração contratual, o contrato social é ora consolidado na forma abaixo:

CLAUSULA PRIMEIRA

DESIGNAÇÃO SOCIAL - A sociedade girará sob a denominação social de EDISON MUSA ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO LTDA.

CLAUSULA SEGUNDA

OBJETIVO SOCIAL - O objetivo social é o estudo de projetos de arquitetura, construção civil por conta própria e de terceiros e incorporações de prédios.

CLAUSULA TERCEIRA

S.E.D.E. - A sede da sociedade é no Município do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, na Av. Princesa Isabel nº 123 salas 113, 501 e 513, 709 e 1202 a 1203, podendo, entretanto, abrir filiais e agências em qualquer ponto do território nacional.

CLAUSULA QUARTA

PRazo DE DURAÇÃO - O prazo de duração da sociedade é indeterminado, podendo no entanto ser denunciado por qualquer dos sócios, desde que tal denúncia seja feita por escrito e com antecedência no mínimo de 30 (trinta) dias.

CLAUSULA QUINTA

CAPITAL SOCIAL - O capital social é de Cr\$ 92.000.000,00 (noventa e dois milhões de cruzeiros) devidamente integralizados em moeda corrente do país, achando-se subscritas pelos sócios e distribuídas entre

Fls 05

entre si na forma abaixo:

EDISON DE CESARO MUSA - 60.260.000 (sessenta milhões, duzentas e sessenta mil) quotas no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de Cr\$ 60.260.000,00

EDUNDO DE CESARO MUSA - 27.600.000 (vinte e sete milhões e setecentas mil) quotas no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de Cr\$ 27.600.000,00

FAMILIA BAPTISTA PEREIRA MUSA 4.140.000 (quatro milhões, cento e quarenta mil) quotas no valor nominal de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) cada uma, perfazendo o total de Cr\$ 4.140.000,00

Cr\$ 92.000.000,00

A responsabilidade dos sócios é limitada a importância total do capital social, de acordo com o art. 26 da Lei nº 3708, de 10 de Janeiro de 1.919.

CLAUSULA SESTA

TRANSPARENCIA DE CONTAS - As quotas sociais são indivisíveis e a sua cessão ou transferência a terceiros dependerá sempre do acordo entre os sócios os quais terão preferência absoluta na sua aquisição em igualdade de condições.

CLAUSULA SÉTIMA

RESERVA DAS - Os sócios terão sua retirada social a título de "pré-labore", de acordo com o permitido pela Lei de Imposto de Renda

DOC 3.3

EMAP - CONTRATO SOCIAL

EMAP - EDISON MUSA ARQUITETURA
E PLANEJAMENTO LTDA

Janeiro de 1967 (abertura da empresa)

REGISTRO CIVIL DE PESSOAS JURÍDICAS
CARTÓRIO CASTRO MENEZES

Alvaro Cesar de Mello Castro Menezes
 Oficial

Almir Alexandrino da Silva
 Oficial Substituto

EMERSON EDISON MUSA
REGISTRO DE CONTRATO SOCIAL ORIGINAL

02.12.66

"AVERBAÇÃO"
 AVERBADO EM *12/12/66*

Registrado sob o n.º *16314* de Livro N.º *11* e de Protocolo N.º *44330* Livro N.º *11* em *10 de janeiro de 1967*

Av. Franklin Roosevelt, 128 - 2.º andar
 SALA 205 - TELEFONE 255-9910
RIO DE JANEIRO - GB.

HOMARIQ - De 24 a 26 de 11 de 1966

REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS JURÍDICAS
 ALVARO CESAR DE MELLO CASTRO MENEZES
 OFICIAL
 ALMIR ALEXANDRINO DA SILVA
 OFICIAL SUBSTITUTO
 Av. Franklin Roosevelt, 128-2º andar Tel: 255 9910

Prot. - *44.330/1-11/4*
 Ord. - *16.314/1-11/3*
 10 de Janeiro de 1967

Eu, ALVARO CESAR DE MELLO CASTRO MENEZES, Oficial do Registro Civil das Pessoas Jurídicas, nesta Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Estado da Guanabara,

Certifico que

no livro "A" número oito, do Registro Civil das Pessoas Jurídicas, deste Cartório, dela consta, sob o número de ordem de sessenta e sete, o registro do contrato social da Soc. Civ. p/notes de Res. Ltda., denominada EMERSON EDISON MUSA ARQUIETURA E PLANEJAMENTO LTDA., feito a requerimento de Edison De Cesaro Musa, seu Garante e representante legal, em dez de janeiro de mil novecentos e sessenta e sete, na mesma data apontado sob o número de ordem quarenta e quatro mil trezentos e trinta, do Protocolo, livro "A" número quatro, o contrato social da referida Pessoa Jurídica, foi publicado por extrato, em o número seis, do Diário Oficial do dia nove de janeiro de mil novecentos e sessenta e sete, tendo arquivados neste Cartório, um exemplar do mesmo Diário

Diário Oficial e outro do citado contrato social, de qual consta seus dois socios-quotistas e entre que os demais documentos no seu representante legal, tudo de acordo com a legislação em vigor. E, para constar, onde convier, passo a presente certidão, que subscrevo e assino, nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara, em dez de janeiro de mil novecentos e sessenta e sete. Eu, Almir Alexandrino da Silva, Oficial Substituto, subscrevo, dou fé e assino.

Rio de Janeiro, em 10 de Janeiro de 1967

Almir Alexandrino da Silva
 OFICIAL SUBSTITUTO

DOC 3.4

EDISON MUSA E A GAF

O ARQUITETO E A CONSTRUTORA
GOMES DE ALMEIDA FERNANDES

**Honorários Profissionais
para Projetos de Arquitetura
<< Contrato Informal >>**

$\frac{10}{100} = 0,1$
 $\frac{6}{100} = 0,06$

no projeto

no decorrer

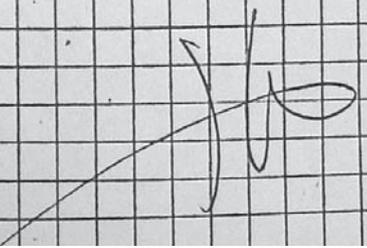
até 10.000	0,8	1,2
10.000 - 20.000	0,7	1,1
acima 20.000	0,6	1,0

o

50% 5^o ano

50% - no 2^o período

$\text{cust} = 0,4 = 2'' \times \underline{\underline{0''}}$



DOC 5.1

O MÉTODO MUSA

DIAGNÓSTICO DE TERRENO



ARQ & URB Projetos - Diagnóstico de Terreno

Cliente :	Data :	
Endereço :		
Bairro :		
Estudo No (Cliente) :	Estudo No (Arq&Urb) :	
Planta No :	R.A. :	
Aero Novo :	Aero Digital:	Aero Antigo :
I.A.A. :	I.A.T. :	
Área do terreno :	PAL/PAA :	
Decreto/Lei :		
A.T.E. :		
Zoneamento :	Taxa de Ocupação :	
RN (nível de referência) :		
Gabarito :		
Afastamentos :		
Área útil mínima da unidade residencial :		
Número máximo de unidades :		
Estacionamento :		
Observações :		
Anotações :		

DOC 5.2

O MÉTODO MUSA

SISTEMA PARA AVALIZAÇÃO DE DESEMPENHO

Sistema para a Avaliação de Desempenho:

"NOTAS E FATORES"

A "NOTA" será de 0 a 10 dentro dos seguintes critérios:

Insuficiente 0 a 4
Aceitável 5 e 6
Bom 7 e 8
Excelente 9 e 10.

Para cada ponto dos Planos de Avaliação poderão ser considerados os seguintes fatores:

01 - CONHECIMENTO DO TRABALHO

Considere o conhecimento essencial para o trabalho específico de sua área e trabalhos correlatos.

Inclui o conhecimento de princípios, métodos, técnicos e processos referentes à atividade.

Insuficiente - Pouco conhecimento do trabalho específico de sua área e inadequado conhecimento de trabalhos correlatos.

Aceitável - Conhecimento adequado ou normal do trabalho específico de sua área e conhecimentos essenciais de trabalhos correlatos.

Bom - Bem informado no seu próprio campo de trabalho e bom conhecimento de trabalhos correlatos.

Excelente - Conhecimento excepcional no seu campo e em trabalhos correlatos.

02 - LEGISLAÇÃO

Mesmo critério do acima.

03 - PLANEJAMENTO, ANÁLISE e ORGANIZAÇÃO do TRABALHO

Considere a capacidade de planejar, analisar e organizar os trabalhos e a capacidade de coordenar partes diferentes de um trabalho, de forma a integrá-las, criando um todo.

Considere da mesma forma a capacidade de obedecer prazos e manter-se dentro de programações.

Insuficiente - Trabalha de forma desorganizada e possui falta de habilidade para planejamento. Necessita de assistência. Não cumpre prazos e não atua dentro das programações.

Aceitável - Trabalha de forma organizada em condições normais. Planeja o trabalho adequadamente e respeita prazos e programações.

Bom - Trabalha organizadamente mesmo em condições difíceis. Planeja o trabalho muito bem e respeita prazos e programações.

Excelente - Trabalha com muito sucesso e organização mesmo nas condições mais adversas. Respeita, em quaisquer circunstâncias, prazos e programações.

04 - QUALIDADE de TRABALHO

Considere a capacidade de aplicar seu conhecimento de trabalho e a habilidade para atingir os níveis de qualidade desejados. Considere a confiabilidade do seu trabalho. Analise com critérios também o seu comportamento em trabalhos que exijam ritmo mais acelerado.

Insuficiência - Trabalha abaixo dos padrões na maioria das vezes.

Aceitável - Trabalha, na maioria das vezes, dentro dos padrões de qualidade e os resultados são normalmente confiáveis.

Bom - Trabalha apresentando resultados confiáveis e de acordo com os padrões de qualidade desejados.

Excelente - Trabalha de forma a apresentar resultados altamente confiáveis e sempre dentro dos padrões de qualidade desejados, mesmo nas piores circunstâncias.

-2-

05 - QUANTIDADE de TRABALHO e HABILIDADE em PRODUZIR RESULTADOS

Considere o volume de trabalho desempenhado e a habilidade em produzir resultados e a manutenção de um bom ritmo de trabalho. Entenda aqui também, uma análise sobre o comportamento em viradas.

Insuficiente - Apresenta resultados satisfatórios somente quando acompanhado e não mantém ritmo.

Aceitável - Apresenta resultados satisfatórios na maioria dos trabalhos e mantém ritmo.

Bom - Apresenta resultados acima dos normais e desempenha grande volume de trabalhos mesmo quando não acompanhado, mantendo sempre um bom ritmo.

Excelente - Apresenta grande volume de trabalho e resultados mesmo quando não acompanhado e em condições adversas, mantendo sempre um bom ritmo.

06 - INICIATIVA, CRIATIVIDADE, HABILIDADE DE TOMAR PROVIDÊNCIAS e CAPACIDADE DE MANTER-SE AO PAR DOS ASSUNTOS SOB SUA RESPONSABILIDADE.

Considere a capacidade de criar e desenvolver idéias construtivas para melhoria dos projetos, a capacidade de dar início a ações e a agressividade de fazer um projeto "caminhar". Considere a capacidade de reconhecer seus pontos fracos e fortes.

Insuficiente - Tende a seguir exemplos anteriores. Não se esforça para se esforçar para se promover e não reconhece suas fraquezas.

Aceitável - Tem capacidade de fazer um projeto caminhar por conta própria. Apresenta interesse em se promover e reconhece suas fraquezas.

Bom - Tem capacidade de iniciar e concluir projetos. É ambicioso.

Excelente - Esta sempre "um passo à frente dos outros". É muito ambicioso.

07 - INTERESSE

Considere o interesse pelas atividades de sua equipe e do escritório, de uma maneira geral.

-3-

08 - LIDERANÇA

Considere a capacidade de construir e manter um ambiente de lealdade e respeito com seus subordinados.

Considere a habilidade de inspirar idéias e influenciar subordinados à ação, e o desejo de trabalhar para outros ou com outros.

Considere o grau de cooperação com outras pessoas e a capacidade de inspirar confiança.

Insuficiente - Apresenta limitadas condições de liderança e não inspira confiança nos subordinados.

Aceitável - Apresenta razoáveis características de liderança e um bom trabalho de equipe.

Bom - Apresenta boas características de liderança e tem capacidade de influenciar pessoas.

Excelente - Apresenta elevadas características de liderança e grande capacidade de influenciar pessoas.

09 - RELAÇÕES COM O CLIENTE, ASSESSORES e COLEGAS

Considere o relacionamento com o cliente e a capacidade de inspirar confiança no cliente e promover serviços.

Insuficiente - Apresenta falhas no relacionamento com o pessoal da equipe e do cliente.

Aceitável - É aceito pelo pessoal do cliente. Consegue vender o seu próprio trabalho.

Bom - É respeitado pelo pessoal do cliente, com quem sempre procura cooperar em condições normais. Consegue vender o seu trabalho e trabalhos adicionais.

Excelente - Sempre respeitado, aceito pelo pessoal do cliente, procurando cooperar em quaisquer situações. O cliente sempre lhe tem confiança. Consegue vender o seu trabalho e também outros trabalhos adicionais.

-4-

10 - DESENVOLVIMENTO DO PESSOAL

Considere o interesse e a capacidade em desenvolver, tecnicamente, outros elementos da firma.

Insuficiente - Não procura desenvolver os subordinados.

Acetável - Procura modestamente desenvolver seus subordinados.

Bom - Tem interesse em desenvolver seus subordinados e esforça-se para tanto.

Excelente - Tem grande interesse e capacidade de desenvolver seus subordinados e criar novos talentos.

11 - APRESENTAÇÃO ORAL E ESCRITA

Considere a capacidade de elaborar e apresentar relatórios orais e por escrito. Considere a capacidade de comunicação com o pessoal do cliente.

Insuficiente - Necessita assistência nas apresentações orais e escreve de forma razoável, mas também necessita de acompanhamento.

Acetável - Faz apresentações orais adequadas na maioria das vezes e redige de forma satisfatória.

Bom - Faz apresentações orais adequadas e redige muito bem.

Excelente - Faz apresentações orais muito boas e redige de forma a necessitar quase nenhuma revisão.

12 - DEFESA DE PONTOS DE VISTAS

Considere a capacidade de expressar e defender princípios de forma lógica e a capacidade de definir programas de ação.

Insuficiente - Tende a concordar com os outros mesmo contra o seu julgamento.

Acetável - Expressa suas convicções honestamente quando solicitado. Discute e aceita decisões finais. Aceita responsabilidades.

Bom - Expressa suas opiniões e desenvolve conclusões lógicas.

Excelente - Expressa e defende suas opiniões mesmo em condições adversas.

-5-

13 - JULGAMENTO E BOM SENSO

Considere o senso de julgamento e o bom senso demonstrado nos trabalhos.

Insuficiente - Frequentemente comete erros de julgamento.

Acetável - O seu julgamento é geralmente correto.

Bom - Apresenta elevado bom senso e julgamentos correlatos.

Excelente - Apresenta sempre julgamento corretos e práticos e elevado bom senso.

14 - DISPONIBILIDADE E COMPORTAMENTO EM VIRADAS

Considere o interesse por todas as atividades do escritório, em melhorá-los, dar algo de colaboração, etc... Para a disponibilidade considere o pronto atendimento a qualquer uma de suas solicitações; para arrancadas, viradas em fim de semana, etc...

Insuficiente - Não mostra interesse e via de regra não está disponível.

Acetável - Tem interesse e comparece quando solicitado.

Bom - Tem bastante interesse e esta a disposição.

Excelente - Tem muito interesse e esta sempre disposto e disponível para arrancadas e trabalhos rápidos, etc...

15 - SUPERVISÃO E CONTROLE DO SEU PESSOAL, ORIENTAÇÃO, INCENTIVO AO BOM USO DOS MATERIAIS E DO ESCRITÓRIO.

Considere a consciência profissional na execução do dever, da honestidade de princípios, da ética, de cada um, no desenvolvimento do trabalho e nas relações. O gerente de equipe deve orientar e procurar ensinar a maneira correta de agir, usar os materiais e o próprio escritório e transmitir um bom exemplo.

Insuficiente - Não orienta, não transmite quase nada.

Acetável - Orienta pouco, transmitindo um bom exemplo.

Bom - Orienta, transmite um bom exemplo e obtém o mesmo de seus subordinados.

Excelente - Orienta sempre, transmite com facilidade e tem o respeito de seus subordinados.

-6-

16 - FREQUÊNCIA E PONTUALIDADE

Considere:

Insuficiente - Falta seguidamente (uma vez ou mais por quinzena) e chega atrasado constantemente (mais de 1 vez por semana).

Acetável - Falta raramente e chega atrasado uma vez ou outra.

Bom - Falta ou se atrasa só com justificativas sólidas e raramente.

Excelente - Praticamente não se atrasa ou falta ao trabalho.

-7-

DOC 5.3

O MÉTODO MUSA

DIMENSIONAMENTO HORAS/HOMEM

DOC 5.4

O MÉTODO MUSA

ACOMPANHAMENTO DE EQUIPES E PROJETOS

EDISON = 1 = 26.878 h\$ a 100% em
 EDISON = 2 = 16.777 h\$ a 66% em
 ou 61,7% e 60,81%
 89,44 e 90,65%

PROJETOS/EQUIPE ANO 1984	CUSTO 2014 JUL		CUSTO AG. DEC		CUSTO TOTAL TOTAL DETU	
	TOTAL MÓDULO	DETU MÓDULO	TOTAL MÓDULO	DETU MÓDULO		
EQUIPE 2 - HODDSTO						
RIO VUENNA	105	4.408	—	—	4.408	2
PINHEIRO MACHADO (L)	140	27,81	—	—	27,81	2
CANNING - E	114	37,78	8	4,81	42,63	2
BARRABELLA - U.E.	86,30	24,62	6,0	17,06	42,48	1
SIRABELLA - R.E.	135	55,61	3,8	6,39	62,88	1
BARRALEME - M.E	33	14,19	2,4	7,56	21,75	1
BARRALEME - R.E	78,30	25,61	9	2,49	27,30	1
U-2 (Uso 1) - E	174,30	408,48	71	24,40	427,88	2
SEMINÁRIO - E	91,8	257,53	86,30	30,40	384,83	2
C.B.A.	297	137,86	506	226,36	344,42	2
LLOYDS - BEO MORE - E	176	86,96	1138,8	456,33	542,29	1
MARIS e BARDE - ACOMP	—	—	33	12,07	12,07	2
RIACHUELO - E	—	—	133	64,47	64,47	2
BARRABELLA - L	—	—	214	80,75	80,75	1
LLOYDS - BEO HORIZ - R.E	—	—	14	6,47	6,47	1
LAVING - S. L	—	—	65	22,99	22,99	2
LLOYDS - CURITIBA - L	—	—	20	14,96	14,96	1
BARBA LEME - L	—	—	42,30	15,32	15,32	2
DIVERSES	141,30	59,91	6	3,28	58,17	1/2
	2428	1260	2483	973	22239	
EQUIPE 3 - DULCE						
BESID. MHD. DEF. 02	66,30	32,83	138,80	76,27	382,19	2
MOULINAGE DA PATKA - E	1044,30	399,19	112,30	42,66	426,81	2
HENRIQUE QUIMDUT. M.E	1030	4,61	—	—	4,61	2
NACIONAL - I. M.E	167,2	664,36	1842,30	164,81	1568,91	2
ASSEMBLEIA - E	530	141,82	2	1,09	142,91	2
ASSEMBLEIA - M.L.	77	21,10	—	—	21,10	2
ASSEMBLEIA - M.E	—	—	44	17,81	17,81	2
ERICO VERISSIMO - E	—	—	142	200,96	200,96	1
DIVERSES	23,30	12,43	6	3,28	20,46	1/2
	4630	1605	2613	1027	2644	

PROJETOS/EQUIPE ANO 1984	CUSTO 2014 JUL		CUSTO AG. DEC		CUSTO TOTAL TOTAL DETU	
	TOTAL MÓDULO	DETU MÓDULO	TOTAL MÓDULO	DETU MÓDULO		
EQUIPE 4 - RICARDO						
LITERATEANTICO	465	182,19	1442,30	291,21	674,21	1
ISA SUL - RIO GRANDE	54	17,30	—	—	17,30	
QUESSO ANCHIETA - FRIB.	—	—	2,5	80,73	80,73	
MANOVAR	20	6,74	—	—	6,74	
CARMI - ACOMP	2351,30	736,21	114,8	1078,66	1839,44	
CAEMI - INT.	69,30	22,04	139,5	474,96	684,10	
ME BOA ESPERANCA (Módulo)	65	12,83	2,8	8,19	20,32	
DIVERSES	43	17,42	—	—	17,42	
LLOYDS B. HORIZ. - INT.	165	59,18	1,1	2,06	62,49	
MAVADE - E	108	32,63	—	—	32,63	
MAVADE - INT	269	101,03	7,50	38,21	227,28	
CURITIBA	72	21,65	60	21,47	43,12	
RECIFE	143	87,79	149,30	57,18	194,97	
RIO	275	87,28	110	34,63	126,91	
REBEIRÃO PRETO	63	21,74	21,30	7,45	29,89	
PORTALIZA	48	21,52	11,8	43,48	65,00	
SPRINT (BENEFICÍO)	164	65,56	—	—	65,56	
BETHEM	17	5,80	—	—	5,80	
HARINGÁ	—	—	6,6	21,17	21,17	
J. DESE DOS CAMPOS	—	—	20,0	8,09	8,09	
CAVAL DO SUL	—	—	2,0	7,68	7,68	
MACEIO	—	—	14,40	61,52	61,52	
BRASILIA	87	23,47	—	—	23,47	
PORTO ALEGRE	69	26,52	2,3	7,09	23,61	
28 DE NOVEMBRO SOMOS	245	57,78	—	—	57,78	
SALVADOR	74	22,81	11,3	37,81	64,70	
BUMENAMU	198	81,84	4,8	16,89	98,33	
CAMPINAS	190,30	235,17	894,30	128,31	483,48	
	6873	2311	7336	2173	4844	

PROJETOS/EQUIPE ANO 1984	CUSTO 2014 JUL		CUSTO AG. DEC		CUSTO TOTAL TOTAL DETU	
	TOTAL MÓDULO	DETU MÓDULO	TOTAL MÓDULO	DETU MÓDULO		
EQUIPE 5 - JORGE						
GRANJA TUBARÃO	198	61,98	49,30	7,43	76,71	2
PRATA SULINA - MHD. AME	208,30	192,21	44,30	25,00	217,21	1
PRATA SULINA - M.E. e M.L.	1279,30	381,30	431,30	194,33	795,83	1
PRATA SULINA - BARRA	—	—	236,30	194,83	194,83	1
PRATA SULINA - MHD. E	285	100,77	—	—	400,77	1
RD. BOAVIDA, I	400	201,38	730	9,00	602,38	2
GRANJA TUBARÃO	192,30	87,34	80,0	23,21	123,05	2
CR. PIRACEMA, 4884 - R.E	2110	557,07	198,0	80,27	939,11	2
GRANJA TUBARÃO	88,30	35,28	88,30	28,70	68,78	2
PRATA SULINA - MHD. L	121	49,71	814,30	217,33	268,44	1
PRATA SULINA - MHD. L/COMP	—	—	28,30	14,70	14,70	1
CLUBE STA. MARICA - EST.	—	—	23	14,85	14,85	1
COLMADUTADA	—	—	49	26,86	26,86	1
DIVERSES	—	—	74	33,80	33,80	1/2
	2014	1915	2232	733	2922	
EQUIPE 6 - MANDELA						
SITIO STA. CECILIA/COQUE	426	54,48	—	—	54,48	1
BERGSO	61,30	21,29	—	—	21,29	2
PHENIX - INT.	191	40,08	—	—	40,08	1
DIAM. FEBREIRA - M.E.	65	16,02	—	—	16,02	1
DIAM. FEBREIRA - L/R.E	70	25,16	—	—	25,16	1
ME. MHD. FRANCO - DEF	620	11,08	—	—	11,08	1
EMAC	6230	18,29	21	11,95	30,24	2
EMERLY - FRC	127	34,38	131	22,92	66,50	1
COLMADO STA. MARICA - DEF	174,30	48,83	388,30	102,23	153,06	2
B. CEBELAS - FRC	123	50,47	1,8	6,49	56,68	1
RIO BRANCO - RR	204,30	128,75	496,30	292,73	422,78	1
C.U.C.S. - EST.	—	—	3	1,23	1,23	1
RETOURERA OR. ESTE	—	—	22	8,91	8,91	1
RM. ANCHIETA - FRIBORON	—	—	12	4,82	4,82	1
DIVERSES	217	92,70	—	—	92,70	1/2
	1677	317	1599	466	1025	

PROJETOS/EQUIPE ANO 1984	CUSTO 2014 JUL		CUSTO AG. DEC		CUSTO TOTAL TOTAL DETU	
	TOTAL MÓDULO	DETU MÓDULO	TOTAL MÓDULO	DETU MÓDULO		
EQUIPE 7 - STRELA						
MUNDA ARQUIT. PARAGUA	—	—	161,30	14,24	61,24	1/2
BARRA DA TOBE - M.L.	16	7,09	82	12,78	19,87	2
DIAM. DA TOBE - M.E	348,30	92,79	40	17,31	107,70	2
MARACANA - URB.	42,30	18,81	175,30	65,89	84,79	2
ASSUNTOS LESARTEVERE	428,30	233,8	470	142,45	465,83	2
CAEMI - M.L.	576	218,91	—	—	218,91	1
MUNDA STA. MONICA	91,30	28,42	26,30	19,27	47,69	2
OM. CLEMENTE, 26 - FRC-EX	19	40,49	37,30	22,80	63,29	2
INDUSTRIADUTADA	410	211,39	16,5	79,24	308,63	1
	1876	582	1078	472	1354	
EQUIPE 8 - ESTUDO						
ALEMEDE AGAC - L	—	—	179,30	14,62	14,62	2
DET. COM. MUSA	127	54,76	338,30	121,63	183,08	2
ESTUDO DIVERSES	2306	362,08	1209	446,01	1322,13	1/2
	2433	417	1717	602	1610	
EQUIPE 9 - LELA						
SITIO STA. CECILIA	106	41,71	—	—	41,71	1
CRUCIAL	30	12,41	—	—	12,41	1
	136	54	—	—	54	
			4865 h\$.			

DOC 5.5

O MÉTODO MUSA

ACOMPANHAMENTO DE CUSTOS, PROJETOS
E OBRAS (EM ORTN)

DETU DE OUT/83 - 8099,49

	CLIENTE	ÁREA	COSTO UNID. (DETU)	COSTO UNID. (DETU)	PERÍODO DE CONTA (DETU)	COSTO M ² (DETU)
Industria Haddock	ESDICE	1218 m ²	-	185,64	88,86	0,065
- Canning	SBCCE	2382 m ²	-	288,20	205,36	0,171
* Nacional	NACIONAL	46960 m ²	194,92/16,52	1289,37	-	0,148
- Barra Bella	S. HABDEL	18119 m ²	-	1459,78	766,80	0,122
- Barra Lusa	S. HABDEL	1998 m ²	-	249,21	274,87	0,068
- Ovuldo Cruz	-	2874 m ²	-	218,30	110,91	0,150
- Vila de Hanga	S. HABDEL	723 m ²	-	186,76	-	0,208
- Paul Ferreira	LOGNILIN	3642 m ²	-	261,62	-	0,074
- Bairro da Torre	SAE	3006 m ²	-	399,64	-	0,249
- Av. Maracá - 16.7	FESECM	6380 m ²	-	1675,18	-	0,262
- Henrique Dumet	SBCCE	1478 m ²	-	146,45	246,35	0,333
- Das Torres	SAE	4895 m ²	-	123,07	182,04	0,206
- Das Brancas 1. (Pai. ex.)	I. DORTES	-	-	578,89	-	-
- Indústria Nova - 2689	SAE	2398 m ²	-	1116,53	-	0,204
- São Lourenço II - Bloco 2	SAE	2242 m ²	-	772,20	245,54	0,145
- São Lourenço II - Bloco 3	SAE	4891 m ²	-	435,15	193,10	0,128
- São Lourenço II - Lago	SAE	422 m ²	-	8,28	178,97	0,200
- São Lourenço II - Half apto.	SAE	-	-	168,84	-	-
- Escola - Av. Maracá	FESECM	2400 m ²	-	88,10	156,84	0,108
* - Camil	CAEMI	20211 m ²	-	167,94	2325,35	0,245
- Amambéia	SOLFIREI	3166 m ²	-	207,72	407,62	0,221
- B. Lourenço - Loureiros	VOYDE	2767 m ²	-	161,48	134,96	0,107
* - B. Lourenço - Mourões	VOYDE	2735 m ²	-	414,98	228,85	0,291
- Mourões - INTERIORES	HANOVER	1973 m ²	-	202,98	281,24	0,243
- Paulo Wilkerson	-	437 m ²	-	36,08	-	0,082
- Paulo	-	210 m ²	-	74,16	8,66	0,243
- Estudos e projetos	-	-	-	2608,72	-	-
				4622,06	-	-
				4601,78	-	-
TOTAL DESTA RELAÇÃO				46027,64 (183)		
TOTAL NÃO COMPUTADO UNITARIAMENTE				1989,37		
TOTAL GERAL DOS CUSTOS UNID.				18.043,37		
* sem consideração						

	CLIENTE	ÁREA	CUSTO UNID. (DETU)	CUSTO UNID. (DETU)	PERÍODO DE CONTA (DETU)	CUSTO M ² (DETU)
Nacional		40160 m ²	191,21/216,59	-	-	0,112
- Barra Bella		18119 m ²	1456,33	691,24	-	0,418
- Barra Lusa		19211 m ²	167,94	1678,81	-	0,182
- B. Lourenço - Mourões (projeto)		2735 m ²	141,98	ADHORA	-	0,170

DOC 5.6

PRODUÇÃO EMAC-EMAP

BALANÇO DAS REALIZAÇÕES

1976

PUBLICAÇÕES SELECIONADAS

PUB 1

Revista PROJETO nº 55 - Edição Especial
PAINEL: 20 anos do Escritório Edison Musa
(parte introdutória)

Panel
Numa grande empresa, a
valorização do arquiteto

Reunido novamente mais de cem pessoas, em 23 de Janeiro a reunião de arquitetura e engenharia...

Para fazer frente às tarefas surgidas nesse novo espaço, o escritório Musa foi criado, em outubro...

Juntamente com seu irmão, o arquiteto Edmundo Musa, que passou a integrar o escritório em 1970...



Edmundo Musa



Edmundo Musa

das projetos legais. O escritório de São Paulo, com mais de dez arquitetos, tem organização semelhante...

Com uma média de vinte projetos por ano, o escritório, teve necessariamente que ser organizado...

A estrutura funcional do escritório dá possibilidade de aos arquitetos de progredirem, em condições mais elevadas de trabalho...

Panel

"Nos temas conseguidos eu tenho relacionamento com todos que trabalham aqui, bastando contatar...

O escritório Musa tem se dedicado a várias áreas de atuação, desde a arquitetura de interiores, edifícios comerciais, residenciais e culturais...

O projeto das núcleos residenciais de Barra da Tijuca, Nova Iguaçu e Novo Leblon, realizados dentro da concepção urbanística definida por Lúcio Costa...

Na área de desenvolvimento urbano, o escritório Musa, junto com Ricardo Julião e Figueiredo Ferraz...



Jaco Margreves

se dos Campos, Aracá, Angra dos Reis, Rio Grande, Brasília, Salvador, Belo Horizonte...

Outra área em expansão no escritório é o gerenciamento de projetos e obras, não só pela constante busca de que se obtém uma qualidade melhor...

Uma postura fundamental de Musa é sempre a busca pela necessidade do arquiteto. Talvez seja forma



ção da classe, os arquitetos têm dificuldade em se organizarem empresarialmente, ainda hoje se procura manter o ateliê, o pequeno escritório...

Musa considera seu escritório uma ponte-tempo nessa busca para profissionalizar o arquiteto, instrumentando com condições materiais...

Essa maneira de valorização dos seus capacidades de arquiteto, que pela formação profissional é quem deveria lidar com a multiplicidade de variáveis que envolvem o projeto e o direito de obra...

Table listing staff members under 'Escritório Musa Rio de Janeiro' with columns for Department, Name, and Address.

Table listing staff members under 'Escritório Musa São Paulo' with columns for Department, Name, and Address.

Advertisement for Elevadores Kone Ltd. featuring the slogan 'Suba com a mais avançada tecnologia e desça com segurança.' and a grid of the word 'KONE'.

Painel

Escritório Musa Rio de Janeiro

Diretoria

Edison Musa
Edmundo Musa

Departamento de Projetos

Supervisão Técnica e Produção
Mônica Tavares Montano
Stella Teixeira de Mattos

Gerentes de Projeto

Dulce Tavares Antunes
Jorge Luiz Cerqueira Campos
Lélia Moreira Voloch
Lêa Susana Scheinkman
Modesto Rodrigues González
Maria Ester O. M. de Souza
Nilton Luiz Ferreira Alves
Ricardo Brenha
Sharon R. Branning

Colaboradores

Antônio Ferreira da Costa
Anamaria S. de Araújo P. Santos
Antônio Ferreira Vinhal
Adilson Ferreira de Oliveira
Adalberto Funari Cardoso
Amaury Leite Oliveira
Beatriz César Lyra Porto
Cosmido Couto Antônio
Cecília Maria Laborne Mariz
Cyrenia Velloso Steinkopf
César Messias de Souza
Diane Menezes Serôa da Mota
Inês Müller
Ivi G. Vollmer
Isabella Corti Gonçalves
José Antônio Caetano
Jorge Moreira Fontes
Jamilia C. Souza
Lydia Helena Chaves de A. Sá
Luete Ramos Machado
Luís Carlos Parreira Paiva
Mara Augusta M. Froimitchk
Maria Angela Gil Morey
Mércia Maria de Souza Pereira
Maria Marcela Motta Parkinson
Marcus Vinícius B. Dib
Pamela Jerrel B. Succar
Paola de Lima Machado

Paulo Musa
Rachel Cardoso Cavalcanti
Sebastião Venâncio dos Santos
Sebastião Pereira da Fonseca
Sônia Maria Silveira
Tânia de Melo Luz
Vanda Ferreira Aranha
Vânia de Paulo C. V. de Brito

Acompanhamento

Assuntos Legais
Luciana Nunes Pereira

Arquivo Técnico

Américo Ancântara Velloso
Eládio Rodríguez González
Peter Kinast

Biblioteca

Thais Diniz S. de Vasconcellos

Departamento de Fiscalização

Júlio Adolfo Lucchesi
Ruben de Santa Isabel Benjamin

Colaboradores

Fernando Ferreira Tocantis
Flávio Musa
Juracy Torres Batista (Campinas)

Departamento Administrativo

Supervisão Administrativa
Teresa França

Secretaria e Serviços Gerais

Alba de Albuquerque P. Bittencourt
Lúcia Magalhães Diório
Marlene Sessa
Neuzi Alves Pires
Vera Lúcia Sessa Paes

Contabilidade

Abelardo Silva Ft
João Pedro Retamar da Silva
João José Pinto Barbosa

Apoio e Expedição

Ana Fátima da Silva Cararo
Antônio Silva e Souza
Daniel Cararo
José Francisco Vieira
José Roberto de A. Queiroz
José Roberto dos S. Chaves

Marcos Antônio M. Araújo
Maria Sebastiana de Silva
Mário Gomes
Sebastiana Pereira da Silva

Escritório Musa São Paulo

Diretoria

Edison Musa
Jaci Hargreaves

Departamento de Projetos

Supervisão Técnica e Produção
Peter Heinrich Schonert

Gerentes de Projetos

Alberto Spínola Garisto
Carlos Roberto Pinto
Mário Fujita
Míriam Escobar
Sérgio Maizel
Wilson Mariano Júnior

Colaboradores

Antônio Toshio Yamada
Aylton Silva Affonso
Dárcio Fumio Nishio
Edson Taturu Ono
Inocência Pedro Filho
Ismael Nunes dos Reis
José Reinaldo Leite Silva
Luís Massaru Miyashiro
Reginaldo Souza Dantas
Sérgio Martins Ghiraldeili
Sérgio Ricardo Pena Amorim
Tadashi Kitamura
Teresa Maria Moraes Pires
Vanderlei Pinesso Passare

Arquivo Técnico

Laurenço Machado Júnior

Departamento de Fiscalização

Jayme Maturato de Sá

Secretaria e Serviços Gerais

Maria Margarete Alves Leite
Yara Pires Moreira

Expedição

Jorge da Silva
Manoel Martins da Costa
Elisabeth da Costa Bionuffi

Colaboradores na área técnica do escritório Rio - 1963/1983

Antônio Lincoln Colucci, Anna Maria Lopes Valadão, Abel Ferrão Ferreira da Conceição, Alberto Guimarães Lomba, Adilson Ferreira de Oliveira, Bela Torok, Carlos Augusto Nascimento, Cláudio José P. Villar de Queiroz, Ceiso Castro, César Roberto Rezende Drumond, Cláudia Maria Omega Rocha, Dirceu Lima Trindade, Diná Motta Maldonado, Dora Lúcia Erthal, Eneida Maria G. Capistrano da Silva, Eduardo Ricardo Aguiã Pietro, Edeni Reis da Silva, Eduardo Gomes Ribeiro, Eraldo Carvalho Luna Freire, Eduardo Arantes Bouças, Ênio de Oliveira Motta, Eduardo José Machado dos Santos, Eliane Henrique Isensee, Edmilson Pereira Parada, Francisco Miranda Filho, Francisco Sales Rocha, Gabriel Torrens Ordinas, Gilda Fucks Campos, Gerard Jacques L. L. Wissora, Genivaldo Mendes Flores, Heliane Cativo Moraes, Hélcio Gonçalves Ribeiro, Helenice de Léo Araújo, José Merheb, Jorge Mário Jauregui, João Carlos G. da Rocha, José Ricardo Muniz Machado, Jean Paul Henri Illan, José Roberto Bezerra de Menezes, Jorge Alberto Mascarenhas, Jandir Câmara Silva, Jorge da Rosa Gandolfo, José Manuel S. Guimarães, Jorge Maheiros Filho, Jorge Nonato Negreiros, Luiz César Monken, Matias Francisco Racz Marcier, Mário José Cunha Pinto, Maria da Graça G. Almeida, Maria Luíza Stella S. Schiffino, Manuel Sérgio F. do Amaral, Márcio Gerardi Gaudene Spada, Miguel Vasconcellos, Marcelo Loos G. de Castro, Nilton Correa de Araújo, Néilson Silva e Souza, Osvaldo José Silva Jr., Paulina Gon-

zález Maia, Ruy Manoel Ferreira Costa, Raul de Souza Martins, Raul Santos Pires do Amorim, Roberto Gouveia Vianna, Ricardo Simões R. Britto, Renato Cherman, Ronaldo Zani, Regina Lúcia de Sá Miranda, Robson Jorge G. da Silva, Sérgio Albuquerque Brandão, Tânia Elizabeth G. Rego, Teresa Hasslocher, Tarso Oscar G. Vítório, Waldir Regueira, Wanda Koscialkowski, Walmor I. Gomes.

Colaboradores na área técnica do escritório São Paulo - 1970/1983

Augusto Valentim Júnior, Carlos Ribeiro Furtado, Carlos Roberto Vissotto, Célio Mário de Lima, Dario Delfino da Luz, Dimas de Souza Gabriel, Eduardo Gomes Ribeiro, Eiko Fujihara, Geraldo de Souza, Hector Raul Olea Galaviz, Ihunji Fujihara, Izidoro Jerônimo da Rocha, Jandir Câmara Silva, José Amado Delfino da Luz, José Antônio Nogueira, José Carlos Cardoso, José Carlos da Rocha Correia, José Jami Câmara da Silva, José Paulo de Camargo, José Waldemar Arnoldi Júnior, Josséi Isa, Libério Labiapari de Freitas, Luiz Antônio Timotheo de Oliveira, Luís Carlos Magalhães, Maria da Graça Gonçalves de Almeida, Maria Leonor Botelho Barra, Miriam Suely Figueiredo, Nilton Ferreira, Orfeu D'Eurydice Júnior, Orlando Lúcio, Paulo César de Grande, Paulo Luiz Aguiar, Paulo Roberto Igarbi, Raul Morris Curiel Margaounato, Regina Célia Sasso Pereira, Sílvio Barcha, Valmir Olivero Allegretti, Waldemar Kunimi Shiraga, Walter Makiuti.

PUB 2 (a/b)

Revista ARQUITETURA (IAB)

nº 45 - Março de 1966

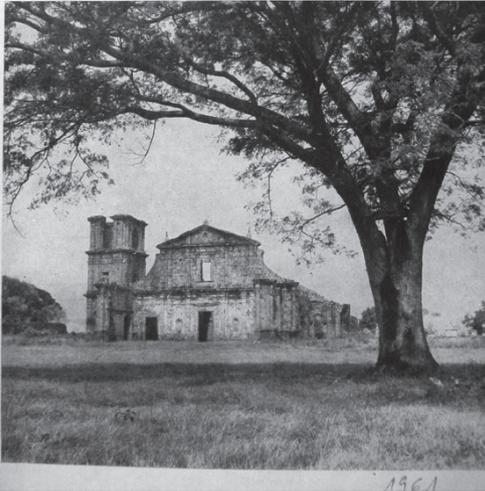
nº 46 - Abril de 1966

PUB 3

Revista MÓDULO nº 23 - Junho de 1961
CBPI . Posto Ó

23 Módulo

Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil
Review of architecture and visual arts in Brazil



23 Módulo

Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil

Review of architecture and visual arts in Brazil

LUIZ PAULO GONDE ARQUITETOS ASSOCIADOS LTDA

BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO

Rio de Janeiro, junho 1961, Volume 5
Rio de Janeiro, June 1961, Volume 5

Conselho de redação Editorial board

Carlos Leão
Cl. A. Niemeyer Soares
Emílio Koella
Flávio de Aquino
Gustavo Mendes
Heloísa Uchoa
Joaquim Cardozo
J. O. de Moraes Penna
José de Souza Rese
Cassiano Costa
Rodrigo M. F. de Andrade
Rubem Braga
Vilanova de Moraes
Zenoza Lotufo

Direção responsável Editors-in-Chief

Marcelo Jaimovitch
Manny Vilhota de Queiroz
Oscar Niemeyer
Tibério César Gadelha

Fotografia Photography

J. Mizumoto
José e Humberto Francochi
Maurício Gaudinetti
Alberto Garbacci
Raimundo
Foto Carlos
Carlinhos Botelho

Diagrama Layout

Geobel Weyne

Tradução Translation

John Kozar, inglês/English
Elyse Jean, francês/French
Rosana Polonofsky, espanhol/Spanish

Composição e impressão/Typesetting & printing

Gráfica Editora Livro S. A.

Cliques e endereços/Blocks and stereo-type
Clareira Residência Lutz-Mayer S. A.

Direção e publicação Management and publicity

Av. Rio Branco 185, sala 513
Tels.: 22-4460 e 42-9103
Rio de Janeiro, Brasil
Representantes em S. Paulo
Zerem Lotufo, Silvana Seller
Rua Major Saturno 82
1º andar, Tel. 36-3727
Publicidade em S. Paulo
Publicity in São Paulo
Leder Propaganda
Rua 24 de Maio 104
9º and. conj. A, Tel. 33-6960

Representantes em Brasília Representatives in Brasília

Glaucio Campelo, Ricardo Frontini
Quadra 24, Casa 225
OBS, Tel. 21455

Distribuidores para o Brasil Distributors in Brazil

Fernando Chingaglia S. A.
Rua Teodoro de Sá 907
Graciosa, Rio de Janeiro

Remessa de correspondência, cheque bandeado e ordem de pagamento: Address all correspondence, bank cheques, mail orders and drafts to:

Editora Módulo Limitada
Av. Rio Branco 185, Sala 513
Rio de Janeiro, Brasil

Número avulso/Single copy

Brasil: Cr\$ 150,00/Brasil: Cr\$ 150,00
Número atrasado Cr\$ 200,00/Back issue
Cr\$ 200,00
América Latina US\$ 1,20/Latin America
US\$ 1,20
Outros países US\$ 2,00/Other Countries
US\$ 2,00

Assinatura, 5 números Subscription, 5 issues

Brasil Cr\$ 700,00/Brasil Cr\$ 700,00
América Latina US\$ 6,00/Latin America
US\$ 6,00
Outros países US\$ 10,00/Other Coun-
tries US\$ 10,00

Sumário/Summary

2 O novo humanismo científico e tecnológico
The new scientific and technological humanism
Luiz Costa

8 Observatório Meteorológico de Brasília
Meteorological Observatory of Brasília
José de Souza Rese

11 Edifício de Apartamentos em Ipanema
Apartment building in Ipanema
Eliuz Kaufman

14 Posto na Rio-Petrópolis
Service station on the Rio-Petrópolis Highway
Bernardo de Figueiredo e Edson de Cesar Mosa

16 Redução de São Miguel a "Rainha dos Sete Povos"
São Miguel, "Queen of the Seven Settlements"
João Romão

22 Centro Paroquial em Brasília
Parochial Centre in Brasília
H. J. Cole

26 Casa pre-fabricada e individual
Prefabricated detached house
Sérgio Rodrigues

30 Carlos Scliar
Joaquim Cardozo

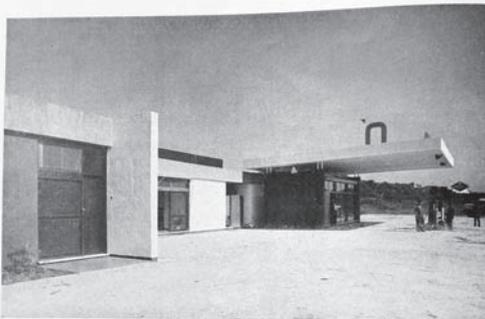
34 Noticiário
News Shorta

MÓDULO 4 editado em abril, junho, agosto, outubro e dezembro. As assinaturas tomadas depois de abril correspondem ao número 24 editado no ano, cujas páginas serão enviadas imediatamente ao assinante.

Pósto na Rio-Petrópolis

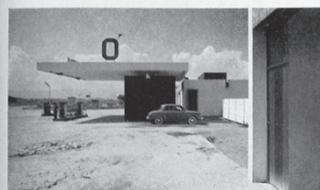
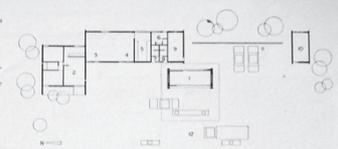
Service station on the Rio-Petrópolis Highway

Bernardo de Figueiredo e Edson de Cesar Mosa, arquitetos/architects



O programa do pósto de reabastecimento e serviço (do planejamento para uma rede nacional de póstos), situado no quilômetro 6 da Estrada Rio-Petrópolis, compreende, além dos serviços específicos, um bar-restaurante, boteco e residência para o operador. Além da marquise metálica, que possibilitou o balanço de 6,5 metros, os métodos e materiais na construção foram notáveis de baixo custo: estrutura de concreto aparente na cobertura e beirais; paredes de alvenaria; dritas de madeira; calção e pintura plástica.

- 1 Loja/Shop
- 2 Residência do operador/Operator's lodgings
- 3 Restaurante/Restaurant
- 4 Bar/Bar
- 5 Cozinha/Kitchen
- 6 Vestiário/Changing-room
- 7 Banheiro (mulheres)/Women's lavatory
- 8 Banheiro (homens)/Men's lavatory
- 9 Depósito/Storage
- 10 Oficina/Type repair
- 11 Estacionamento/Parking
- 12 Pátio de manobras/Apron



The requirements for this filling and service station, intended as part of a nation-wide network of such stations, and located at Kilometer 6 on the Rio-Petrópolis Highway, included, besides the specific services, a restaurant and bar, tyre repair shop and lodgings for the operator. Apart from the metal canopy, providing an overhang of 21 feet, the construction methods and materials were standard and low cost: concrete structure (apparent in roof and eaves), rendered masonry walls, wood trim, white wash and plastic paint.



PUB 4

GUIA DA ARQUITETURA MODERNA NO RIO DE JANEIRO

Edifícios Domenico Veneziano, Peter Bruegel e Watteau

GUIA

DA ARQUITETURA

MODERNA NO

RIO DE JANEIRO

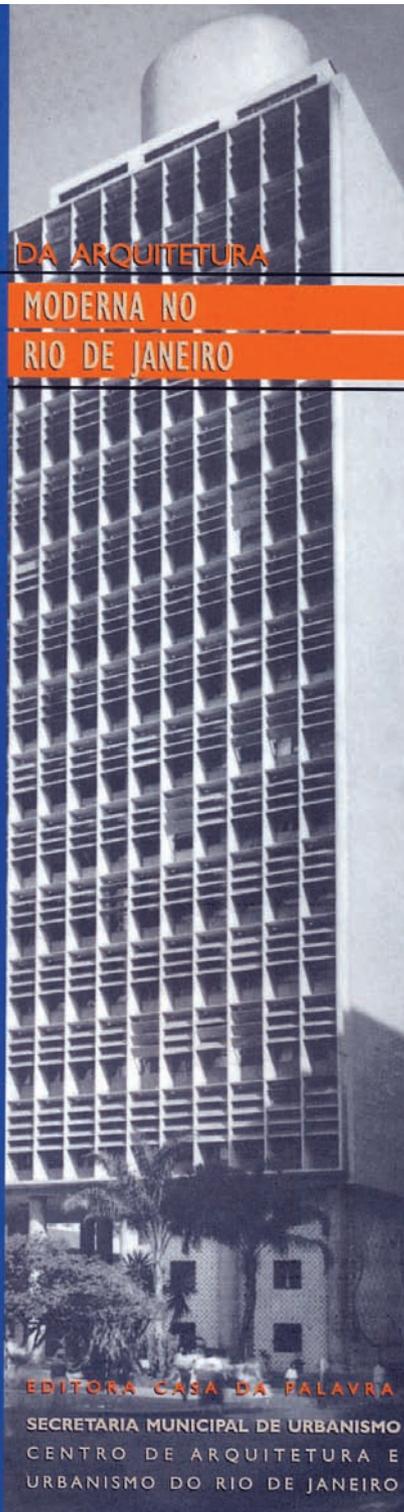
ARQUITETURA
ENGENHARIA
URBANISMO
PAISAGISMO
MOBILIÁRIO URBANO

WITH ENGLISH VERSION

PREFEITURA
DA CIDADE DO
RIO DE JANEIRO

EDITORA CASA DA PALAVRA

SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO
CENTRO DE ARQUITETURA E
URBANISMO DO RIO DE JANEIRO



PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Luiz Paulo Fernandez Conde

SECRETÁRIA MUNICIPAL DE URBANISMO

Hélia Nacif Xavier

Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro

Curador

Jorge Czajkowski

Coordenador

Fernando Sendyk

Apoio

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Fundação Universitária José Bonifácio

Patrocínio



Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro

G943 Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro / Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro; organizador: Jorge Czajkowski. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
210 p.: il.; 26 cm. - (Guias da arquitetura no Rio de Janeiro)

ISBN 85-87220-24-1

1. Arquitetura moderna - Rio de Janeiro (RJ) - Guias.
2. Arquitetura moderna - Séc. XX - Rio de Janeiro. I. Centro de Arquitetura e Urbanismo (do Rio de Janeiro, RJ). II. Czajkowski, Jorge. III. Título.

CDD-720.98153

© Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

INTRODUÇÃO

Roberto Segre 05

COMO USAR ESTE GUIA 22

MAPA GERAL 23

ROTEIRO 1

Centro 25
Mapa Roteiro 1 49

ROTEIRO 2

Centro, Glória, Flamengo, Laranjeiras, Botafogo 51
Mapa Roteiro 2 65

ROTEIRO 3

Botafogo, Urca, Copacabana 67
Mapa Roteiro 3 83

ROTEIRO 4

Ipanema, Lagoa, Humaitá, Jardim Botânico, 85
Gávea, Leblon, São Conrado, Joatinga
Mapa Roteiro 4 105

ROTEIRO 5

Cidade Nova, Estácio, Maracanã, Tijuca, 107
Andaraí, São Cristóvão, Manguinhos,
Iha do Fundão, Ramos
Mapa Roteiro 5 121

ROTEIRO 6

Vila da Penha, Parada de Lucas, Irajá, 123
Madureira, Marechal Hermes, Barra da Tijuca,
Jacarepaguá, Barra de Guaratiba
Mapa Roteiro 6 133

FONTES CONSULTADAS 135

ÍNDICES

Programas arquitetônicos 139
Projetistas 145
Construtores 151

ENGLISH VERSION 155

FICHA TÉCNICA 207

103 EDIFÍCIOS DOMENICO VENEZIANO, PAUL KLEE, PIETER BRUEGEL
E WATTEAU - Av. Afrânio de Melo Franco, 20, 42, 75 e 85 - Leblon



Exemplares típicos da nova ocupação dos terrenos permitida pelas alterações na legislação edilícia ocorridas na década de 1960. Projetados pelo mesmo escritório e construídos simultaneamente, apresentam características semelhantes: as torres ganham altura, soltas das divisas, e sua plástica é marcada por um ressaltado da estrutura que define panos de fechamento onde se organizam as janelas. O revestimento em pastilha cerâmica ou granito de dois tons ou duas cores, realça a leitura do "esqueleto" justaposto à "pele" e procura valorizar um princípio compositivo simplista e económico.



PROJETO: Edison Musa, 1972
CONSTRUÇÃO: Gomes de Almeida, Fernandes
Engenharia e Construções

PUB 5 (a/b/c/d/e/f/g/h/i/j)

ARQUITETURA MODERNA NO RIO DE JANEIRO

ARQUITETURA MODERNA NO RIO DE JANEIRO

ALBERTO XAVIER/ALFREDO BRITTO/ANA LUIZA NOBRE



RIOARTE
FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS
PINI

PROJETO DE DIVULGAÇÃO CULTURAL
ELEVADORES ATLAS/
INDÚSTRIAS VILARES

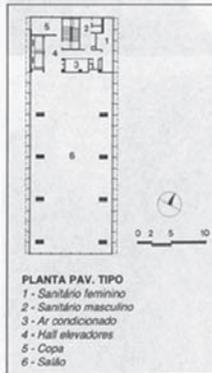
Sumário

Apresentação	9
Nota preliminar	15
Introdução / Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro	17
Roteiro para consulta	29
Obras	31/241
Mapas de localização de obras	243
Relação de obras	255
Relação de programas arquitetônicos	269
Relação de arquitetos	283
Obras complementares	293
Obitúário	301
Bibliografia	305
Glossário de siglas	307
Relação de bibliotecas e arquivos consultados	309
Crédito das fotografias	311
Relação de colaboradores	313
Biografia dos autores	314

124 Edifício-Sede da Coca-Cola / 1972

R. Álvaro Ramos, 350, esq. R. Oliveira Fausto / Botafogo
Edison Musa e Edmundo Musa

O inchamento do centro da cidade provocou a progressiva ocupação de bairros tradicionalmente residenciais por edifícios comerciais e administrativos, como é o caso de Botafogo. Numa rua estreita, pontuada por pequenas vilas do início do século, os irmãos Musa projetaram o edifício-sede da Coca-Cola, explorando a máxima ocupação do terreno exigido. As áreas de apoio, circulação e serviços foram concentradas em um dos extremos do pavimento, liberando-se o restante para os escritórios. A volumetria é marcada pelo uso de quibra-sol para redução da insolação nas fachadas orientadas para o norte.



PUB 5a

Edifício Conde Pereira Carneiro / 1973

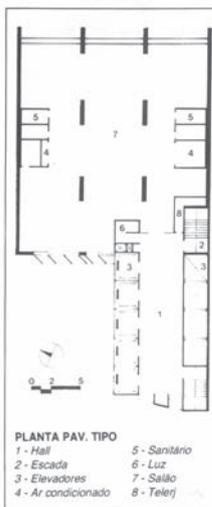
Av. Rio Branco, 110 / Centro
Edison Musa e Edmundo Musa

129

Edifício comercial de 41 pavimentos, que se beneficiou na época de mudança na legislação, ampliando o gabarito da área. No local, existia anteriormente o edifício-sede do "Jornal do Brasil", obra eclética do arquiteto René Barda pertencente à ambiência original da av.

Central, hoje av. Rio Branco. Os arquitetos procuraram uma solução que concentrasse no topo da edificação a maior área construída possível. Por esse motivo, a fachada avança progressivamente em quatro planos, à medida que se aproxima da cobertura. Este recurso

proporciona, por outro lado, correção ótica, assegurando ao pedestre uma perspectiva menos esmagadora. A solução construtiva é clara e sóbria, com utilização de estrutura em concreto aparente, pilares contínuos na fachada e vedação em cortina de vidro fumê.



PUB 5b

Edifício de apartamentos / 1974
 Av. Epitácio Pessoa, 1.600 / Lagoa
 Edison Musa e Edmundo Musa

137



Situado em centro de terreno às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, a edificação respeita os afastamentos exigidos pela legislação, procurando criar uma linguagem própria através do uso de varandas e recursos que surgem para tornar os espaços internos mais regulares. Durante longo período, a varanda foi evitada nos investimentos imobiliários por incorrer em custo de área coberta; somente a partir da década de 70, quando foi oficializada sua não interferência nos afastamentos frontais e laterais, é que voltou a ser incorporada. Dai em diante, quase todos os projetos residenciais, incluindo os dos irmãos Musa, passaram a utilizá-la largamente, com pequenas adaptações (obra 192).



169

PUB 5c

144 Núcleo Residencial Nova Ipanema / 1975
 Av. das Américas, km 6 / Barra da Tijuca
 Edison Musa e Edmundo Musa

PRO 55 set 1983

A partir da década de 70, o mercado imobiliário se apropria de alguns fundamentos do urbanismo moderno, e começa a construir conjuntos fechados destinados às faixas de poder aquisitivo mais alto. No Rio, este fenômeno ocorreu principalmente em direção à Barra da Tijuca, vetor de expansão da cidade até então pouco explorado. Os núcleos residenciais Nova Ipanema e Novo Leblon (obra 145), desenvolvidos simultaneamente, constituem os exemplos mais claros da intenção de introduzir os novos conceitos de planejamento, apresentando o condomínio como evolução "natural" ao habitat. Os próprios nomes com que foram batizados indicam o caráter do empreendimento, afirmando a proposta de construir novas versões

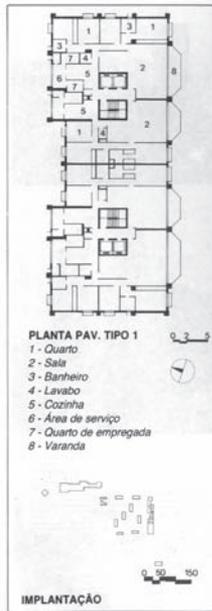
dos bairros mais elegantes da zona sul. O projeto para Nova Ipanema é voltado para o atendimento imediato a todas as necessidades do morador, constituindo-se como uma unidade que se quer autônoma: áreas de lazer e esporte, espaços comunitários, caminhos de pedestre, pequeno comércio. As zonas residenciais se organizam em faixas paralelas a partir da av. das Américas: alta densidade (oito prédios de apartamentos com unidades de três e quatro quartos) e baixa densidade (116 lotes para residências unifamiliares, a partir de mil m² cada). O conjunto possui ainda área de apoio náutico junto à Lagoa de Marapendi, com balsas que fazem conexão com a praia, distante cerca de 300 m.



PUB 5d

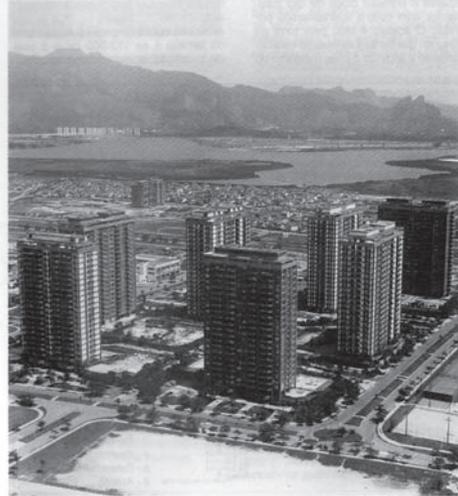
Núcleo Residencial Novo Leblon / 1975 **145**
 Av. das Américas, km 8 / Barra da Tijuca
 Edison Musa e Edmundo Musa

PRO 46 dez 1982



Conjunto residencial formado por oito torres com apartamentos de dois, três e quatro quartos. A organização do conjunto segue a proposta do projeto precedente, em terreno vizinho com 540 mil m² de área, limitado ao norte pela av. das Américas e ao sul pelo parque da

Lagoa de Marapendi. As torres são dispostas sobre plataforma destinada a lazer com piscinas e infra-estrutura esportiva, e em seu entorno ficam as casas; as edificações delimitam um amplo espaço comunitário, com bosque, clube campos de esporte e escola.



PUB 5e

154 Edifício Visconde de Caurú / 1976
 R. da Alfândega, 29, esq. R. da Quitanda / Centro
 Edison Musa e Edmundo Musa

PRO 55 set 1983
 PRO 95 jan 1987

Em terreno plano e retangular de 700 m², localizado em logradouro estreito no centro da cidade, os arquitetos projetaram este edifício que reúne espaços destinados a serviços de atendimento ao público e funções administrativas, além de cozinha e refeitórios para funcionários e executivos. O projeto respeita a galeria de pedestres da rua da Alfândega, e obedece modulação de 1,50 m x 1,50 m com colunas periféricas e proteção de "brise-soleil". O uso alternado de granito lustrado, vidro e alumínio bronze cria interessante mescla no revestimento externo das fachadas.



PUB 5f

Edifício-Sede da Cia. Brasileira de Petróleo Ipiranga / 1978 **165**

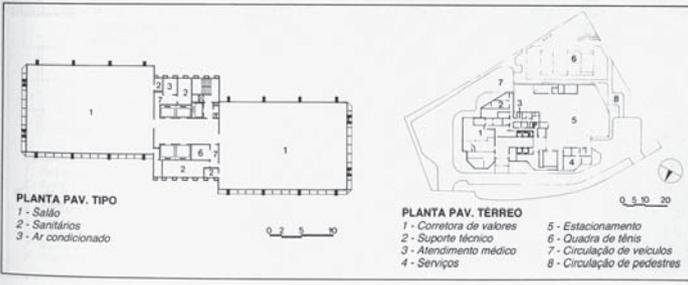
R. Francisco Eugênio, 329 / São Cristóvão
Edison Musa e Edmundo Musa

PRO 48 dez 1982



Prédio que se destina a abrigar a sede administrativa da Companhia Brasileira de Petróleo Ipiranga e de empresas coligadas, corresponde a dois paralelepípedos de dez pavimentos, deslocados em relação ao eixo longitudinal e conectados por um núcleo que aglutina todos os serviços e equipamentos. São nitidamente ressaltados o coroamento e a base, onde se agrupam os serviços que necessitam de maior contato com o público. Em razão da necessidade de adaptação dos espaços a possíveis alterações no organograma da empresa, a estrutura vertical foi implantada externamente, o que assegura a livre disposição das divisórias internas. O tratamento exterior tira partido dos pilares e quebra-sóis, utilizados nas faces ensoleiradas, constituídos de placas pré-moldadas de concreto articuladas à superfície de vidro fumê que recobre todas as fachadas.

PUB 5g



188 Edifício-Sede da Caemi / 1982

Pr. de Botafogo, 300 / Botafogo
Edison Musa e Edmundo Musa

PRO 110 mai 1988

Edifício-sede das empresas do Grupo Caemi com 35.300 m² de área construída, sendo cerca de 2/3 para escritórios e 1/3 para garagens. O projeto caracteriza-se pela concentração de todos os serviços em um núcleo central, que reúne

prumadas de instalações, circulações verticais, sanitários e copas, ao redor do qual se desenvolve o salão em espaços modulados de 1,50 m x 1,50 m, com grandes vãos estruturais. Foi adotado um sistema de platibandas horizontais

de 1,50 m, dispostas em todo o perímetro do edifício, à semelhança do Edifício Petros (obra 182) que protegem o interior da insolação direta, servindo ainda como proteção corta-fogo e acústica.



PUB 5h

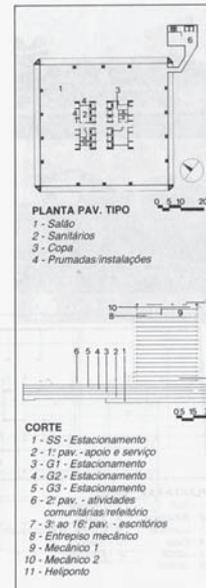
182 Núcleo Administrativo da Petros / 1981

R. Gal. Canabarro, 500 / Tijuca
Edison Musa e Edmundo Musa

PRO 52 jun 1983

Do partido as soluções propostas, foram consideradas as transformações que sofrem as instituições e a necessidade de adaptação a estas mudanças. Por isso o projeto, inicialmente elaborado para uma empresa, foi posteriormente adquirido pela Nacional Cia. de Seguros e hoje pertence a Petros, sem prejuízo quanto à flexibilidade dos espaços. Os arquitetos souberam tirar partido do terreno de quatro frentes em posição privilegiada, vizinho a grandes áreas não

edificáveis e próximo aos principais eixos viários que ligam o centro à zona norte. Em terreno de aproximadamente 7.800 m² situa-se a plataforma com seis níveis, sobre a qual foi implantada o bloco, composto de 14 pavimentos-tipo. A placa periférica aos pavimentos, com 2,10 m de profundidade, funciona como proteção aos raios solares e elemento plástico determinante, solução também explorada no edifício-sede da Caemi (obra 188).



192 Edifício Sonata da Lagoa e Rapsódy / 1983

Av. Eplácio Pessoa, 2.664 / Lagoa
Edison Musa e Edmundo Musa

PRO 91 set 1986

A produção arquitetônica dos irmãos Musa, centralizada no eixo Rio-São Paulo, compreende programas os mais diversificados. Sem dúvida, é no campo imobiliário, com edifícios residenciais destinados às classes média e alta, que se concentra o maior número de obras desses arquitetos gaúchos radicados no Rio. Este conjunto de dois blocos de apartamentos, situado num terreno de 10.800 m² na orla da Lagoa Rodrigo de Freitas, evidencia uma preocupação funcional e plástica característica de seus projetos. A implantação, a volumetria e os materiais adotados procuram resolver o espaço vazio criado por uma antiga pedreira. Compreendendo quatro apartamentos por andar, o projeto

traz partido da vista privilegiada, voltando todas as salas para a lagoa. As varandas, nas quatro fachadas, funcionam como proteção à insolação e ao ruído provocado pelo tráfego intenso da av. Eplácio Pessoa. É interessante a solução criada para o embasamento dos edifícios, onde se localizam quatro pavimentos de garagem, que foram recuados e fechados por "curtain-wall" de 10 m de altura. Os elevadores foram posicionados de modo a se tornarem panorâmicos nos primeiros pavimentos. Todas as fachadas receberam tratamento semelhante, com esquadrias em alumínio anodizado, vidro bronze e composição de granito juparaná lustrado e pastilhas cerâmicas.

