



LUCIO COSTA

O PROJECTO MODERNO

MATHEUS OSÓRIO
ORIENTAÇÃO GRAÇA CORREIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO FAUP 2011/2012

AGRADECIMENTOS

Casa de Lucio Costa

Instituto Antonio Carlos Jobim

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo

Para além das instituições, gostava também de agradecer a ajuda inestimável das seguintes pessoas: Maria Elisa Costa, Graça Correia, Eduardo Souto Moura, Jorge Hue, Regina Marquardt, Carlos Machado, Rui Ramos, Adriana, Adifer, Jacob e os meus pais.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar três obras do arquitecto brasileiro Lucio Costa (1902-1998) sintetizando os aspectos principais de sua trajetória através de especulações no âmbito da crítica arquitectónica em busca da essência de sua atitude projectual e das inquietações que a orientaram. É fundamentalmente com base nos edifícios e no trabalho prático do arquitecto que se desenvolve a argumentação da dissertação. O presente estudo ambiciona mostrar que, apesar de algumas mudanças ao longo da sua carreira, naturais a todos os arquitectos, são claros os critérios de organização espacial e formal, aliados à capacidade de concretizar de forma eficaz e rigorosa na construção, que fizeram de Lucio Costa um arquitecto de referência.

A dissertação enquanto uma aproximação pessoal pretende averiguar que o bom projecto de arquitectura é aquele que reduz a arbitrariedade,

enquanto imposição de uma vontade individual, a favor da resposta a demandas colectivas e numa relação harmoniosa com o contexto; que o bom arquitecto não é aquele que impõe a sua lógica num determinado sítio, mas aquele capaz de lidar com os diversos constrangimentos deste meio, introduzindo qualidade ao edifício que se está a projectar. A partir deste ponto de vista, buscou-se na obra de Costa a racionalidade e o percurso que desencadearam uma trajetória de erudição arquitectónica e de compromisso com a sociedade para a qual projectou.

O trabalho concretiza-se a partir da investigação do método, dos caminhos de projecto e resultados ao longo da vida profissional de Costa, compreendendo o complexo processo de criação, desobscurecendo as referências e traçando paralelos quando estes forem possíveis.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze three construction sites by the Brazilian architect Lucio Costa (1902-1998) summarizing the main aspects of his trajectory through the speculations in the scope of critical architecture while seeking the essence of his projectual attitude and the restlessness which guided him. It is fundamentally based on the buildings and the practical work of the architect which have been elaborated in the dissertation defense. This study seeks to show that, in spite of some changes which occurred during the course of his career, natural among all architects, the spatial and formal organization are clear and linked to the ability to effectively implement these aspects in the building, which Lucio Costa accomplished as a great architect.

The dissertation, while it is a personal approach that intends to confirm that a good archi-

tectural design is one that is pinpointed on arbitrariness and in the meantime, the imposition of an individual desire, favoring the response of collective demands and a harmonious relationship to the context; the good architect does not impose his/her own logic on any given site, but is capable of leading with diverse constraints on this media, introducing quality to the building which is being designed. Based on this point of view, rationality and the course which have been triggered on a trajectory of architectural erudition and a commitment to the society which it was designed for have been sought in Costa's works.

The study has been based on an investigative method, design paths, and the results from the life-long professional life of Costa in understanding the complex process of creation, unveiling the references and tracing parallels whenever possible.

SUMÁRIO

- 9 **INTRODUÇÃO**
OBJECTIVO E METODOLOGIA
A CRÍTICA DO MOVIMENTO MODERNO BRASILEIRO
A CRÍTICA DE LUCIO COSTA
- 31 **O PERCURSO**
- 49 **TRÊS PROJECTOS**
PARK HOTEL
PARQUE GUINLE
BRASÍLIA
- 97 **O PROJECTO MODERNO**
MONUMENTO A ESTÁCIO DE SÁ
TRADIÇÃO NA MODERNIDADE
- 120 **ANEXOS**
ENTREVISTA A MARIA ELISA COSTA
ENTREVISTA A EDUARDO SOUTO MOURA
- 152 **ÍNDICE DE OBRAS**
- 168 **BIBLIOGRAFIA**

OBJECTIVO E METODOLOGIA

O objectivo principal deste estudo é lançar uma nova luz sobre a contribuição de Lucio Costa para a cultura arquitectónica. A tentativa de conciliar as novas tecnologias com a arquitectura corrente, anseio latente na obra de Costa, é um problema constante para os grandes arquitectos. Por isto, é frequente encontrar na obra de todos eles aspectos do presente e do passado, mesmo que seja através de uma leitura mais abstracta, numa procura pela conciliação deste problema contemporâneo.

As questões arquitectónicas guiarão o trabalho contratando com muitos outros textos que frequentemente exploram seus escritos e obra em busca de um suposto desajuste entre teoria e prática. Nestes trabalhos, procuram-se problemas de retórica na argumentação do arquitecto e na conseqüente transposição desta para a realidade esquecendo-se frequentemente que os arquitectos têm sempre que lidar com a contradição.

Na entrevista ao periódico *El Croquis*, “La Naturalidad de las Cosas”, Eduardo Souto Moura esclarece que “‘A cara que diz a mentira, diz a verdade.’ E é esse o caso de Mies. Mies simulou a verdade: pilares de bronze que não são de bronze - são de betão que envolve pilares de aço em seu interior -, fachadas com pilares que não chegam ao solo, ascensores que parecem de mármore, etc.” (1) A Souto Moura “no caso

de Mies interessa muito esta sua busca, de toda uma vida, tentando descobrir a forma perfeita, platónica: o arquétipo da arquitectura. Mas me interessa mais sua atitude que o resultado, que sabemos que nunca conseguiria.” (2)

Na obra de Costa percebem-se os mesmos princípios de busca de qualidades visuais que nem sempre são coerentes com a ‘autenticidade’ construtiva como será exemplificado no caso dos edifícios do Parque Guinle onde a estrutura ‘domino’ não coincide com a forma de ‘caixa’ dos prédios.

Esta contradição, contudo, não é vista por Souto Moura como um defeito na arquitectura. O arquitecto diz que se preocupa mais em “criar um sistema que pareça autêntico. Eu procuro alcançar uma coerência que possa ser construída; a representação de uma autenticidade, não a autenticidade mesma. A arquitectura que aspira a autenticidade termina por produzir um objecto monstruoso.” (3)

Resulta destas reflexões a importância das questões visuais que serão enfatizadas neste trabalho. Quando não levam em consideração estas questões, fundamentais para a prática de arquitectura, diversos críticos que analisaram Costa acabam por se servir de métodos arbitrários já que se afastam da esfera da arquitectura, domínio no qual Costa estava envolvido ao fazer seu trabalho. Numa interpretação objectiva, arquitectónica, dos casos de estudo seria insustentável a subjectividade e o eclectismo presentes no

conjunto de textos que tratam de sua obra.

Primeiramente, será tratada a questão da crítica voltada ao Movimento Moderno brasileiro e à obra de Lucio Costa. Analisar-se-ão alguns problemas da abordagem actual a respeito da contribuição moderna de maneira a esclarecer determinados equívocos. Este capítulo não pretende esgotar o assunto e sim, através de alguns exemplos, evidenciar o pensamento que conduziu este trabalho.

Numa segunda parte, a actuação de Lucio Costa será o tema central, através da análise do seu percurso enquanto arquitecto, das fases pelas quais seu trabalho passou, fornecendo as bases para o desenvolvimento da parte seguinte. Isto será importante para o entendimento dos comentários sobre os edifícios que serão analisados em pormenor no capítulo seguinte.

Na terceira parte será feita a análise de três projectos, desenvolvidos essencialmente por Costa, escolhidos de acordo com as escalas: um edifício de pequeno porte, um equipamento e um projecto urbano. Serão identificadas experiências de projectos anteriores, as tentativas de adequação ao lugar e outras demandas a que o edifício tem que responder. E, seguidamente, de que forma essas questões vão se afinando, se definindo e dando consistência para as diversas partes do projeto até o papel do detalhe, da cor e da expressão na composição.

Na conclusão, falar-se-á do Monumento a Estácio de Sá que ilustra a redução ao mínimo das

vontades pessoais de Lucio Costa em favor de uma arquitectura de valor universal. Posteriormente, serão observados aspectos peculiares da obra de Costa, especialmente a questão da tradição, que, da mesma forma, não se apresenta de forma arbitrária na sua obra.

Ao longo desta dissertação, o objectivo será esclarecer como Costa direccionava sua atitude projectual em favor dos valores da modernidade, questão enfatizada por este trabalho como primordial. A aproximação a características específicas da cultura brasileira será tratada de maneira secundária uma vez que se manifesta artisticamente nos edifícios e está ainda fortemente submetida à valores fundamentais. Mais do que tentar enquadrá-lo em classificações, o objectivo é entender como a compreensão dos seus projectos pode contribuir para a prática da arquitectura hoje.



A CRÍTICA DO MOVIMENTO MODERNO BRASILEIRO

A crítica de arquitectura voltada para o Movimento Moderno no Brasil muitas vezes tem abordado de forma equivocada a contribuição dos arquitectos. Não é contudo um problema apenas desse país, e sim, um problema generalizado como aponta Helio Piñón em “Reflexión Histórica de la Arquitectura Moderna” (1981).

É interessante notar como no contexto brasileiro alguns arquitectos têm sido mais falados recentemente, não pela qualidade da sua obra em si, mas por uma revisão da sua actuação no contexto social disvinculando-os do estereótipo do modernismo “desumano”, em função da máquina.

Por exemplo, no mesmo caminho do artista suíço Max Bill (1908-94), grande crítico da arquitectura moderna brasileira, valoriza-se Affonso Reidy (1909-64) pela sua preocupação social e pela realização de alguns projectos importantes neste sentido. Contudo, a qualidade da sua arquitectura continua ocupando uma posição periférica como é possível constatar no filme brasileiro “Reidy, a Construção da Utopia” (2009). Inclusive a entrevista com Paulo Mendes da Rocha, que poderia dar uma contribuição excelente nas questões de arquitectura, é direccionada em outro sentido.

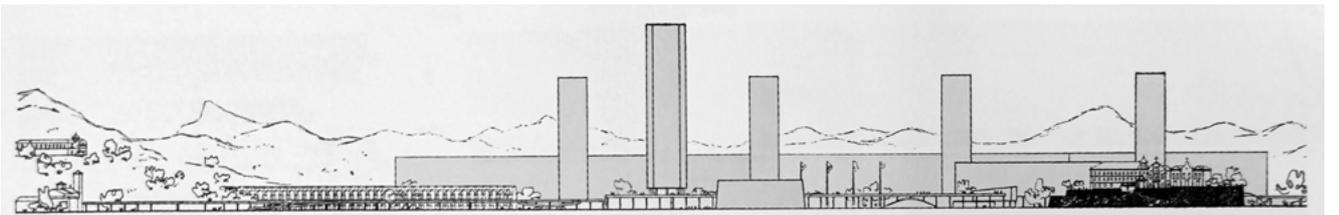
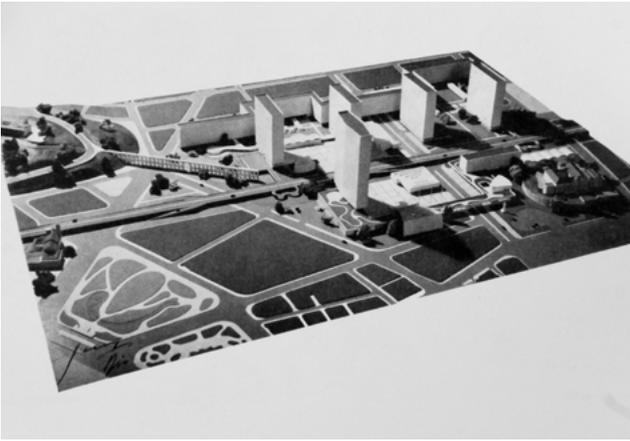
Nesse tipo de crítica, a arquitectura adquire o papel de veículo da transformação social, ou seja, entende-se a qualidade de um projecto

como a sua capacidade de concretizar a utopia da sociedade. Esquecendo-se que a arquitectura é reflexo dela e tem um papel secundário nos conflitos sociais, não podendo, portanto, antecipar e consolidar a estabilidade social através dela.

Se o pensamento moderno tem sido acusado de desumano e racionalista, na má aceção deste termo, o modelo de cidade que este criou tornou-se o alvo de toda a indignação da crítica por seu contraste com a cidade tradicional. A diferença entre a cidade moderna e a antiga é perfeitamente compreensível já que houve uma profunda mudança social e tecnológica.

Se Reidy tivesse construído o seu projecto para a esplanada do morro de Santo Antônio (1948), que depois foi estendido até o Aterro do Flamengo (1949), com mais torres, provavelmente não teria tido a mesma sorte com a crítica actual. O parque do Flamengo, da maneira como foi feito (1962), não foi entendido como uma obra moderna negativa porque não se tratava tanto de um projecto de urbanismo quanto de um grande jardim. O projecto previu poucas edificações e o desenho pictórico do paisagista Burle Marx (1909-94) acabou por ser determinante. Não existem fortes eixos estruturantes, nem grandes volumes construídos e as vias rápidas foram tratadas de maneira que seu impacto na paisagem fosse amenizado, não sendo definidoras do desenho como ocorre em outros projectos modernos. (4)

Jorge Moreira (1904-92), por sua vez, realizou um projecto de escala urbana com demandas



muito diferenciadas, a cidade universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na ilha do Fundão. O programa exigia, evidentemente, grandes massas construídas estreitamente relacionadas com as vias de circulação numa vasta área, sem um contexto a que pudesse se agarrar.

Moreira entendeu, tal como em Brasília, que o sistema viário poderia ser o articulador da proposta já que o carro inevitavelmente seria o factor preponderante de mobilidade devido à localização afastada do centro do Rio e à enorme escala resultante do aterro de nove ilhas transformadas em uma. As áreas periféricas poderiam manter o seu carácter de mangue preservando a relação com a baía e criando uma escala mais favorável para as zonas residenciais. Os enormes espaços vazios, que não foram ocupados pelas vias e edifícios, consolidam uma vasta área arborizada sem que o artificial se imponha em relação ao natural.

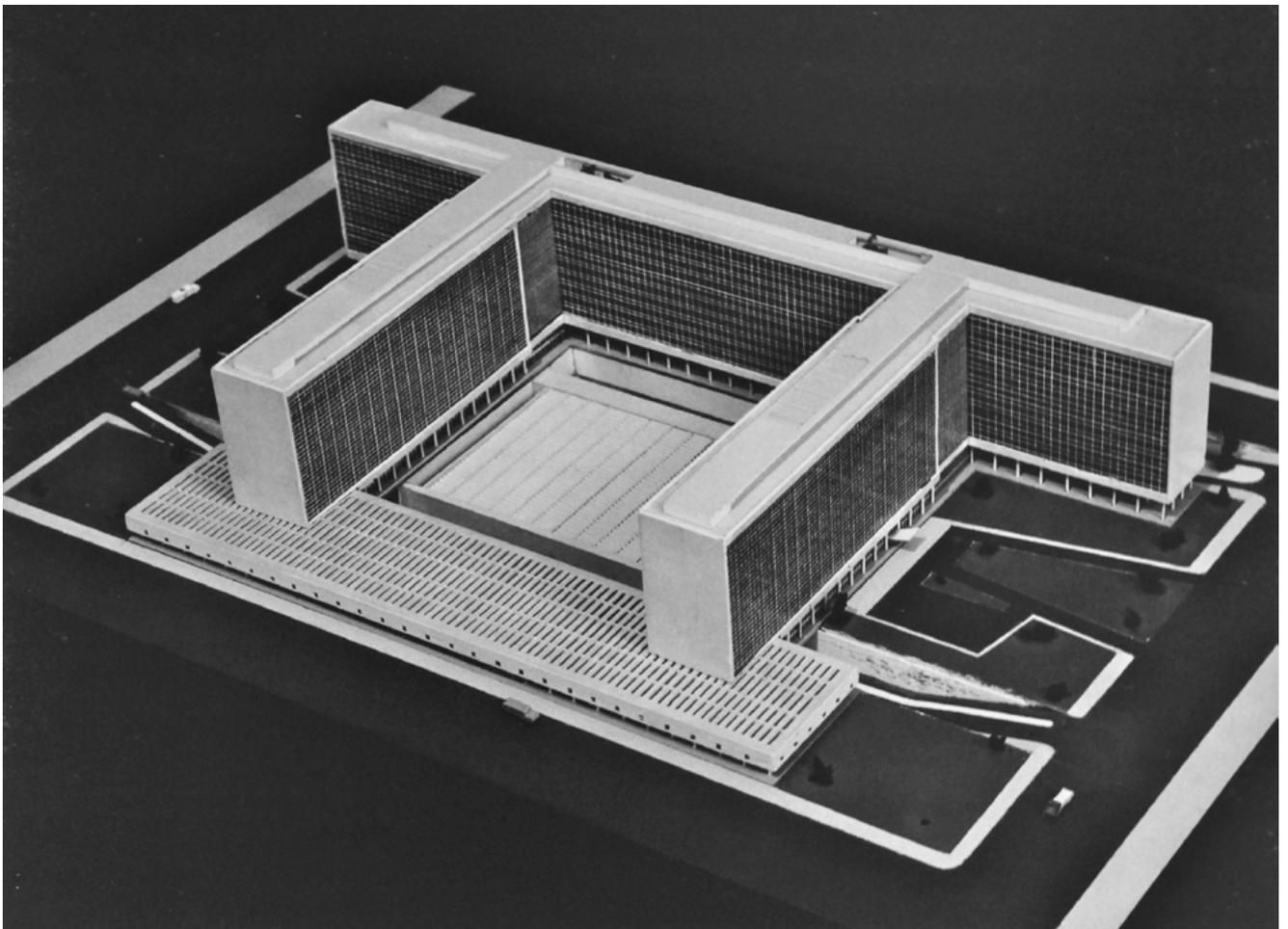
Não obstante, muitos destes factores não foram compreendidos. Um exemplo disto é a falta de consistência na argumentação de alguns arquitectos e críticos que, apesar de terem sido contra a recente demolição de parte do edifício do Hospital Universitário, tampouco foram eloquentes na defesa do projecto.

No texto “Roberto Segre e José Barki criticam demolição do Hospital Universitário da UFRJ” da revista AU, a demolição parcial do edifício, segundo os arquitectos, seria “uma evidência da crise do projeto social associado ao movimento moderno.” (5) Para usar um exemplo comparati-

vo recorrente neste caso, imagine-se que a reforma recente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro não tivesse sido realizada. Se o Teatro estivesse em más condições seria por isto uma evidência do fracasso das políticas sanitaristas e das aspirações do governante da cidade, Francisco Pereira Passos, no contexto do início do século XX por uma cidade mais ordenada e limpa? Da mesma forma, o facto do edifício do arquitecto Francisco de Oliveira Passos, filho de Pereira Passos, estar agora reformado tampouco é uma evidência de que o centro do Rio é limpo e ordenado.

Este tipo de equívocos infelizmente é a base na qual muitas vezes se analisam os projectos modernos. A arquitectura portanto assume a culpa por questões exteriores a ela ao invés de ser entendida como instrumento que serve à sociedade e às suas necessidades com os recursos do seu tempo. Como aponta Helio Piñón, pelo medo de se tornarem um estilo e de serem ultrapassados, os arquitectos e a crítica *after modern architecture* precisam se auto-justificar tornando-se uma disciplina autónoma, auto-suficiente, de base científica. Por isto recorrem a um discurso teórico alheio à realidade e à prática projectual.

Outro erro comum das análises, presente na crítica de diversos edificios modernos, pode ser exemplificado com o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953) de Affonso Reidy. Os críticos constantemente valorizam o papel da estrutura como grande preocupação do arquitecto como se o seu objectivo final tivesse sido alcan-



çar uma plástica que fosse um elogio à ousadia estrutural e às novas técnicas construtivas. Isto é, no máximo, uma consequência da busca de Reidy por questões mais universais da arquitectura.

Na ânsia por considerar o Movimento Moderno brasileiro ultrapassado os críticos põem em evidência a ousadia no uso das novas técnicas recém-surgidas como factor crucial dos projectos. Desta forma, obscurecem as verdadeiras motivações por trás disto, sendo possível assim contextualizá-los num passado em que a grande motivação da arquitectura era o deslumbramento com as novas tecnologias daquele momento.

Uma das grandes preocupações do arquitecto foi o lugar. Reidy sabia que fazer um museu naquela extensão de terra roubada do mar implicava um grande respeito pelo sítio. A única maneira da arquitectura se justificar – já que ela é parte das modificações que vão sendo impostas pela acção do homem na natureza e na cidade antiga – é fazendo um projecto que não poderia ser de outra forma que, quando realizado, só poderia estar naquele lugar e daquele modo.

Para concretizar esta ambição, Reidy recorreu às qualidades da modernidade, às ferramentas recém-conquistadas pelos arquitectos. A planta livre, a clara relação do interior com o exterior, poderia valorizar esse diálogo com a paisagem trazendo-a para dentro do museu. Desta forma, a arte, criação do homem, poderia ser admirada em proximidade com a natureza, a origem de tudo. A arquitectura assume

portanto o seu valor universal, servir ao conforto humano e às demandas da sociedade de sua época usando os recursos que estão disponíveis.

O edificio é suspenso para valorizar o seu carácter público, cria-se uma monumentalidade através da permeabilidade que relaciona estreitamente o espaço arquitectónico com o natural – os jardins, a baía, as montanhas. A praça coberta faz parte de um conjunto de espaços públicos que se inicia muito antes, como sabiamente diz Paulo Mendes da Rocha:

“o museu – a arquitetura – começa muito longe, desde a passagem de pedestres sobre a avenida Beira-Mar, que realiza uma doce ondulação, de onde surge o museu para se ver do ponto mais alto toda a construção, e o Pão de Açúcar ao fundo. Depois, o trecho descendente leva o visitante para a sombra da construção suspensa, esconde a paisagem que, de novo, aparece do outro lado já nos jardins internos...” (6)

Esta sequência de espaços exteriores é claramente vinculada aos interiores e a promenade não termina na praça coberta. O abobadamento da lage destaca a simetria da entrada do grande saguão no volume envidraçado. Ao entrar neste espaço, vê-se ao fundo uma bela e larga escada helicoidal sugerindo a continuação do encaminhamento que se iniciou no exterior. Ao subi-la entra-se num amplo espaço com iluminação natural proveniente da cobertura de pé direito duplo que conduz os usuários para outros espaços menores, de pé direito normal, e maior horizontalidade.



A arquitectura também entendida como espaço para ser vivido em movimento pressupõe o cuidado na graduação das escalas e na transição de espaços mais públicos para espaços menos públicos ou privados. Reidy resolve no MAM questões que já existiam no Pedregulho (1946) mas que ainda não estavam bem resolvidas. A transição entre o pavimento de chegada com pilotis no Pedregulho e as galerias que dão acesso aos apartamentos é feita abruptamente pelas estreitas e escuras escadas – quando comparadas com o térreo amplo e claro – quase como se de um corte se tratasse entre público e privado.

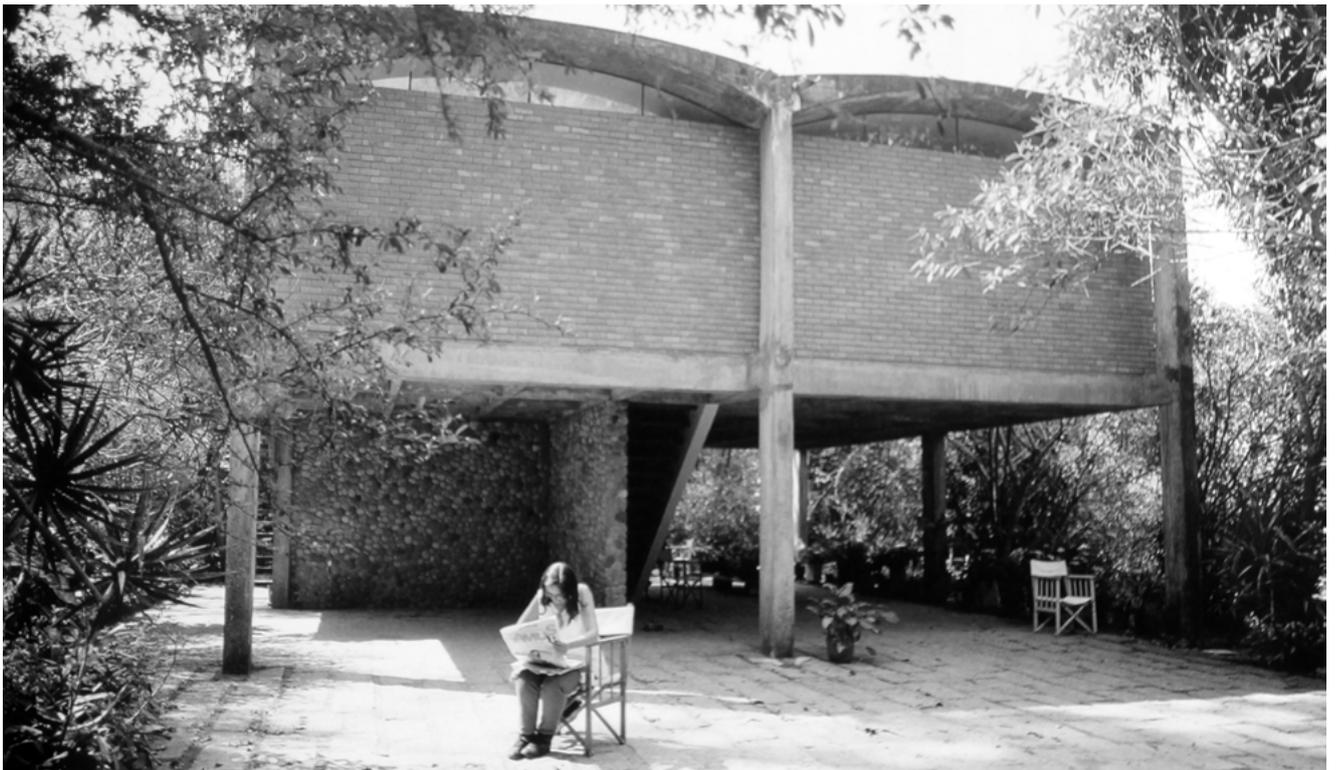
No MAM, a relação é mais gradual e harmoniosa. Chega-se então ao grande salão de exposições do primeiro andar onde a altura se impõe em relação à largura. Este espaço amplo de pé direito duplo abre-se apenas a norte para a cidade. Esta primeira sala do museu, depois de vivenciada a onipresença da natureza, incita o homem à auto-reflexão, a olhar a sua própria criação: a arte e a cidade.

É interessante notar que, do lado exterior na fachada sul, as janelas são interrompidas por uma parede de tijolos de dois andares, ao invés do betão aparente, resultando numa plástica mais interessante já que contrasta com a horizontalidade e com o betão das lajes. Esta escolha lembra as casas Jaoul de Le Corbusier onde a diferença de expressão entre o betão e os tijolos caracteriza o alçado. O betão no seu estado bruto dialoga melhor com o tijolo aparente já que os materiais

escolhidos têm uma estereotomia mais rústica, pouco lisa. No caso de Reidy, os tijolos com a forte marcação das juntas criam uma imagem mais fragmentada da parede que, em comparação com a homogeneidade do betão, ressaltam o seu papel não estrutural. Este tema continuará sendo explorado em outros projectos posteriores como na casa de fim de semana do arquitecto em Itaipava (1959) onde a relação com as casas Jaoul também pode ser percebida com mais evidência.

Esta clareza na relação entre a plástica e a estrutura são entendidas pelos críticos, não como um sinal de maturidade de Reidy, mas como uma questão de gosto pessoal do arquitecto pelo pragmatismo. Cabe ao bom arquitecto resolver plástica e estrutura ao mesmo tempo e de forma que estas se harmonizem. É por isso um contrasenso olhar para a estrutura no MAM como ideia motivadora do projecto quando a intelecção visual foi indispensável para Reidy. A estrutura foi levada ao máximo de sua esbeltez e de sua capacidade de liberar o interior tornando-o mais amplo e trazendo a paisagem exterior para dentro. A planta livre moderna, que pressupõe a libertação dos constrangimentos estruturais, foi o seu objectivo principal.

É bem possível que o museu tenha sido fonte de inspiração para os palácios de Brasília já que estes seguirão a mesma lógica de redução da estrutura em função da planta livre com algumas variações. Os espaços fechados – casas de banho, caixas de escadas e elevadores, ser-



viços – serão aproveitados por Niemeyer para inserir parte da estrutura, dando ainda mais leveza às colunas do exterior. Enquanto no caso do MAM, devido também à menor espessura do edifício, foi possível resolvê-la toda no exterior.

A recorrência destas soluções mostra a inevitabilidade da proposta moderna. Nos projectos destes arquitectos a intenção expressiva e a técnica se harmonizam de maneira equilibrada sem que uma necessariamente exclua a outra. Os arquitectos modernos não temiam que sua obra fizesse parte de um estilo como ocorre com frequência atualmente.

“A planta livre é um conceito novo e possui a sua própria ‘gramática’, tal como uma nova linguagem. Muitos acreditam que a planta variável significa completa liberdade. Isto é um equívoco. Exige do arquitecto indêntico grau de disciplina e inteligência que uma planta convencional; exige, por exemplo, que os elementos fechados, que são sempre necessários, estejam separados por paredes exteriores - como na casa Farnsworth. Só assim pode conseguir-se um espaço livre.” (7)

Sob este aspecto a obra moderna de Oscar Niemeyer é talvez a mais incompreendida, sendo muitas vezes encarada como pura invenção, detentora de uma liberdade irreverente e tão exótica quanto o seu país de origem para o olhar europeu. Esquece-se desta forma o quanto os seus edificios devem ao Movimento Moderno, ou seja, o quanto a sua liberdade plástica submeteu-se a certos princípios comuns a outros arquitectos.

A Casa das Canoas (1951-3) nada mais é do que uma casa moderna cuja beleza consiste na autonomia da cobertura que se assume como elemento formal mais importante. A forma curva é um recurso usado por Niemeyer para adaptá-la melhor ao terreno. Apesar da planta ser muito orgânica, a cobertura, em termos visuais, tem a leitura de um plano rigoroso que contrasta com as formas caóticas e desordenadas do entorno. A beleza resulta essencialmente deste contraste. De forma semelhante, Mies, na Casa Farnsworth (1946-51), dá autonomia à estrutura destacando-a da envolvente natural. A racionalidade da solução ganha beleza devido ao enorme contraste com o caos formal da natureza.

Apesar das intenções artísticas diferentes, as duas casas destacam-se da envolvente natural através de recursos muito semelhantes. O branco reforça a presença plástica dos elementos que ordenam a composição surgidos da atitude criativa dos arquitectos. Todo o resto é planta livre, espaço aberto para o exterior.

Em programas maiores como a Pampulha e a Catedral de Brasília, a especificidade do uso permitiu uma manipulação formal mais ousada. Contudo a solução não surge sem racionalidade, Niemeyer prefere as formas convencionais para estes tipos de programa. Calotas esféricas, por exemplo, são respostas comuns às grandes salas de auditório como ocorre no Congresso Nacional (1957/1958-60) em Brasília e no Partido Comunista Francês (1966).



(superior à esq.) Oscar Niemeyer, Hotel em Brasília, 1958
 (superior à dir.) Palácio da Agricultura, São Paulo, 1951-4
 (centro) Vital Brazil, residência Fernando Neves, Petrópolis, 1964
 (inferior à esq.) residência Alberto Rondon, Petrópolis, 1972
 (inferior à direita) edifício Vital Brazil, Rio de Janeiro, 1978

Quando se trata de edifícios de habitação colectiva ou edifícios de escritórios onde a repetitividade do programa se impõe, o arquitecto recorre a formas correntes do Movimento Moderno. A expressão surge, contudo, em elementos que possuem um papel secundário na estrutura geral do edifício. A intenção de Niemeyer, até então, não é negar uma forma tipo e sim usá-la como suporte para o seu trabalho.

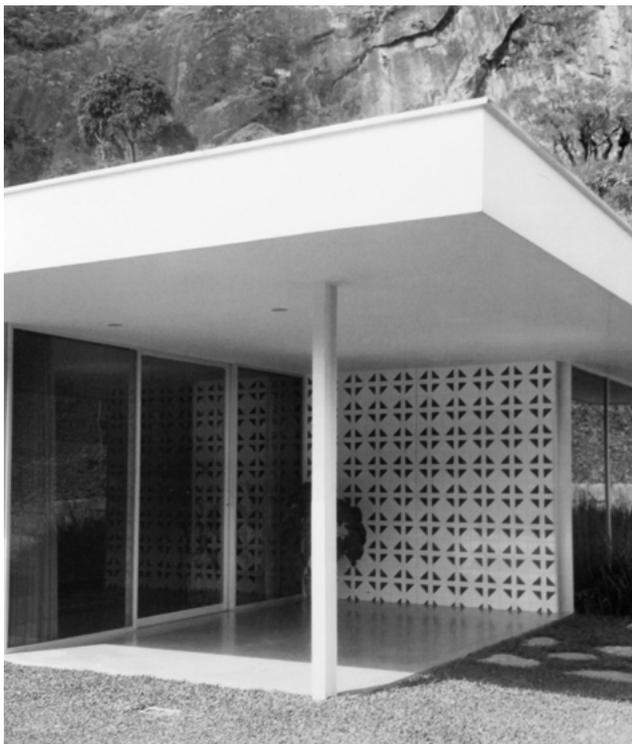
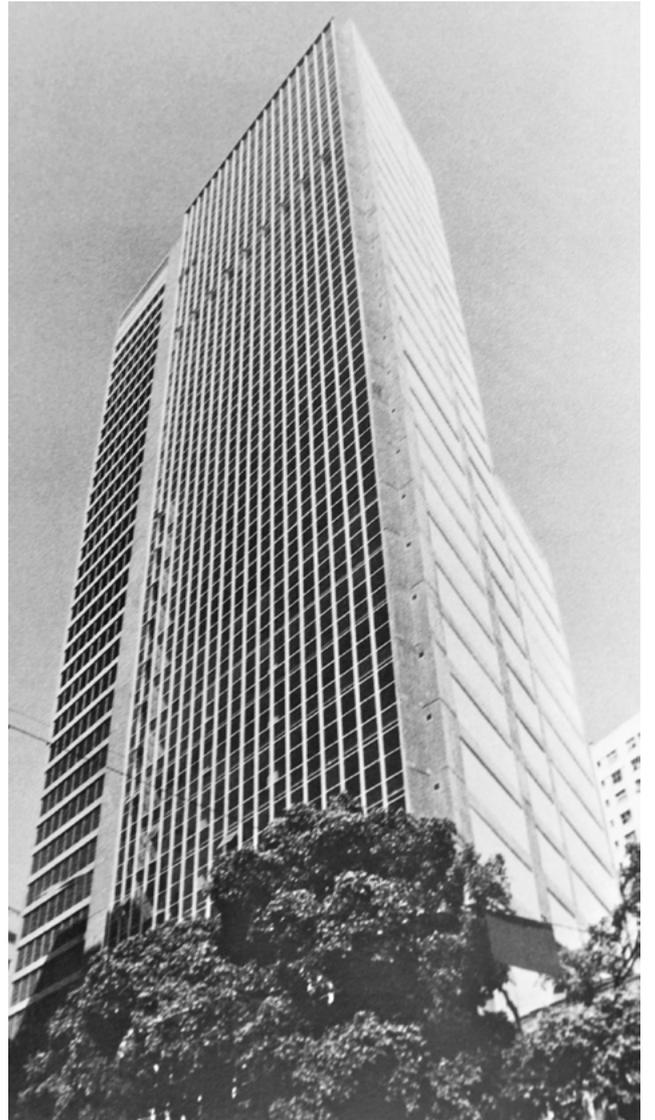
Apesar disso, a partir da intensificação da crítica ao Movimento Moderno, em meados da década de 60, Niemeyer tenta se ajustar ao novo discurso. A produção do arquitecto torna-se demasiado repetitiva nas suas soluções formais e plásticas. Elementos usados anteriormente – tais como alguns tipos de aberturas, colunas, volumes esféricos, grandes balanços – que contribuíram para afirmar a originalidade de seu trabalho, compondo um todo coerente e equilibrado, passaram a ser combinados repetitivamente em novos projectos, com algumas variações, criando um conjunto desprovido da beleza, da coerência e da simplicidade encontradas nos seus projectos modernos.

Um caso interessante, que infelizmente é pouco falado, é o do arquitecto Álvaro Vital Brazil (1909-97) que ao longo de sua carreira passou por um processo de progressiva depuração da forma. Seus últimos projectos mostram uma visível influência de Mies van der Rohe parecendo buscar a essência da planta livre e da forma arquitectónica moderna. A partir da década de 60, Brazil

intensifica a sua busca por uma arquitectura mais clara indo de encontro a toda crítica que ganhava força naquele momento. Talvez por isto que seus últimos edifícios sejam ainda menos falados.

Dentre alguns de seus projectos neste período, as casas Alberto Rondon e Fernando Neves mostram uma enorme clareza compositiva. O arquitecto usa finos perfis metálicos e desenha os espaços mantendo a continuidade visual entre interior e exterior. Todos os elementos estão devidamente hierarquizados e cumprem um papel visual específico, desde a cobertura até as paredes divisórias. Critérios muito semelhantes aos das casas comentadas anteriormente são usados sem que isto reduza o contributo artístico.

O seu último projecto, a torre de escritórios Vital Brazil no Rio de Janeiro, se insere num entroncamento de ruas onde interrompe uma fileira de sobrados antigos, tendo que se ajustar a um terreno irregular. A relação que o edifício mantém com o entorno, de não constrangimento com os edifícios antigos, de cuidado no desenho e de ajustamento ao lugar, lembra o projecto de Mies para Friederichstrasse em Berlim. Brazil tira proveito da irregularidade do terreno para projectar a esquina do edifício em direcção à praça conferindo monumentalidade à torre.



A CRÍTICA DE LUCIO COSTA

No mesmo sentido, a actuação de Lucio Costa ora é vista de forma positiva, ora negativa conforme convém ao crítico e ao seu exercício retórico. Se por um lado a preocupação de Costa com o património histórico, a sua ampla cultura e os projectos de menor escala, cuja relação com o passado é mais evidente, são analisados quase sempre positivamente. Por outro, Brasília e algumas decisões tomadas pelo arquitecto no sentido de não incluir na lista do património alguns edifícios de qualidade arquitectónica questionável criaram uma grande hostilidade por parte da crítica e, algumas vezes, até do público em geral.

A obra de Lucio Costa foi muitas vezes entendida erroneamente por vários trabalhos como “passadista e bucólica,” (8) principalmente quando comparada com a de seus contemporâneos. Esta dissertação propõe uma análise diferenciada evidenciando que os elementos e as técnicas tradicionais servem para os objectivos da arquitectura moderna feita por Costa. O arquitecto não tinha constrangimentos com relação ao passado, usando-o quando conveniente. Esta questão será melhor desenvolvida no final do trabalho depois de analisados os aspectos fundamentais para se entender o valor da obra de Costa.

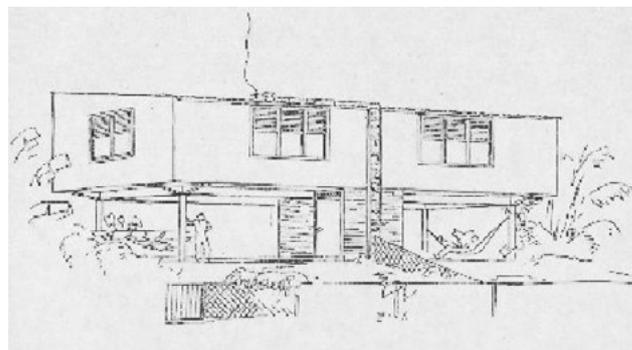
A revolução tecnológica e social que deu origem às propostas modernas exigia uma transformação profunda da arquitectura. Contudo,

esta grande mudança não invalidava necessariamente a utilização de elementos e técnicas tradicionais quando estes não entravam em conflito com os novos modos de vida. Num país onde a mão-de-obra ainda era pouco especializada e a revolução tecnológica menos acelerada que na Europa e nos Estados Unidos, esta atitude era conveniente.

É neste sentido que se evidencia a liberdade de Lucio Costa, no maior conhecimento que ele tinha da história da arquitectura sem qualquer subserviência com relação ao passado. Se, por sua vez, Niemeyer experimentava as potencialidades da forma através da ousadia estrutural e do uso da curva, Costa explorava as novas técnicas conjugando-as com as tradicionais existindo sempre um amplo vocabulário disponível.

A ideia de usar o passado como solução retórica de projecto ganha força com a crítica posterior ao Movimento Moderno principalmente através do pensamento de Aldo Rossi, por isso não se aplica ao caso de Costa como muitos críticos apontam. Costa recorria ao conhecimento da história da arquitectura luso-brasileira para auxiliá-lo na prática projectual e, a partir de um certo momento, consolidar uma identidade nacional. Contudo o passado não era por si só o que o atraía. É por isto que a relação de Costa com a história não pode ser o tema central de uma análise de sua arquitectura como se explicará a seguir.

Sem encontrar um parâmetro seguro para os



seus estudos, muitos teóricos acabam por fragmentar a sua visão sobre o arquitecto. Projectos como o MES, Brasília e a Barra da Tijuca acabam por entrar em conflito com as residências unifamiliares que têm mais elementos em comum com a arquitectura tradicional. Nas escalas maiores, onde a construção é mais sistemática e com materiais frequentemente pré-fabricados, os projectos tendem a adquirir um tratamento diferente que se reflecte também na pormenorização.

Maria Elisa Costa, arquitecta e filha de Lucio Costa, (9) desmistifica esta visão nostálgica e romântica de sua obra numa entrevista generosamente concedida para este trabalho. Depois de questionada se achava que existia um compromisso com o passado a que o arquitecto eventualmente se sentia obrigado a cumprir, responde: “Ele não escreveu antes ‘tem que ser assim e ponto’, ele fez a arquitetura dele em função do que achava que era bom. A arquitetura dele fazia parte da história da arquitetura, mas nesse sentido, de não ficar preso a nada”. Não havia portanto uma vontade de evocar formas do passado num sentido nostálgico, sentimental, para validar seus projectos. No projecto urbano de Monlevade (1934), “ele propõe, por exemplo, que se façam as casas com uma estrutura de concreto e as paredes de pau-a-pique. É bom senso antes de mais nada. Aproveitar o que tem de válido e usar.” (10)

Por sua vez, Mies, numa entrevista de 1960,

ao ser questionado sobre sua opinião a respeito dos edificios que Le Corbusier tinha construído de carácter mais rudimentar, com pouco detalhamento, diz: “não diria que é uma direcção equivocada. Quando construiu os edificios do pós-guerra, Le Corbusier teve que trabalhar com estes artesãos rudimentares, e acho que esta é uma das razões pelas quais pode fazê-los rudimentares. Isso ocorria na França, nos arredores de Marselha.” Se construísse na Índia, Mies disse que o faria da maneira “mais simples possível. Se não pudesse utilizar meios tecnológicos avançados, então teria que fazer o que se fazia antigamente: trabalhar com as mãos.” (11)

No livro “Planeamento Urbano”, Corbusier considera que a arquitectura de pequena escala possa manter suas características apesar da necessidade de reformulação geral: “se, no caso da pequena casa individual, cuja execução será da competência de artesãos regionais, os hábitos e, conseqüentemente, a atitude tradicional puderem eventualmente subsistir, a questão será bem outra quando se tratar de grandes volumes construídos.” (12)

Nos textos que já trataram sobre Lucio Costa, na dificuldade de entender suas verdadeiras motivações, surgem diversas abordagens desenvolvidas da maneira mais conveniente ao discurso retórico pré-estabelecido. Desta forma, Lucio Costa se transforma em uma imensa variedade de temas fragmentados: Lucio Costa património, Lucio Costa de Brasília, Lucio Costa teórico,

Lucio Costa humanista...

Na dissertação de Felipe Noto, “Paralelos entre Brasil e Portugal, a obra de Lucio Costa e Fernando Távora” de 2007 (13), Costa e Távora integram uma linha interpretativa do Movimento Moderno que constitui a própria contradição deste. Os arquitectos são escolhidos pela possível semelhança de seus métodos de trabalho permitindo a Noto enquadrá-los, classificando-os e diferenciando-os da arquitectura moderna em geral numa base supostamente científica.

A necessidade de categorizar os dois arquitectos dentro de um moderno “menos radical”, mais voltado às tradições, leva o autor a destacar a importância da relação com o passado nas obras de uma forma ingênua e à revelia de outras questões como, por exemplo, as relações visuais e soluções espaciais e compositivas em comum com outros arquitectos do Movimento Moderno.

O campo teórico é o terreno onde foi criado um critério unilateral de análise, a tradição, e é dele que partem todas as reflexões. Por esta razão, não se fala dos projectos urbanos de grande escala que se alinham com a Carta de Atenas, esta discussão não conviria ao trabalho. A redução que é feita do trabalho de Costa permite encaixá-lo num molde classificatório. Cria-se uma base teórica que depois serve de filtro para uma análise arbitrária dos projectos afastando-se dos objectos de estudo.

Por sua vez, Guilherme Wisnik, no texto “Lucio Costa: entre o Empenho e a Reserva”, de iní-

cio revela a “imediata intenção de circunscrevê-lo.” (14) Circunscrever para classificar, para ultrapassar. Mas ao dar-se conta da amplitude e diversidade no trabalho de Costa, Wisnik percebe o perigo que seria abraçar um método de análise unilateral como fez Noto com a dualidade entre passado e moderno. O autor decide, portanto, usar os variados aspectos do percurso do arquitecto a seu favor, construindo uma narrativa cujo fim é justamente abarcar todas essas “ambiguidades”.

As “contradições” são enfatizadas em contraposição às convicções modernas de Costa. No início do texto, o autor levanta a hipótese que virá a ‘confirmar’ de que “Lucio Costa parece encarnar um sem-número de ambivalências” resistindo em compreender o arquitecto e sua actuação como um todo. Desta forma, Wisnik assenta o discurso no terreno seguro da crítica que vem de cima alinhada com as neovanguardas que “consideram que os anos sessenta representaram a definitiva superação histórica e cultural do Movimento Moderno” (15).

Levantada esta hipótese, a argumentação que se segue vem para validá-la, surgem diversos ‘Costa’ materializados nas dicotomias entre ‘passado e moderno’, ‘teoria e prática’, ‘brasileiro e internacional’, ‘empenho e reserva’ quando não incluem ainda mais componentes como, por exemplo, ‘intervalo, transição e permeabilidade’. Wisnik explora uma série de temas escolhidos aleatoriamente que não levam a nenhuma

conclusão concreta a respeito do método de trabalho e da obra do arquitecto. Assim, foge das ambiguidades nas quais seu próprio texto poderia cair: “com efeito, tamanha amplitude de pensamento e ação (de Costa) pode levar-nos, numa avaliação apressada, a considerar com demasiada ênfase determinados caminhos em detrimento de outros, e a seguir muitas vezes por elaboradas pistas falsas.” (16)

O autor assume uma posição semelhante à de Noto, afastada dos objectos de estudo e elegendo um aspecto arbitrário, neste caso as contradições, e supervalorizando-o sem perceber que esta redução condiciona a qualidade do próprio texto enquanto crítica de arquitectura. Os momentos em que se debruçam sobre algum aspecto concreto dos edificios correspondem a pequenos lapsos na narrativa de onde se retira um exemplo que reforça o desenrolar da argumentação. Não existe um trabalho de análise da obra em sua integridade que levante questões em torno da prática de arquitectura. O que deveria ser crítica de arquitectura torna-se obra literária na qual o leitor é, desde o início, encaminhado pelas regras do jogo a um final pré-definido.

Isto se torna evidente quando Wisnik disserta, por exemplo, sobre os momentos de maior empenho ou reserva ao longo da carreira de Costa. Resistindo à ideia de que Costa se pronunciava e se expunha simplesmente porque estava convicto a respeito de uma questão ou projecto, Wisnik reinterpreta e especula sobre este aspecto

tornando-o mais uma faceta da personalidade de Lucio Costa.

“É difícil avaliar tudo o que está implícito nessas atitudes de Lucio Costa. Parecem conter, de uma parte, uma clara dose de altruísmo pessoal, amparado, certamente, numa espécie de recusa ao sucesso e a uma exposição pública excessiva. De outra parte, talvez procure apenas antecipar um destino inexorável, na medida mesma em que se deixa encantar vivamente com a pujança expressiva do jovem arquitecto (Niemeyer). Ainda, por fim, parece ter se sacrificado voluntariamente em nome da boa causa da arquitectura, abrindo espaço para uma tendência nitidamente ligada ao espetáculo.” (17)

No caso do concurso de Brasília, é evidente que Costa resolveu participar subitamente porque teve uma ideia que acreditava que tinha grande valor e que poderia ser a melhor solução para a cidade. Isto ocorreu nas diversas vezes que Costa privilegiou Niemeyer porque acreditava que o arquitecto tinha uma solução melhor ou merecia mais oportunidades por seu talento.

Wisnik apenas identifica ambiguidades livrando-se do compromisso de chegar a conclusões sobre o tema já que tal atitude seria perigosa pois revelaria um posicionamento concreto e convicções que poderiam expô-lo a futuros julgamentos.

A vida e actuação de qualquer arquitecto é complexa e cheia de contradições. Contudo permanecer apenas no âmbito da identificação desta

complexidade reflecte a limitação de quem analisa em racionalizar e achar padrões de comportamento (motivações e inquietações constantes) que expliquem essa diversidade. Esta dificuldade dá origem a análises superficiais e vagas.

Por outro lado, o livro de Yves Bruand, “Arquitetura Contemporânea no Brasil” (1971) (18), tem grande interesse porque não se afasta dos objectos de estudo como os anteriores. Sem dividir Costa numa série de “ambivalências”, Bruand percebe a coerência entre teoria e prática na obra do arquitecto, estando a primeira em função da segunda.

Bruand evidencia que a relação com o passado não é uma prisão para o arquitecto, ou seja, não é o condicionante principal do projecto, ele faz uso dela com liberdade. As referências do passado contribuem simplesmente para a construção de uma variante brasileira da arquitectura de seu tempo.

O autor também cita a diferença no carácter dos edifícios de Costa conforme a variação de escalas, sendo as residências o ponto de encontro mais claro com a tradição. Acredita que isto decorre de uma vontade do arquitecto de criar um ambiente mais acolhedor para o usuário, que o vocabulário rico da arquitectura luso-brasileira permite, através dos jogos de luz e sombra, do uso de treliçados de madeira, etc.

Bruand, entretanto, acaba por se perder em alguns aspectos como, por exemplo, quando fala dos edifícios do Parque Guinle limitando-se no

texto praticamente todo à análise das fachadas. O autor também vê a arquitectura brasileira como fenómeno, como caso excepcional divergente do funcionalismo europeu. Esta diferenciação, diante de um afastamento maior de tempo, torna-se um pouco forçada quando se tem em conta a diversidade de soluções que o Movimento Moderno permitiu, não só no Brasil, mas também na Argentina e no México por exemplo.

Para não se cair no erro de fragmentar a actuação de Costa em diversos aspectos diferentes, este trabalho pretende mostrar que mesmo as características com origem na tradição não têm qualquer sentido se vistas isoladamente. E que a expressão de sua arquitectura, muitas vezes entendida simplesmente no sentido de uma busca por algo brasileiro e/ou tradicional, está completamente submetida à vontade de abstracção inerente à proposta moderna de arquitectura.

Enfatizar-se-ão as questões que tornam a obra de Lucio Costa válida como referência de projecto ainda hoje. Os valores universais que ela incorpora, a relação com outros edifícios modernos, as questões visuais, de linguagem, da atenção ao lugar e o processo de trabalho serão temas que guiarão a reflexão.

Partindo deste ponto de vista, esta dissertação pretende estudar as verdadeiras motivações do arquitecto dando o devido peso às referências do passado que estão completamente submetidas à vontade de Costa de fazer uma arquitectura moderna tal como nos casos de Mies e Le Corbusier.

NOTAS

1. CASTRO, Luis Rojo de. La Naturalidad de las Cosas. Una conversación con Eduardo Souto Moura. in: El Croquis, Eduardo Souto de Moura. (ed. e dir.) Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia. nº 124. Madrid: El Croquis editorial, 2005. p. 18.
2. Idem. p. 11.
3. Idem. p. 9.
4. NIEMEYER, Oscar. Rio - De Província à Metrópole. 2ª edição. Editora Revan, 2008.
5. SEGRE, Roberto & BARKI, José. Roberto Segre e José Barki criticam demolição do hospital universitário da UFRJ. Revista AU – Arquitetura e Urbanismo. São Paulo. Edição 202. Janeiro 2011.
6. Entrevista com Paulo Mendes da Rocha in: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Arquitetura e Construção. Editora Cobogó in <http://www.terceira-metade.com.br/#/2011/02/3-razoes/> dia 1/02/12. Trecho de maio de 2010
7. CORREIA, Graça. Ruy d’Athouguia A Modernidade em Aberto. Edições Caleidoscópio. 2008.
8. WISNIK, Guilherme – Lucio Costa. Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify. São Paulo, 2001.
9. Nasceu no Rio de Janeiro em 1934, filha de Lucio Costa. Em 1958 diplomou-se em arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (hoje UFRJ). Atualmente dirige a Associação Casa de Lucio Costa.
10. Entrevista a Maria Elisa Costa concedida para este trabalho em 28 de dezembro de 2011, Rio de Janeiro.
11. PUENTE, Moisés. Conversas com Mies van der Rohe. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006. pág. 36.
12. LE CORBUSIER. Planejamento Urbano. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000. pág. 39.
13. NOTO, Felipe de Souza. Paralelos entre Brasil e Portugal: a obra de Lucio Costa e Fernando Távora. Docente acompanhante Profª Fernanda Fernandes da Silva. São Paulo, 2007.
14. WISNIK, Guilherme – Lucio Costa. Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify. São Paulo, 2001. pág. 7.
15. PIÑON, Helio. Reflexión Histórica de la Arquitectura Moderna. Ediciones Península, Barcelona, 1981. p. 11
16. WISNIK, Guilherme – Lucio Costa. Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify. São Paulo, 2001. pág. 7.
17. Idem. p. 11
18. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. Perspectiva, São Paulo, 1981. 1ª edição, 1971.



Costa entendia seu campo de actuação como arquitecto de uma maneira bastante alargada. Seu conhecimento esteve sempre vinculado com uma visão mais ampla que a própria prática de arquitectura e com um forte embasamento teórico. Basta ver o seu percurso no Património Histórico, seus textos sobre arte, sobre mobiliário, em defesa dos outros arquitectos modernos, entre outros assuntos, e sua obra construída. Teoria e prática influenciaram-se mutuamente ao longo do tempo.

As suas preocupações humanísticas também foram importantes para entender as motivações de seus projectos onde Costa procurava responder enquanto arquitecto às necessidades do seu tempo. O que muitas vezes é incompreendido é que Costa e os outros arquitectos modernos não pretendiam mudar a sociedade como um todo através do seu trabalho. Acreditavam que a arquitectura contribuiria dentro do seu âmbito oferecendo melhor qualidade de vida para uma sociedade que gradualmente ir-se-ia transformando desde a Revolução Industrial. Estas preocupações foram determinantes na escolha de Le Corbusier como arquitecto-referência do estrangeiro devido à “visão global” (1) que tinha.

Apesar das semelhanças citadas nas páginas anteriores, o que aparentemente não relacionou de forma directa muitos dos arquitectos brasileiros, inclusive Costa, com Mies van der Rohe foi somente a utopia de que a sociedade viria a concretizar, paralelamente com a arquitectura, um

mundo melhor. Isto não se deve portanto a uma divergência nos métodos de projecto. Posteriormente, Costa reconheceu a dificuldade de realização da utopia sem que isto pusesse em causa a arquitectura moderna. (2)

Por isto, mais do que procurar classificações, contradições e divisões da arquitectura moderna, é importante compreender que a variedade de soluções que os arquitectos modernos deram aos seus projectos correspondia à subjectividade inerente à atitude criativa. Contudo, existiram questões universais na sua essência que são fundamentais também para a prática de arquitectura hoje.

Tirando proveito de algum afastamento de tempo, este trabalho pretende evitar este desmembramento que tem sido usado a favor da crítica posterior ao Movimento Moderno de maneira que se possam identificar as constantes presentes na obra de Costa sem deslocá-la de sua conjuntura, ou seja, seguindo o pensamento de Heinrich Wölfflin (3) de que existem padrões espaciais e formais dominantes em cada época que dão origem a estruturas visuais que podem ser entendidas através da noção de estilo. (4)

Costa, numa entrevista ao jornal “O Globo” em 1930, quando se tornou director da Escola Nacional de Belas Artes diz que “em todas as grandes épocas, as formas estéticas e estruturais identificam-se. Nos verdadeiros estilos, arquitectura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. Pár-



(esq.) desenho do passadiço da casa da Glória, Diamantina, 1924

(pág. seguinte) desenhos de viagem a Minas Gerais, 1927:
 (superior à esq.) casa do Cabido Eclesiástico, Mariana
 (superior à dir.) igreja de São Francisco de Paula, Mariana
 (centro à esq.) igreja do Bom Jesus, Ouro Preto
 (centro à dir.) igreja de São Francisco de Assis, Mariana
 (inferior à esq.) igreja do Carmo, Mariana
 (inferior à dir.) igreja do Carmo, Ouro Preto

tenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente.” (5)

Era esta a visão que Lucio Costa compartilhava com os outros arquitectos modernos e que permitiram uma enorme coerência que não lhes suprimiu a diversidade artística.

Para compreender o percurso de Costa é importante perceber que houve um processo no qual o arquitecto incorporou e desenvolveu suas próprias soluções passando a um período de grande maturidade. Uma divisão de sua actuação em três momentos seria útil para a compreensão do início de seu percurso e os rebatimentos que este processo teve na sua obra madura.

Os dois primeiros, muito curtos, fazem parte de um período de amadurecimento. Um primeiro momento neocolonial do início de sua carreira até a descoberta da casa modernista de Warchavchik em 1930. Um segundo, iniciado com o projecto moderno da Casa Ernesto Fontes (1930), onde é notória a forte influência de Le Corbusier nas suas propostas. E um terceiro momento, depois da visita de Le Corbusier, com o início de sua actuação no SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1937, caracterizado pela maturação das referências ‘corbusianas’ e pela procura de uma expressividade própria da sua obra com uma forte tentativa de aproximação entre a arquitectura moderna e a cultura brasileira através da tradição.

É claro que nos dois momentos iniciais exist-

tem evidências da síntese que Costa fará entre as influências estrangeiras e a arquitectura brasileira, entre o passado e o moderno, porém de forma ainda embrionária.

Costa, assim como Mies, no início de sua carreira não tinha conhecimento da arquitectura moderna. O que lhe foi apresentado como única opção de projecto foi a arquitectura que desenvolveu nos seus primeiros anos de trabalho, o eclectismo. Inicialmente tinha conhecimento apenas de um movimento de renovação da arquitectura que ocorria na Europa mas que recearia que fosse mais um ‘modismo passageiro’. (6) Talvez por isso que, apesar de ter percebido a beleza original de Diamantina na viagem de 1924 e as contradições do neocolonial, Costa não renunciou de imediato ao estilo.

Só depois de alguns anos, pouco antes de 1930, ao ver a casa modernista de Warchavchik, Lucio Costa percebeu como a nova arquitectura poderia ser válida. Nas palavras de Maria Elisa Costa, ao folhear a revista não especializada “Para Todos”, Costa dá-se conta de que é possível fazer um bom projecto com a nova linguagem. (7)

É neste momento que a prática da nova arquitectura revela-se possível para ele e, na determinação em fazer o seu trabalho da melhor forma, Costa resolve propor uma segunda solução para a Casa Ernesto Fontes (1930), que já tinha o projecto neocolonial desenvolvido, livrando-se dos academicismos e das convenções vigentes. Não



(nesta pág.) Lucio Costa, casa Souza de Carvalho, Rio de Janeiro, 1929
(superior à esq.) Mies van der Rohe, casa Riehl, 1907
(superior à dir.) Gregori Warchavchik, casa modernista, 1927-8
(inferior) Lucio Costa, casa Modesto Guimarães, Correias, 1928





(superior) Lucio Costa, desenho da casa Ernesto Fontes neocolonial, 1930
 (centro superior à esq.) alçado da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro
 (centro superior à dir.) engenho do Poço Comprido, Vicência, Pernambuco
 (centro inferior) Lucio Costa, desenhos da Casa Ernesto Fontes moderna, 1930
 (inferior) Affonso Reidy, albergue da Boa Vontade, 1931

obstante, o cliente rejeitou a segunda versão, construindo a primeira sem a supervisão do arquiteto que não queria mais fazer edifícios desse estilo.

Na versão neocolonial que foi construída no Alto da Boa Vista, no Rio de Janeiro, a fachada principal da casa, situada numa cota mais alta em relação a um extenso jardim, é um cruzamento entre o Engenho do Poço Comprido em Vicência, Pernambuco, e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Largo da Carioca, Rio de Janeiro. Do engenho Costa aproveita a forma resultante da associação da capela colonial (porta e duas janelas) à casa-grande (arcadas e varanda) mas compondo um único alçado cujas proporções e a unidade do conjunto são mais próximas às da igreja do Rio de Janeiro.

Na casa Ernesto Fontes, a fachada híbrida composta por uma síntese de dois programas diferentes já não correspondia à relação que havia entre forma e função no passado. Posteriormente, numa crítica feita ao neocolonial, apesar de não haver alusão directa a este caso, Costa diz que o estilo é uma “lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes,” (8) parecendo estar a referir-se também a este projecto.

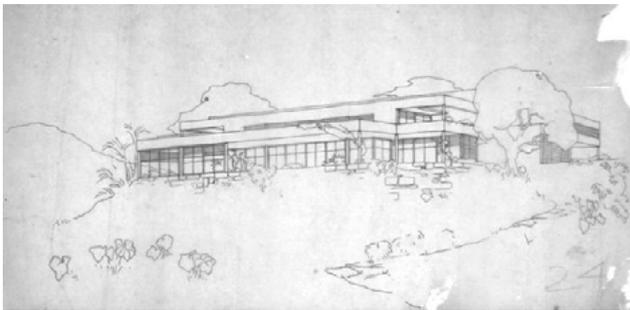
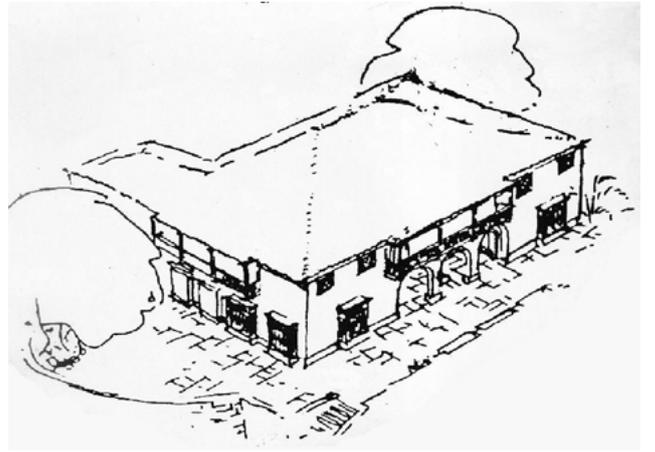
O segundo momento, marcado pela grande influência de Corbusier, principalmente através da Villa Savoye, é caracterizado por edifícios que possuem uma expressão mais abstracta e desornamentada. Os elementos não modernos e

tradicionais brasileiros, que eventualmente surgem nos projectos, não se sobrepõem às características da nova linguagem. Contudo, ainda não havia sido feita uma digestão - *antropofagia* (9) - das influências do exterior. As referências aos projectos que o influenciaram ainda eram muito directas o que também foi comum a outros arquitectos brasileiros como Reidy no Albergue da Boa Vontade (1931) e Niemeyer na Obra do Berço (1937) por exemplo.

Nos primeiros anos deste período, Costa fica sem trabalho uma vez que não queria mais fazer arquitectura neocolonial e eclética como os clientes pediam. Costa chama esses anos de 1931 a 1936 de *chomâge* (10) e aproveita para estudar as referências modernas desenvolvendo também alguns projectos como as Casas sem Dono.

Este momento apresenta-se como uma excepção na obra de Costa uma vez que os aspectos da tradição sempre estiveram visivelmente presentes no seu trabalho. Provavelmente a radicalidade deste período se deve à necessidade de se opor ao academicismo. É interessante a impressão deixada por Raul Lino, na sua visita ao Rio em 1934 em que os arquitectos se encontraram, relatando que “Lucio Costa não quer ouvir falar em tradição (...) e observa que nós europeus estaríamos fartos de uma herança que nos oprime. (...) a mim pessoalmente nada oprime nem aflije.” (11)

Na terceira fase, vencido o enfrentamento



com o eclectismo, depois do êxito do projecto do Ministério da Educação e Saúde, Costa introduz aspectos da tradição com uma interpretação mais livre das referências que na fase anterior. As qualidades da arquitectura que fazia antes não se perdem, Costa parece apurar ainda mais a sua sensibilidade no desenho dos espaços (contrastes de luz, uso da cor, elementos construtivos) e no domínio de medidas e proporções. O arquitecto agrega todas estas qualidades num todo ainda mais equilibrado e harmónico de acordo com a proposta de renovação moderna.

A entrada de Lucio Costa para o SPHAN em 1937, não por acaso, acontece paralelamente ao início desta fase, constituindo um marco que ajuda a consolidar a proximidade que o arquitecto mantém com a prática da arquitectura ao longo da história. Como será defendido na conclusão, estes estudos do passado por um lado serão fundamentais na busca de uma arquitectura mais próxima da cultura brasileira. Por outro, permitirão verificar a validade da arquitectura moderna ao analisar como esta se comporta de acordo com a arquitectura tradicional que era original, sem afetações e artificios, com uma maior proximidade entre forma e função.

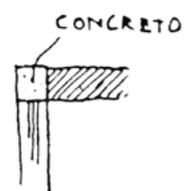
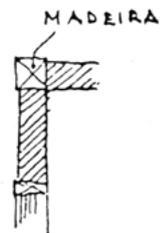
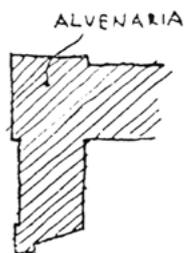
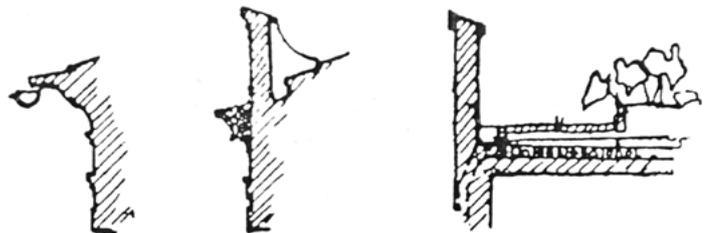
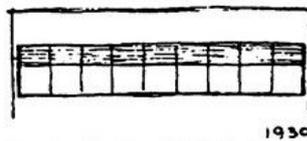
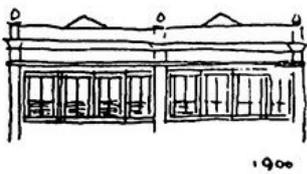
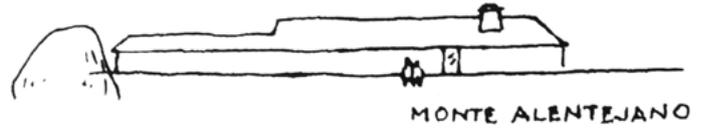
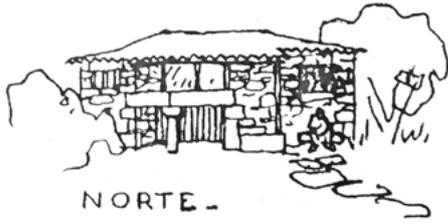
O grande equívoco da interpretação historicista da obra de Costa é não perceber que o interesse do arquitecto pela história da arquitectura popular principalmente no Brasil e em Portugal tinha que ver com a vontade de encontrar a essência da atitude projectual em arquitectura.

Longe de se preocupar com a validade dos seus edifícios enquanto evocação de uma continuidade com o passado, a busca de Costa era pela arquitectura anónima, resultado da prática, que permitia a manifestação de estilos ao longo do tempo, e por uma constante brasileira na arquitectura.

A sua questão era encontrar a maneira mais sensata de fazê-lo sem arbitrariedade, ou seja, sem partir de princípios alheios à própria prática da construção. Isto pode ser visto na síntese que o arquitecto faz nos desenhos ao lado publicados nos textos “Documentação Necessária” (1938) e “Tradição Local” no livro “Registro de uma Vivência”. No texto “Conceituação”, em que Costa fala sobre história da arte, diz: “lamento o desinteresse dos estudantes de arquitetura não só pela história da arte como um todo, mas até mesmo pela própria história dos fundamentos e da evolução da técnica e da arte de construir e das suas motivações.” (12)

Por esta razão Lucio Costa não se interessava pela chamada arquitectura erudita quando das suas viagens de estudo a Portugal (1948-9/1952-3), da mesma forma que criticava o academicismo no Brasil. Pela sua vontade de evitar arquitecturas demasiado afastadas da verdade construtiva.

Já no período de direcção da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930, Costa afirma ser fundamental “orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os



clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica, e não para aplicação direta.” (13) Sua vontade de entendimento do passado não se baseava num conhecimento superficial ou literal e sim de um ponto de vista mais universal.

Quando Costa diz que o neocolonial tornou-se um enorme esforço para se recriar algo que antes era feito naturalmente, ou seja, com “simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza”, estava de imediato descartando a “transposição ridícula de seus motivos” (14) e um uso nostálgico destes elementos.

A confusão que existe nas análises actuais resulta da má interpretação do uso que Costa faz espontaneamente de elementos comuns à tradição da arquitectura brasileira. Da mesma forma, Le Corbusier, Mies e Wright mostraram que o Movimento Moderno não se tratava de uma ruptura abrupta com o passado. A presença de alguns aspectos de composição, desenho e processos construtivos que já existiam foram aproveitados na sua essência.

A morte da cornija defendida por Wright também torna-se evidente nos desenhos de levantamento da arquitectura brasileira feitos por Costa. Para o primeiro, a cornija prejudicava a relação clara entre interior e exterior, enquanto o segundo enfatizava a perda de utilidade de um elemento que servia para proteger as paredes exteriores da água das chuvas.

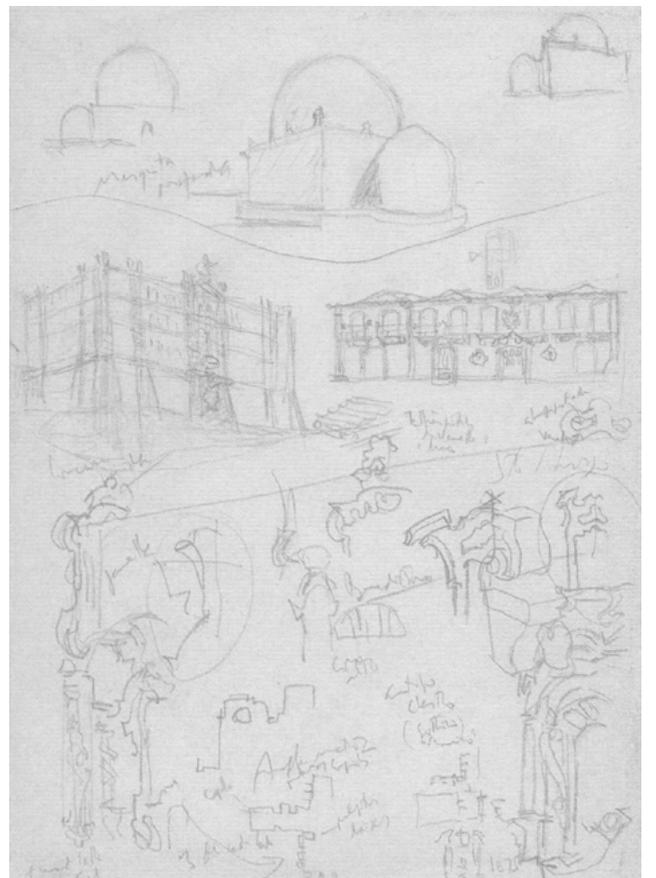
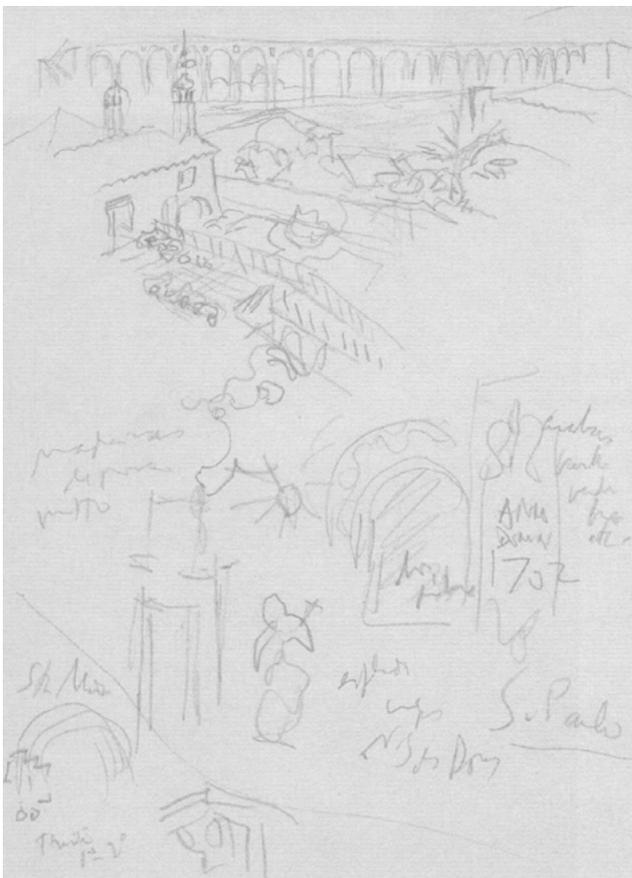
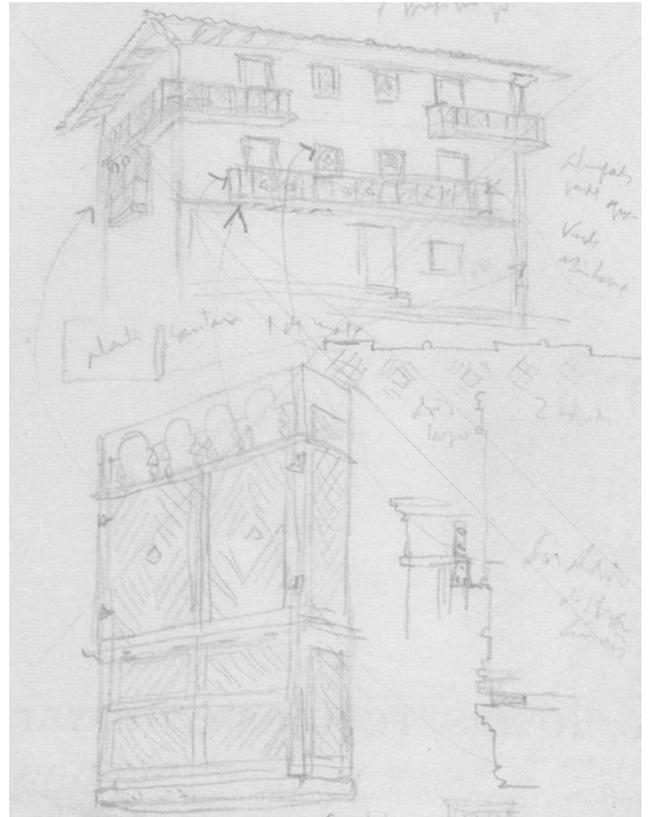
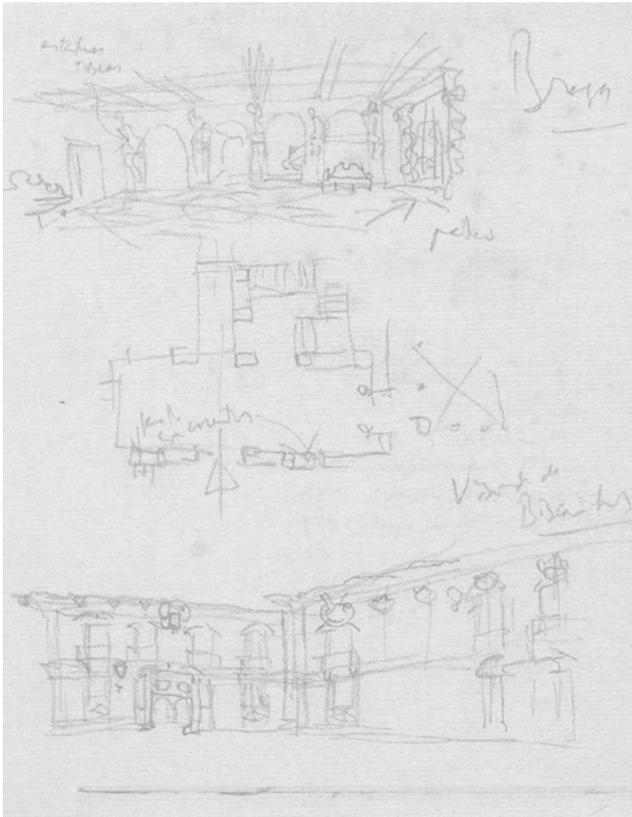
Desde sua formação académica, Costa rece-

beu influências da arquitectura clássica que são identificadas em toda a sua obra e que eram compartilhadas por outros mestres modernos, como Mies e Le Corbusier. Este elo com o passado pela via do classicismo, que muitas vezes se manifesta através da referência de Palladio (15), por exemplo, permite entender porque, para ele, num primeiro momento, a obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, não tinha interesse.

Longe de ser uma contradição do arquitecto como vem sendo apontado por alguns críticos, Costa pode descobrir depois que a obra de Aleijadinho era parte importante da história da arquitectura brasileira e que a atitude expressiva no barroco era simplesmente diferente. Contudo, para Costa, a espacialidade complexa e as regras compositivas no barroco - onde o papel de cada elemento arquitectónico se confunde com o todo - não se apresentavam como recursos para a construção de sua arquitectura.

Yves Bruand também acredita encontrar um grande paradoxo na teoria de Costa por este não citar o outro caminho do moderno constituído por Wright, Aalto e outros representantes da chamada arquitectura orgânica defendida por Bruno Zevi. Lucio Costa simplesmente não os cita porque não lhe interessa este meio de expressão.

Com relação à história da arquitectura, no desenho da evolução das fachadas, Costa ignora o eclectismo e outras manifestações da arquitectura brasileira por saber que são momentos de hesitação diante da progressiva depuração da



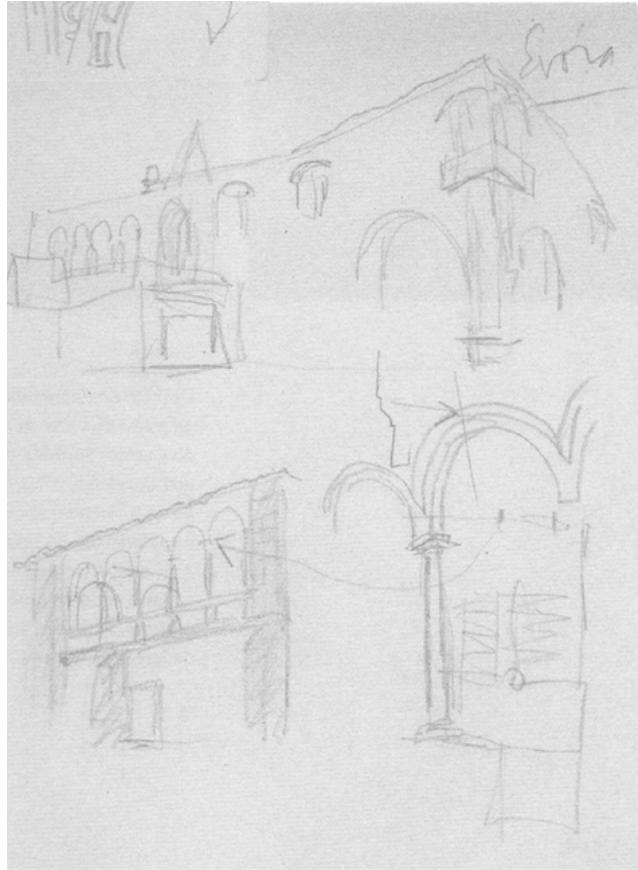
Nesta página:

(superior à esq.) convento de S. Bernardo e igreja de Sta. Maria do Bouro

(superior à dir.) solar por trás da igreja da Misericórdia e solar Monfalino, Évora

(inferior à esq.) antigos quartéis da cidade de Elvas

(inferior à dir.) casa da Câmara de Castelo de Vide



Página seguinte:

(superior à esq.) capelas alpendradas nos arredores de Braga

(superior à dir.) casa da rua Nova (restaurada por Fernando Távora), Guimarães

(inferior à esq.) igreja e convento de São Gonçalo em Amarante

(inferior à dir.) igreja de Santa Maria Madalena em Falperra

forma que foi se tornando possível com o tempo. Esta via evolutiva, em busca do que é essencial na arquitectura, lhe interessava sendo este o âmbito em que trabalhava. A falta de pragmatismo no uso das técnicas e dos elementos construtivos levava à arbitrariedade que viu no neocolonial e em outros estilos.

Contudo, Costa estava pouco preocupado com rupturas e com invenção. O que servisse do passado poderia ser reaproveitado, Costa recorreu a elementos do passado quando pudessem se adaptar às soluções modernas. Longe de ser uma cópia gratuita, Costa soube aproveitar elementos de carácter essencialmente abstracto para reforçar a beleza de seus edifícios e aproximá-los da cultura local. A força de sua arquitectura é realçada pela expressão resultante do uso de diversas formas de tramas, elementos sinuosos, ligeiras marcações que, em ritmos apertados, dão texturas variadas aos planos.

Na terceira fase de sua obra, Costa tira maior proveito de uma expressão própria que já não estava directamente vinculada à arquitectura de Le Corbusier: aos volumes frequentemente brancos, às coberturas planas, entre outros aspectos. Isto não significa que houve um progressivo afastamento de seus princípios iniciais, pelo contrário, é uma prova da liberdade artística que a arquitectura moderna possibilita.

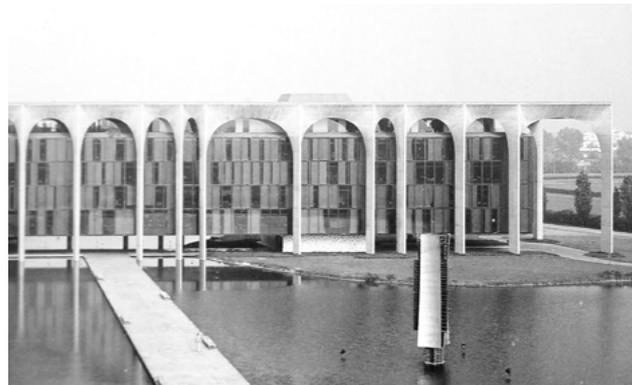
Por sua vez, Costa alcançou a expressão de sua obra de uma forma diferente de outros arquitectos modernos brasileiros por ter uma visão

mais universal e ter vivido um momento de transição. Por exemplo, apesar da proximidade entre Lucio Costa e Oscar Niemeyer, os dois percorreram caminhos distintos. Enquanto o primeiro não tinha conhecimento da arquitectura moderna quando começou a trabalhar, o segundo entrou na Escola Nacional de Belas Artes depois do ano da direcção de Costa quando foi introduzida a arquitectura moderna no ensino. Niemeyer descobriu a nova linguagem já de início, apesar do confronto ainda existente com o eclectismo, permitindo um campo de experimentação de certa forma novo.

É natural que esta vivência anterior tenha dado a Costa uma enorme amplitude de vocabulário, dificultando para a crítica a sua inclusão no estereótipo da arquitectura moderna que nega o passado. Todavia isto definitivamente não o enquadra num grupo antagónico.

Costa tinha uma enorme consciência do que fazia e sua noção ética da arquitectura guiava os seus princípios. O entendimento profundo que tinha das questões da arquitectura lhe permitiu, num outro momento crucial, o da crítica ao Movimento Moderno, manter sua coerência sem se deixar levar pelos discursos neovanguardistas que surgiram.

As reacções dos diversos arquitectos brasileiros foram diferentes. Se Costa e Vital Brazil se sujeitaram ao isolamento por manterem suas convicções, Niemeyer adoptou o tom da nova crítica. Um de seus primeiros projectos pós-mo-



ernos é a sede da editora Mondadori (1968) em Itália. Um corpo de vidro que abriga os escritórios é suspenso do chão por vigas que se apoiam numa arcada de métrica aleatória. Enquanto nos palácios de Brasília a estrutura é reduzida ao máximo e tratada com leveza e equilíbrio devido ao ritmo contínuo, no edifício Mondadori a contradição é exacerbada pela estrutura desritmada que suporta o núcleo do edifício. Niemeyer reformula a sua arquitectura com base na crítica de Venturi e diz na memória descritiva: “recordo como fiquei satisfeito ao ver a fachada desenhada, ao sentir que naquele ritmo de arcos tão diferentes - de 3 a 15 metros de vão - estava a minha contribuição de arquiteto. A contribuição necessária, por mínima que seja, para que um projecto se faça diferente e inovador. Sentia que, terminada a estrutura, a arquitetura estaria presente, ao contrário da maioria dos prédios modernos, nos quais ela começa a surgir pouco a pouco, com a colaboração de seus elementos construtivos pré-fabricados, vidros, brise-soleil etc.” (16)

O papel do arquitecto confunde-se com sua capacidade de inovação, de afirmação da sua individualidade. Decorre disto a necessidade de se negar a noção de estilo, de não se confundir um edifício pós-moderno com um moderno. Diversos arquitectos seguiram a mesma lógica dentre as muitas outras que surgiram. Possivelmente foi esta mudança de posição que permitiu a Niemeyer ganhar o prémio Pritzker, em plena década de 80, apesar de seu percurso moderno e de

ter construído Brasília com Lucio Costa.

Como defende Graça Correia no livro “Ruy d’Athouguia, a Modernidade em Aberto”, citando Carlos Martí Aris, “se a arquitetura (ainda) tem um papel cultural a apresentar, o arquitecto deve superar os aspectos meramente individuais e procurar uma dimensão expressiva de carácter supra pessoal, em que a produção cultural tem valor precisamente porque não pertence a ninguém. Os verdadeiros objectivos da obra de arquitetura não pretendem utilizá-la como expressão de emoções ou veículo de fantasias, mas de fazer com que ela seja capaz de revelar dimensões ou aspectos da realidade que interessam a todos.” (17)

Em conformidade com este pensamento, Lucio Costa, no texto “Razões da Nova Arquitetura” de 1934, afirma que “de todas as artes é, todavia, a arquitetura - em razão do sentido eminentemente utilitário e social que ela tem - a única que, mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir, senão de forma muito particular, impulsos ‘individualísticos’. Personalidade, em tal matéria, se não propriamente um defeito, deixa, em todo o caso, de ser uma recomendação. Preenchidas as exigências de ordem social, técnica e prática a que necessariamente se tem de cingir, as oportunidades de evasão se apresentam bastante restritas; e se, em determinadas épocas, certos arquitectos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunelleschi no começo do século XV, actual-

mente Le Corbusier), isto apenas significa que neles se concentram em um dado instante preciso, cristalizando-se de maneira clara e definitiva em suas obras, as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura.” (18)

NOTAS

1. COSTA, Lucio. Entrevista a Mário Cesar Carvalho da Folha de São Paulo, Rio de Janeiro, 1995. in: COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 611.
2. COSTA, Lucio. Resposta a Alberto Petrino, revista "Summa". in: COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 322.
3. WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. Martins Fontes, São Paulo, 2000.
4. CORREIA, Graça. Ruy d'Athouguia A Modernidade em Aberto. Edições Caleidoscópico. 2008. p. 25.
5. COSTA, Lucio. A Situação do Ensino na Belas-Artes, O Globo, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1930.
6. WISNIK, Guilherme – Lucio Costa. Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify. São Paulo, 2001. p. 14.
7. Entrevista a Maria Elisa Costa, Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 2011.
8. COSTA, Lucio. À guisa de sumário. in: COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 16.
9. o termo se baseia no Manifesto Antropófago (1928) redigido pelo escritor Oswald de Andrade (1890-1954). Consiste numa metáfora na qual a cultura brasileira se torna o índio que devora as influências estrangeiras, seu 'inimigo', e as digere, retirando as vantagens desta, num processo que dá origem à sua própria cultura.
10. termo em francês que significa desemprego, inatividade, ócio.
11. MATOS, Madalena Cunha e RAMOS, Tânia Beisl. Um Encontro, um Desencontro. Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos. 7º Seminário DOCOMOMO Brasil, UFRJ, Rio Grande do Sul, 2007. p. 14.
12. COSTA, Lucio. Conceituação. in: COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 444.
13. COSTA, Lucio. A Situação do Ensino na Belas-Artes, O Globo, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1930.
14. Idem.
15. Costa descreve a residência Costa e Moreira Penna (1982) como uma "casa branca, de partido paladiano". in: COSTA, Lucio. Registro de uma Vivência. Empresa das Artes, São Paulo, 1995. p. 226.
16. NIEMEYER, Oscar. Oscar Niemeyer, 23 de maio de 2012. <<http://www.niemeyer.org.br/>>
17. CORREIA, Graça. Ruy d'Athouguia A Modernidade em Aberto. Edições Caleidoscópico. 2008. p. 15.
18. COSTA, Lucio. Razões da Nova Arquitetura (1934). in: COSTA, Lucio. Registro de uma Vivência. Empresa das Artes, São Paulo, 1995. p. 111.

PARK HOTEL

O Park Hotel (1944-45) foi escolhido como caso de estudo de pequena escala da obra do Lucio Costa uma vez que seu programa, apesar de público, é resolvido de forma muito similar às residências unifamiliares podendo portanto ser analisado numa linha de continuidade com as propostas residenciais.

O edifício encomendado pela família Guinle foi feito para abrigar um hotel provisório para os compradores do loteamento do Parque São Clemente em Nova Friburgo, Rio de Janeiro. Está situado numa encosta e possui dez quartos com varandas orientados a sul. A entrada do hotel faz-se a norte por onde passa a rua de acesso, o que permite que o alçado sul fique voltado para um terreno arborizado em declive.

Antes de falar propriamente deste projecto é interessante analisar outras soluções para habitação em projectos anteriores de Costa. A maneira como o arquitecto respondia a este programa é essencial para se compreender o desenvolvimento que teve o projecto do Park Hotel, o que é evidente tanto nos esquiços de estudo como na forma final.

Em toda a carreira de Costa, a presença dos pátios é um tema recorrente nas habitações unifamiliares. A sensibilidade para a hierarquização dos espaços da casa com base na privacidade existia desde a casa Modesto Guimarães (1928), em Correias, que Costa fez para o seu sogro e

onde chegou a morar por um tempo. Apesar de um erro de execução, que fez com que a varanda ficasse voltada para a frente da casa, e não para o pátio na lateral do terreno onde está situada a piscina, é perceptível a vontade de se criar relações espaciais distintas entre a casa e o exterior.

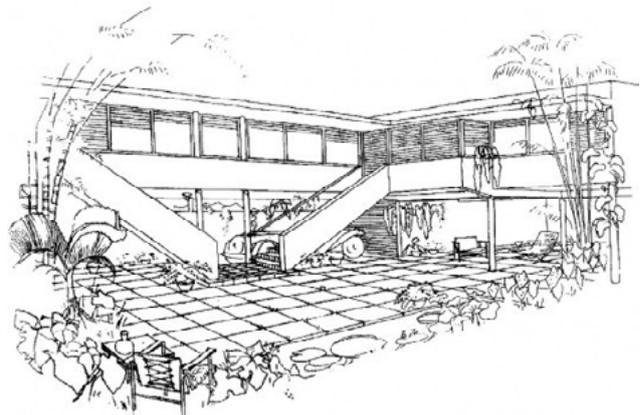
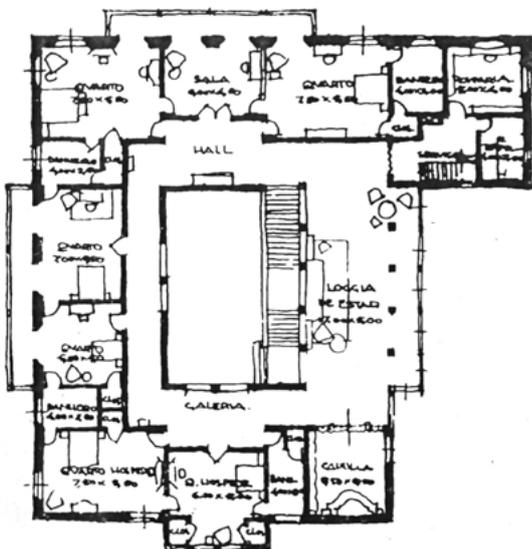
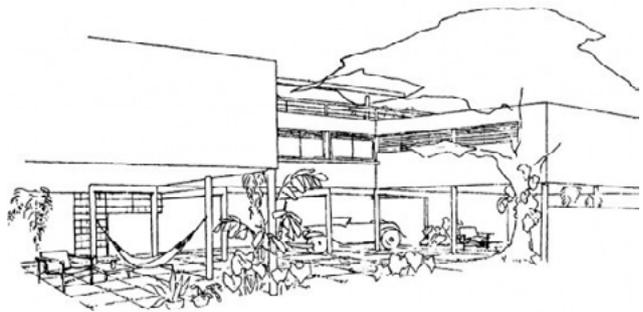
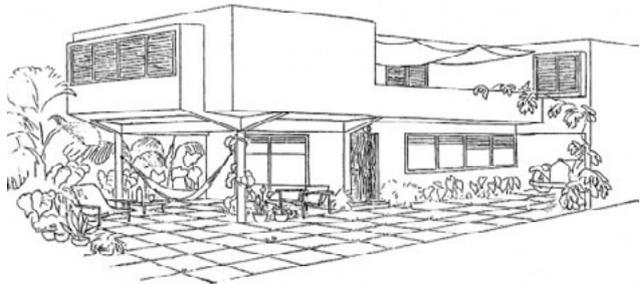
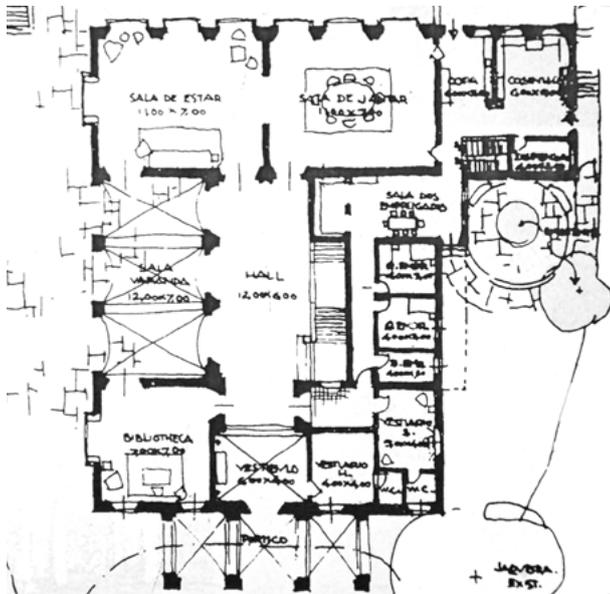
Na primeira versão da casa Ernesto Fontes (1930), toda a casa se desenvolve em torno de um *hall* central, uma área que distribui as circulações da casa. Apesar da presença de algumas varandas, a residência é um edifício maciço cuja divisão entre o interior e o exterior é ainda abrupta, o que é perfeitamente normal tratando-se de uma arquitectura anterior ao Movimento Moderno onde não existia a ideia da planta livre.

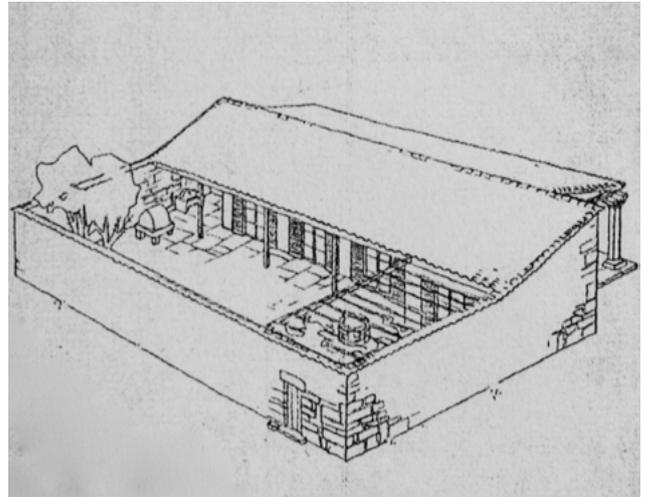
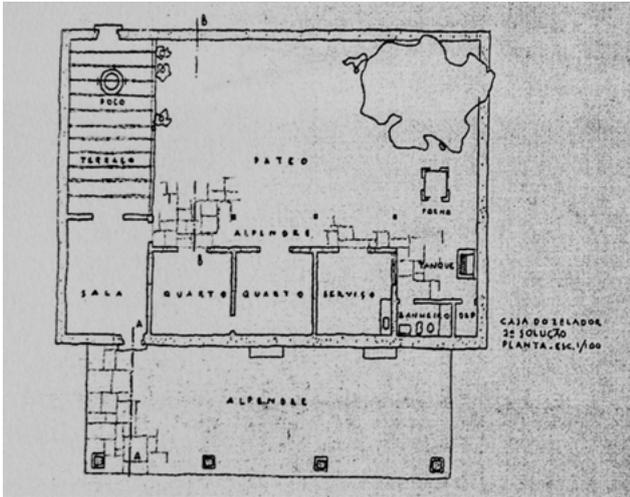
Nas Casas sem Dono (1931), três projectos desenvolvidos sem cliente para terrenos-tipo de 30 por 16 metros no Rio de Janeiro, Costa desenvolve progressivamente o tema do pátio na linguagem moderna que recentemente descobrira. A Villa Savoye de Le Corbusier foi a maior fonte de inspiração para estes projectos. Esta referência permite que Costa não só desenvolva a questão da privacidade na sequência de espaços da casa como inspira a criação de espaços mais abertos e uma relação interior-exterior mais clara e directa que nos casos anteriores. Este foi um grande ganho da arquitectura moderna de que Costa soube se apropriar.

Não obstante, o arquitecto sempre resguarda a casa de uma completa exposição ao exterior. É por esta razão que o tema do pátio sempre esta-

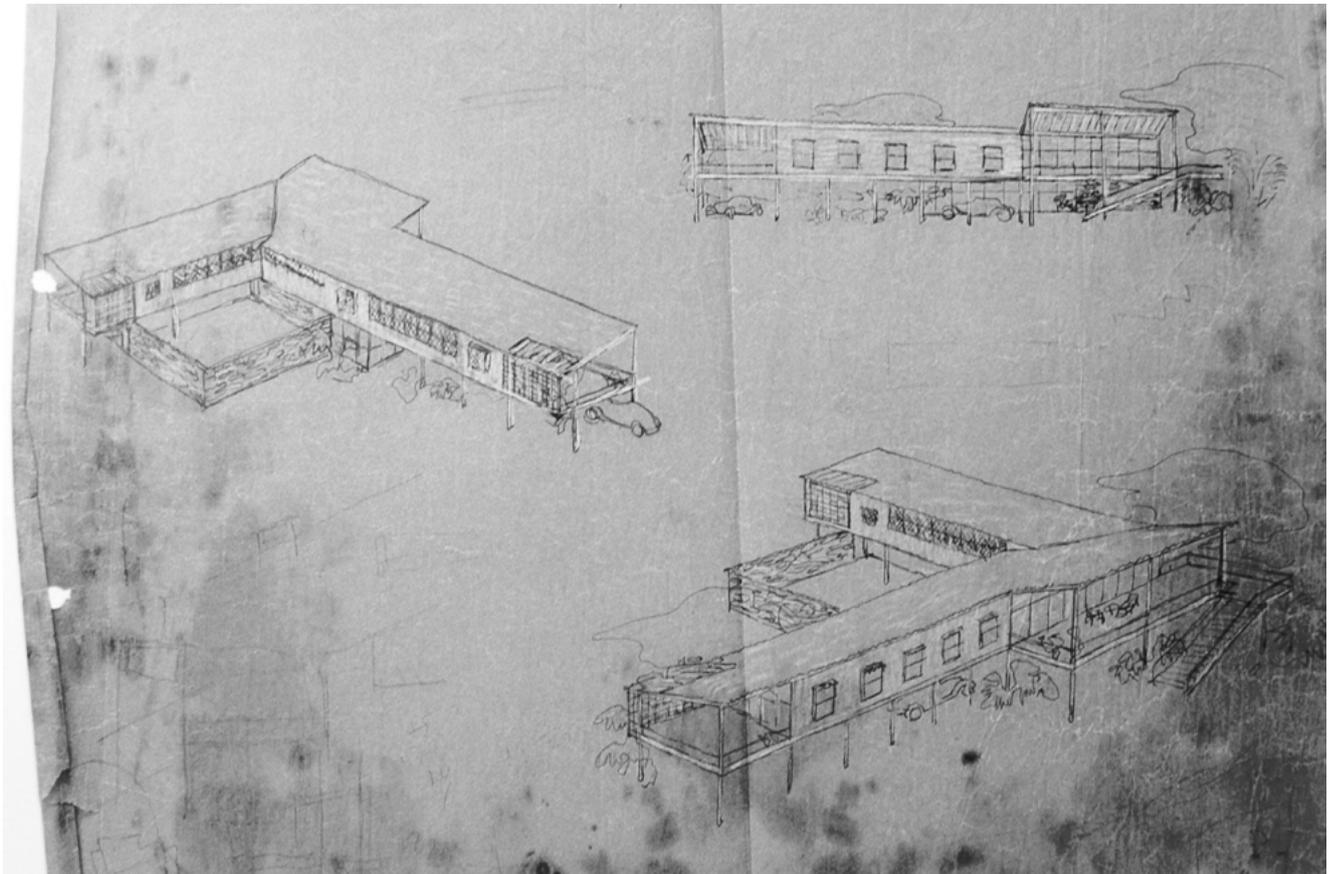
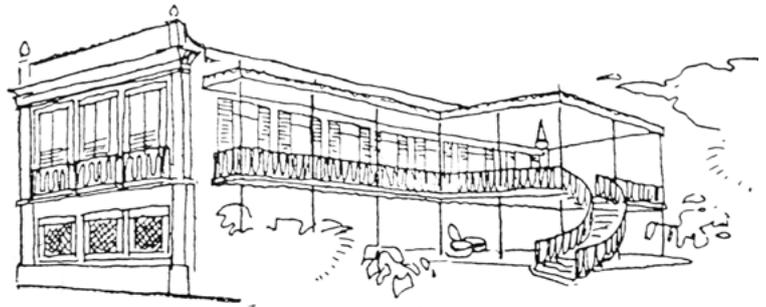


(superiores) frente e pátio da casa Modesto Guimarães, Correias, 1928
 (inferiores à esq.) plantas do térreo e 1º andar da casa Ernesto Fontes neocolonial, respectivamente, 1930
 (inferiores à dir.) casas sem dono 1, 2 e 3, respectivamente, 1931





casa do Zelador no Museu das Missões, 1937 (superiores)
 desenho de sobrado do texto Documentação Necessária, 1938 (centro)
 perspectivas da casa Saavedra, 1942 (inferior)



rá presente na arquitectura residencial de Costa, algumas vezes com maior importância e outras menos, conforme a necessidade de se proteger os espaços internos do exterior, conferindo privacidade, conforto e reserva para os habitantes.

Quando se compara a primeira Casa sem Dono com a terceira, percebe-se o protagonismo que foi ganhando a interiorização da vida doméstica com o aumento da importância do pátio no espaço da casa. Como aponta Yves Bruand, esta solução “provou ser perfeitamente indicada para os lotes urbanos.” (1) Esta transformação também corresponde a uma maior diferenciação entre as diversas partes da casa, entre público e privado.

Em 1937, no Museu das Missões, Costa resolve a casa do zelador do museu com um pátio cercado por muros de pedra para onde toda a casa se volta. Estes muros isolam a casa do amplo espaço aberto que constitui o sítio arqueológico, garantindo a privacidade e a intimidade do interior.

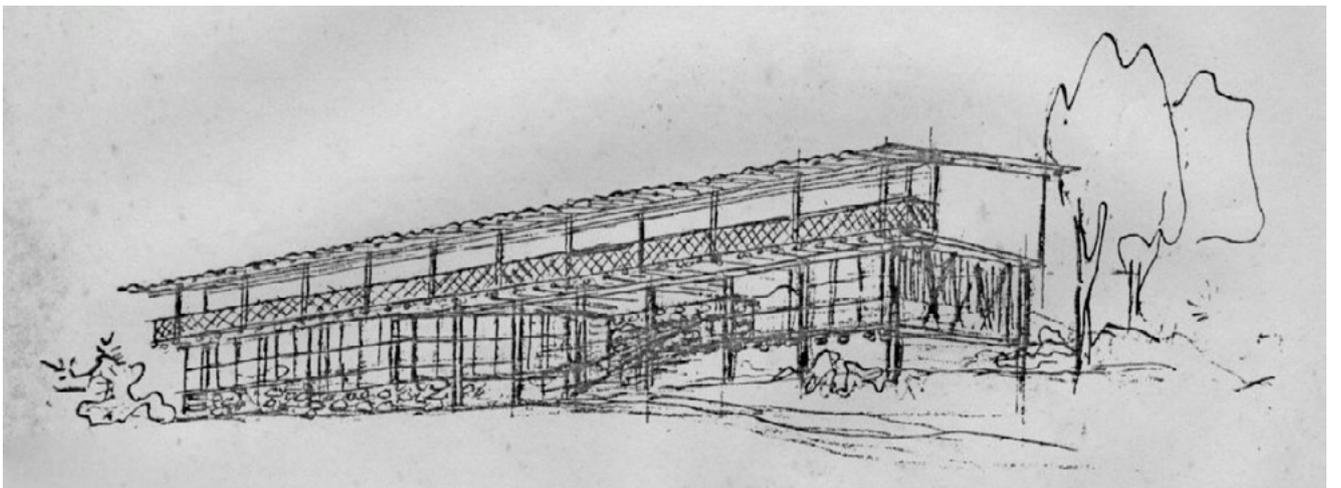
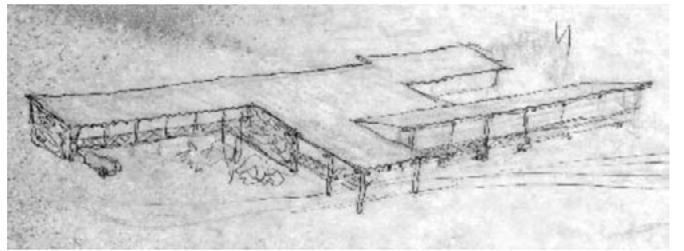
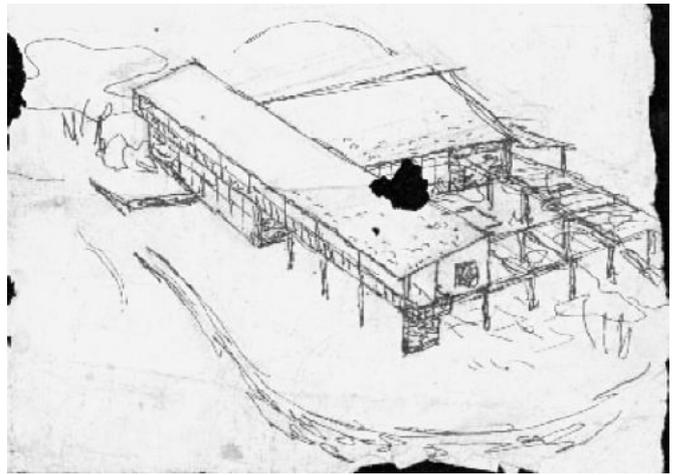
Na casa Saavedra (1942), por sua vez, o terreno grande e arborizado permite uma maior extroversão da casa. A planta em L do piso superior corresponde a um volume pintado de branco suspenso por pilotis na ala sul. Na ala norte, este volume se apoia em um muro de pedras que delimita um pátio de serviço. Neste caso, a casa tira proveito das vistas das diversas orientações, sendo interessante portanto esconder as áreas de serviço no térreo. A zona dos pilotis fica por bai-

xo da ala principal da casa gerando um amplo espaço de chegada directamente relacionado com o exterior que adquire grande monumentalidade. É o primeiro espaço a ser vivenciado da casa, um “vazio” que ajuda a construir a espacialidade da casa, que ainda não é interior nem exterior, é o espaço da planta livre moderna.

Inicialmente, no Park Hotel, Costa pretende adoptar uma solução parecida, um edifício em L que gera um pátio semi-cerrado. Contudo o arquitecto chegou a uma depuração da forma, predominantemente linear, que resulta mais clara e racional e que se adapta melhor aos desníveis do terreno. A frente do hotel, onde estão os quartos, fica resguardada da frente de rua, entendida como espaço de acesso e de serviço. O desenvolvimento de um volume principal suspenso, um corpo linear que predomina na composição, permite uma relação entre interior e exterior mais directa no térreo. O contraste da forma mais pura e racional com o entorno aleatório, natural, valoriza a beleza abstracta do edifício reforçada pelos jogos de tramas e texturas resultantes dos sistemas construtivos empregados.

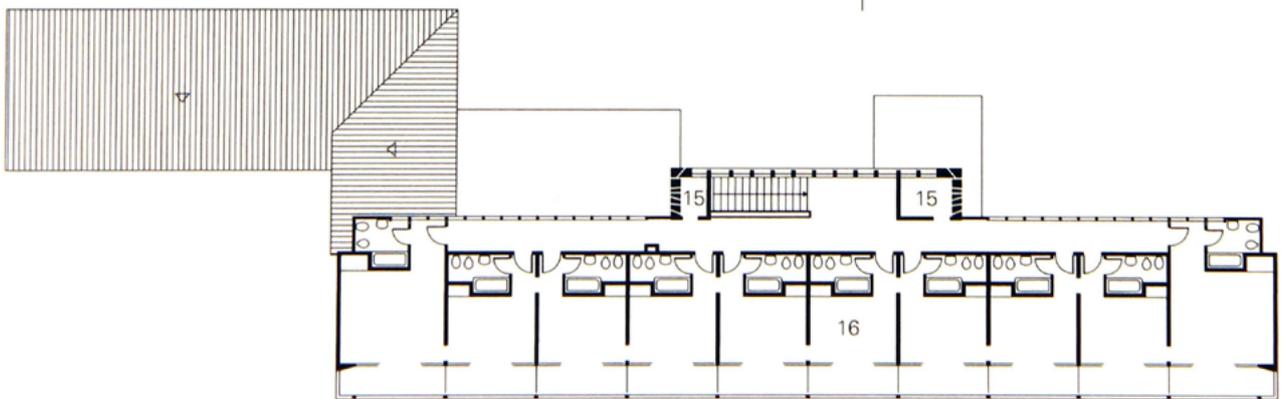
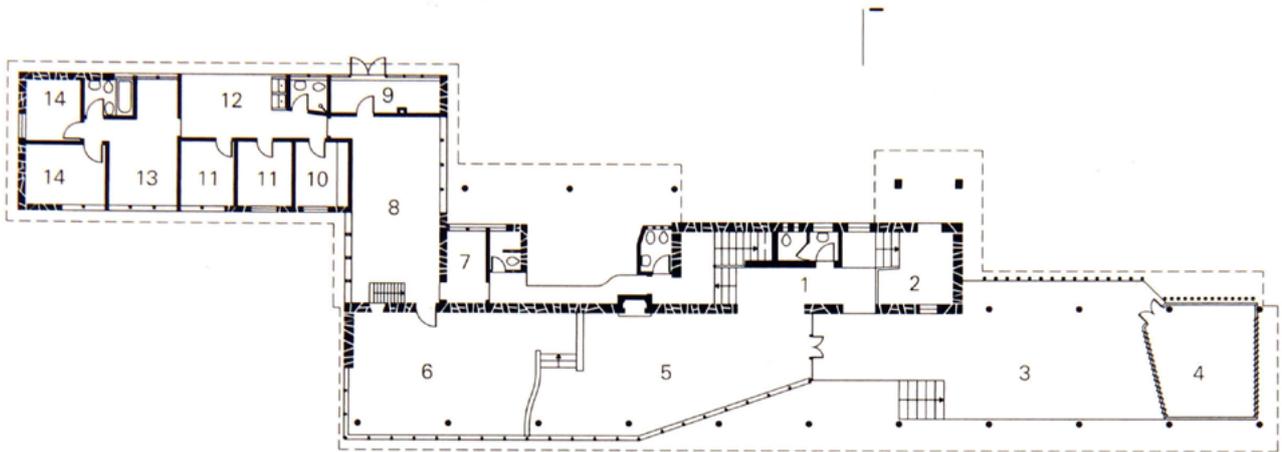
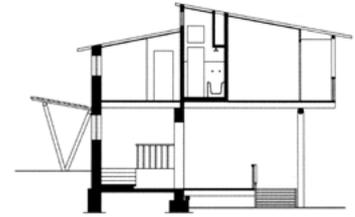
A facilidade com que Costa abandonou a solução do pátio que havia sido corrente nas habitações unifamiliares permite perceber a capacidade e disponibilidade do arquitecto para adoptar as melhores soluções em cada caso.

Na casa Saavedra, a grande varanda do piso superior acessível por uma escala externa assemelha-se com o desenho de um sobrado antigo



(nesta pág.) corte transversal e plantas dos andares térreo e primeiro
 (pág. seguinte superior) perspectiva da fachada norte
 (pág. seguinte inferior) salão principal

- | | |
|---------------|----------------------|
| 1 ÁTRIO | 9 AQUECIMENTO |
| 2 GERÊNCIA | 10 ROUPARIA |
| 3 VARANDA | 11 SERVIÇOS |
| 4 RECREAÇÃO | 12 ACESSO SERVIÇO |
| 5 ESTAR | 13 SALA FUNCIONÁRIOS |
| 6 RESTAURANTE | 14 DORMITÓRIO |
| 7 REFEITÓRIO | 15 DEPÓSITO |
| 8 COZINHA | 16 QUARTOS |



↑ N 0 10 m
 ESCALA 1:500



no texto “Documentação Necessária” revelando uma possível vontade do arquitecto de aproveitar o interessante equilíbrio plástico (2) do exemplo numa solução moderna. A inclinação invertida do telhado destaca este espaço de acesso principal da casa criando, para além da monumentalidade, um momento de relação directa entre as salas de estar e jantar e a paisagem. Estas áreas internas se beneficiam da grande entrada de luz e da visão ampla do exterior. No caso do Park Hotel, a solução usada para o telhado foi inversa uma vez que se tratavam de quartos onde a intimidade deveria ser preservada sem que se perdessem as vistas para o exterior. Costa consegue seu intento conciliando as demandas contraditórias de maneira simples e clara, permitindo que a inclinação do telhado, ainda por cima, possibilitasse a entrada de iluminação nas casas de banho.

Um aspecto compositivo interessante no Park Hotel são os chanfros. Se até então o arquitecto criara planos não ortogonais em situações pontuais e isoladas, no Park Hotel a quebra da ortogonalidade permite desenhar os espaços e as transições entre eles favorecendo a lógica racional do projecto, e reforçando as relações que o edifício estabelece com a envolvente. Os recortes correspondem justamente a planos feitos com materiais leves, como vidro, brises e guarda-corpos de madeira, dissociando-se da estrutura em pilotis cuja modulação é extremamente clara.

Como na casa Saavedra e no Parque Guinle,

como se verá a seguir, o pavimento térreo é entendido como espaço aberto de contacto com o exterior, neste caso, espaço público. A intensificação do uso dos chanfros por Costa no térreo, longe de significar um apreço pela ausência de ortogonalidade e ordem, contribui para acentuar a noção de autonomia, clareza, unidade e ritmo do volume dos quartos e da estrutura.

A beleza compositiva do edifício consiste principalmente na harmonia do conjunto e, ao mesmo tempo, permite a leitura de cada elemento isoladamente. Essa característica compositiva clássica que Costa trouxe de sua formação académica é conveniente quando temos em conta que o olhar humano tende frequentemente a apreender os elementos separadamente de seu conjunto: a janela, a coluna, o volume dos quartos, o volume envidraçado. Cada uma destas partes foi desenhada com uma beleza independente que, apesar de encaixar-se perfeitamente no geral, pode também ser admirada à parte do todo.

No Park Hotel, bem como em outros edifícios de Costa, o edifício é uma obra fechada, segundo conceito de Wölfflin (3), ou seja, é um objecto de desenho tectónico, a forma resume-se a si mesma, não é difusa, não se desmaterializa. Esta característica da obra de arte que a torna abstracta, menos orgânica e natural, contrasta fortemente com a envolvente caótica da natureza reforçando o apuramento do desenho do edifício.

A vontade expressiva tem uma tendência fortemente abstracta nos projectos de Costa. Na



(superior) escadaria e varanda da casa Saavedra, 1942
 (inferior) volume dos quartos do Park Hotel, 1944-45

(pág. 60, superior à esq.) detalhe construtivo
 (superior à dir.) varanda dos quartos
 (inferior à esq.) plano envidraçado do salão principal
 (inferior à dir.) pormenor construtivo do volume de serviço

(pág. 61, superior à esq.) desenho de corte transversal
 (centro à esq.) volume de serviços e pátio a poente
 (superior à dir.) alçado norte
 (inferior) perspectiva da fachada norte

casa Saavedra, por exemplo, nenhum elemento foi escolhido ao acaso. Todos contribuem para evidenciar a composição rigorosa que surge do alçado principal da casa. Ao analisá-la, percebe-se a força da expressão que Costa desenvolveu. Alguns dos aspectos já estavam presentes antes. Contudo, é nesta casa que o arquitecto testa toda a expressividade abstracta das tramas. O cruzamento de linhas ou simplesmente linhas paralelas num ritmo apertado intensifica a beleza abstracta do edifício.

A densidade de cada uma das diferentes tramas está inserida numa hierarquia conforme a estrutura visual mais conveniente. Se no guarda-corpo as ripas de madeira são cruzadas tornando-se mais densas; no alto da fachada estas têm apenas uma direcção. A leitura do maior peso do guarda-corpo em relação à protecção solar da varanda é evidente correspondendo a diferentes necessidades de conforto visual (peso) de cada um dos elementos. Este ritmo apertado que caracteriza a expressão do edifício se estende às telhas canal que, com suas esquinas, pontuam o alçado num ritmo igualmente intenso. Sob este ponto de vista até a marcação dos degraus da escada não parece ser por acaso. Toda a expressão visual é fortemente linear no edifício e tudo é resultado da espessura dos materiais e dos processos construtivos empregados.

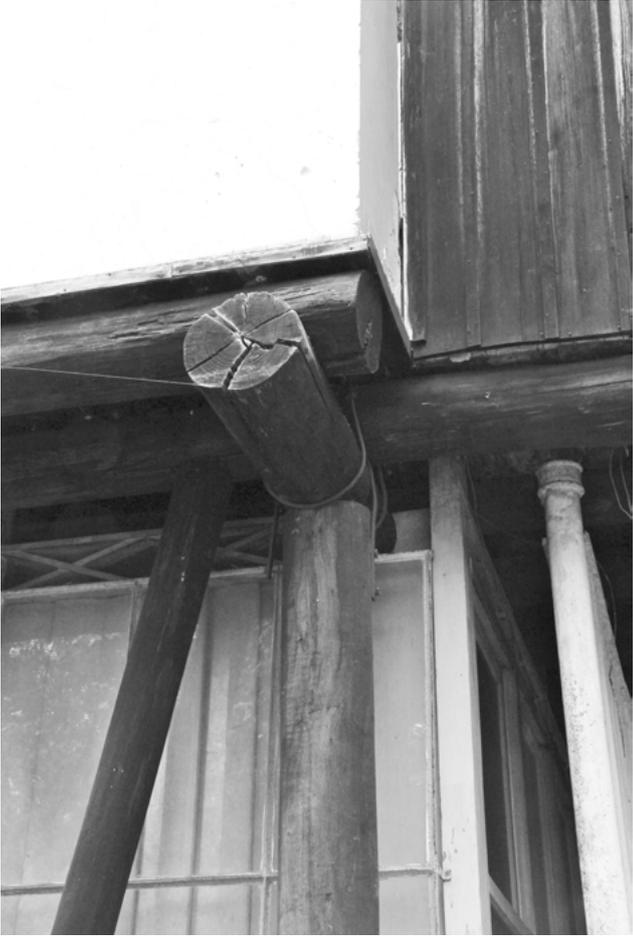
A mesma lógica se repete no Park Hotel onde toda a estruturação dos sistemas construtivos é submetida à expressão abstracta final do projec-

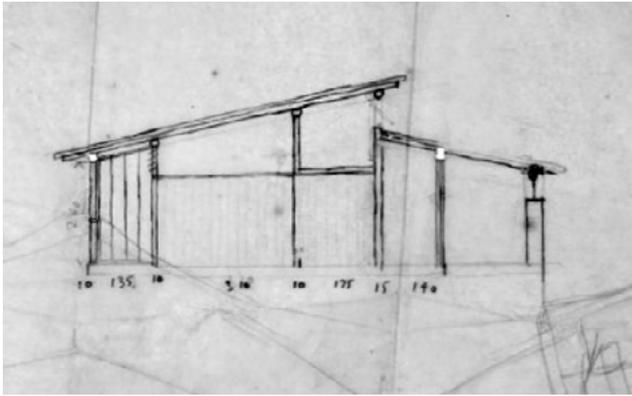
to. Todo o edifício é resultado de texturas que se conformam em diferentes planos, espessuras e ritmos, tudo correspondendo ao seu valor funcional. Os diferentes volumes (serviços, quartos, caixa de escadas, etc.) possuem um material, uma textura e um tratamento distintos que os caracteriza e hierarquiza no todo.

No Park Hotel tudo é clareza, racionalidade e abstracção. Costa mostra o seu comprometimento com valores fundamentais da arquitectura sem abdicar da liberdade, concretizando em arquitectura o que é para ele mais valorável: a identificação entre as formas estéticas e estruturais, entre arquitectura e construção. “E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. Tudo construção, tudo honesto. Nada mente.” (4)

A caracterização de uma obra desta importância como regionalista não poderia ser mais redutora. O uso dos materiais rudimentares era o mais conveniente uma vez que se tratava de um edifício que a princípio era temporário e de um contexto onde o seu emprego era muito mais fácil.







PARQUE GUINLE

Os edifícios residenciais do Parque Guinle, construídos entre 1948 e 1953, foram outra encomenda feita pela família Guinle a Lucio Costa em 1943. O arquitecto desenvolveu um plano de urbanização que consistia na construção de um conjunto de edifícios nos arremates da propriedade onde se encontra o palácio das Laranjeiras de arquitectura ecléctica. O projecto permitiria a construção de seis edifícios e converteria os jardins do palácio em um parque público.

O Royal Crescent de Bath foi a inspiração inicial para a solução do projecto. Costa aproveita a ideia e a adapta à arquitectura moderna fazendo uma reinterpretação que prova a universalidade deste tipo de resposta para áreas de transição entre a cidade construída e parques.

Todos os edifícios têm sua orientação direccionada para o parque, de forma que tenham a melhor vista para o palácio, a relação de todo o conjunto foi pensada geometricamente. Mais do que a vontade de inovação, Costa mostra, não só neste como em outros projectos, que sabe usar a história como um instrumento. Aplica as referências do passado sem estar sempre preso a elas, retirando-lhes o que é necessário sem que isto sufoque a solução.

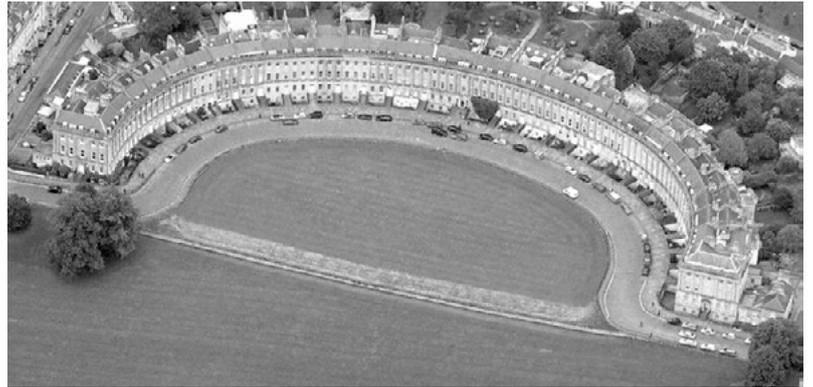
Dos seis edifícios do plano original apenas os três a cota mais baixa foram construídos. O primeiro edifício arremata a entrada do parque com a frente de rua, sendo o único que possui lojas no rés-do-chão voltadas para esta. Ao se

aproximar do portão do parque, a fachada no térreo faz uma ligeira inflexão enquadrando-o.

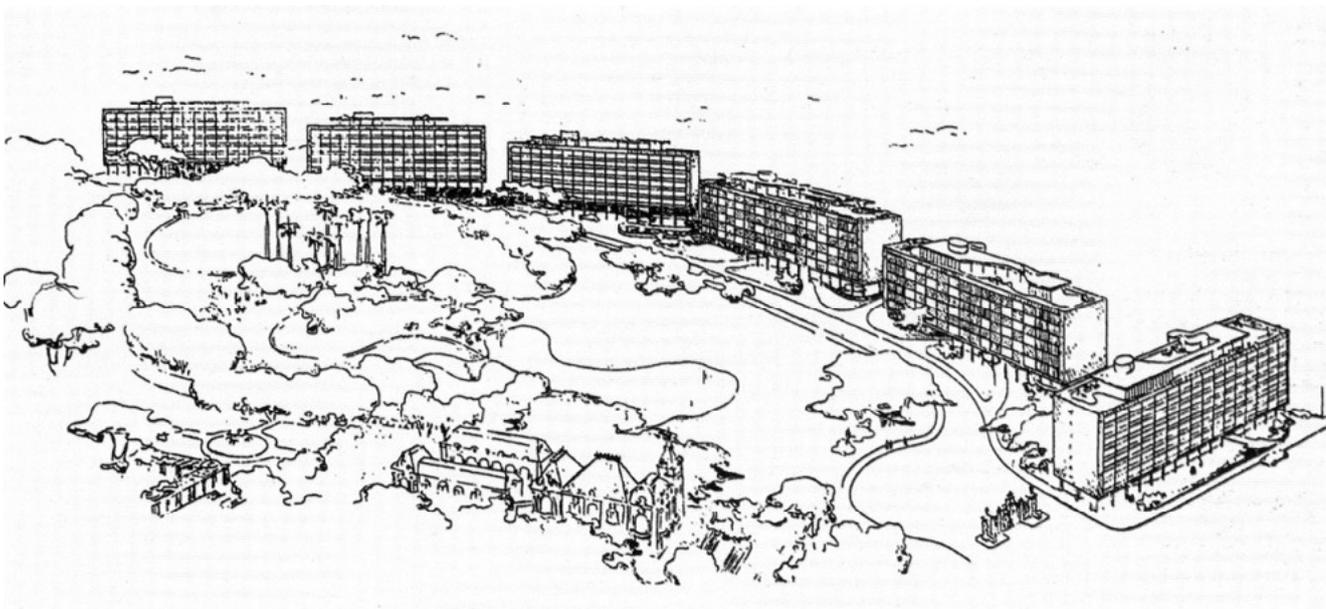
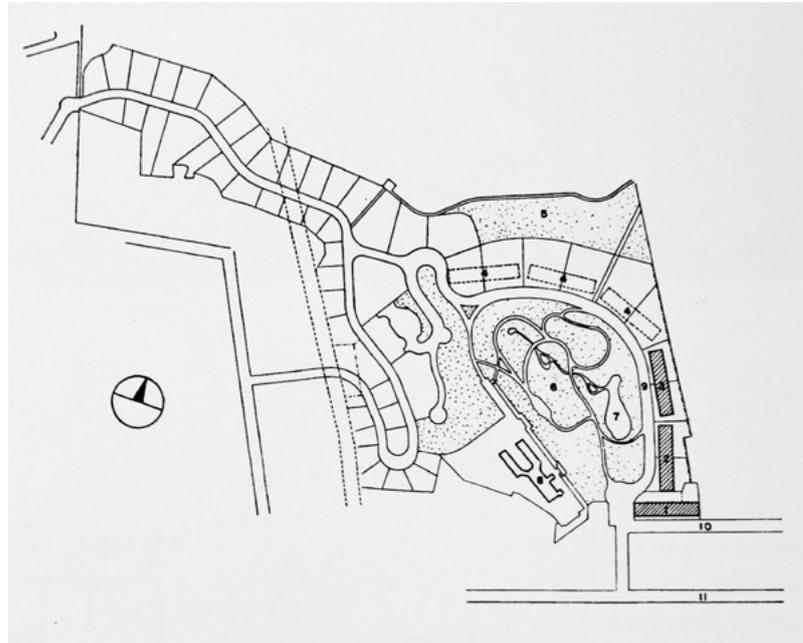
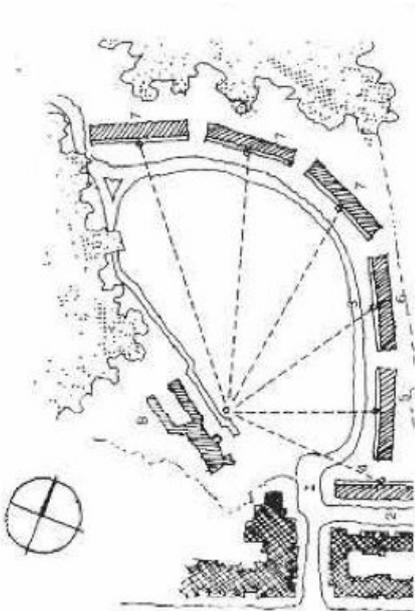
Em contrapartida, nos outros edifícios, o térreo é entendido como extensão do parque, sendo liberado por pilotis e recebendo tratamento paisagístico, o que aumenta a leveza da massa construída diminuindo o impacto desta no lugar. Este conjunto de atitudes demonstra a sensibilidade do arquitecto para com o sítio uma vez que Costa flexibiliza a solução moderna para adequá-la à envolvente.

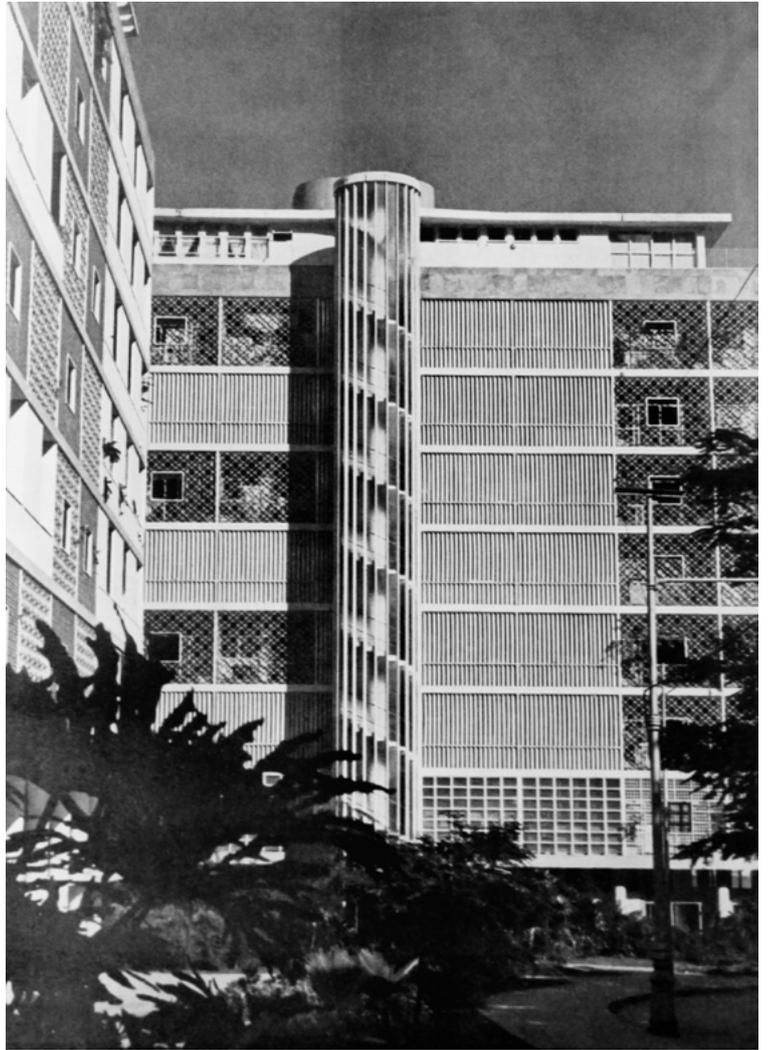
A arquitectura dos edifícios do Parque Guinle é feita da maneira mais simples possível. Costa pretendia, antes de mais nada, criar apartamentos com todas as qualidades que a arquitectura moderna poderia oferecer. A estrutura do edifício é extremamente clara, os pilares estão inseridos numa malha de 2 por 16 vãos com 6,15 por 4,25 metros de distância entre eixos respectivamente. Esta regra se repete em todos os edifícios com pequenas variações. A partir desta estrutura, como a da *maison* Domino de Le Corbusier, as paredes internas assumem uma enorme flexibilidade devido à sua independência dos pilares. A ideia da planta livre é levada ao máximo, aspecto potencializado inclusivamente pela presença das varandas em toda a fachada. As paredes externas, também livres da estrutura, fazem simplesmente o fechamento do volume do edifício podendo ser desenhadas com liberdade.

Esta solução era simples e recorrente no Movimento Moderno uma vez que interessava aos arquitectos modernos usar as formas que se apre-



(superior à esq.) esquiço do palácio e dos edifícios do Parque Guinle
(superior à dir.) plano de Lucio Costa
(inferior) desenho do conjunto residencial
(pág. seguinte, superior) perspectiva dos edifícios Nova Cintra e Bristol
(inferior) perspectiva geral dos três edifícios





(verso esq.) fachada poente do edifício Caledônia
 (superior à dir.) fachada sul do edifício Nova Cintra
 (inferior à dir.) térreo do edifício Caledônia
 (pág. 69) fachada norte do edifício Nova Cintra

sentassem mais racionais. Simplificadamente, o Ministério da Educação e Saúde e os edifícios do Parque Guinle são prismas sobre pilotis com suas duas faces maiores com fenestração. Vistos do exterior, a maior diferença que os separa reside na escolha da “pele” que reveste os edifícios. O fechamento destas faces dá a expressão que permite aos edifícios leituras variadas.

No caso do parque Guinle, as faces do edifício voltadas para o parque estão direccionadas para norte e poente o que as deixa vulneráveis à insolação severa. Para resolver esta questão Costa recorre ao uso de fechamentos mais pesados como brises-soleil, também presentes no MES, e *cobogós*. (5) No alçado sul do primeiro edifício, Nova Cintra, toda a fachada é envidraçada, já que não há insolação agressiva, recebendo apenas uma vedação na parte de baixo das janelas para maior conforto e privacidade dos apartamentos.

Nas fachadas com as protecções solares, Costa faz um jogo expressivo com os diferentes materiais criando uma interessante solução plástica. Ainda assim a aparência final respeita completamente os pressupostos estilísticos modernos. *Cobogós* e brises recebem um tratamento específico e próprio à sua materialidade que os diferencia da “caixa” de granito que os envolve. Tudo pensado para que visualmente se tenha uma imagem mais tectónica do invólucro em granito.

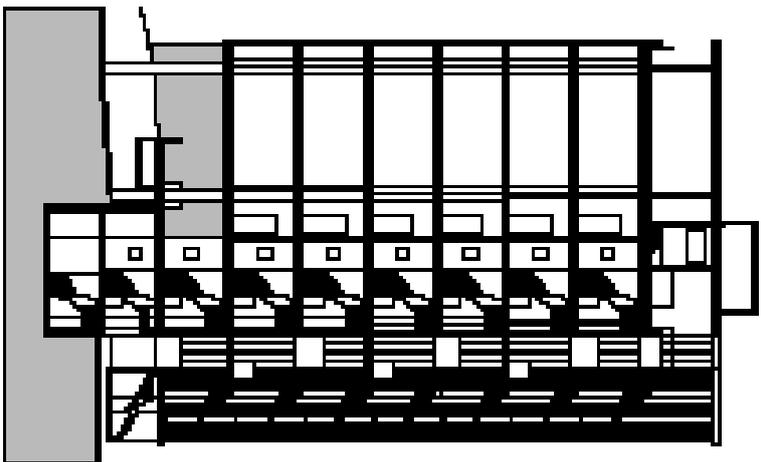
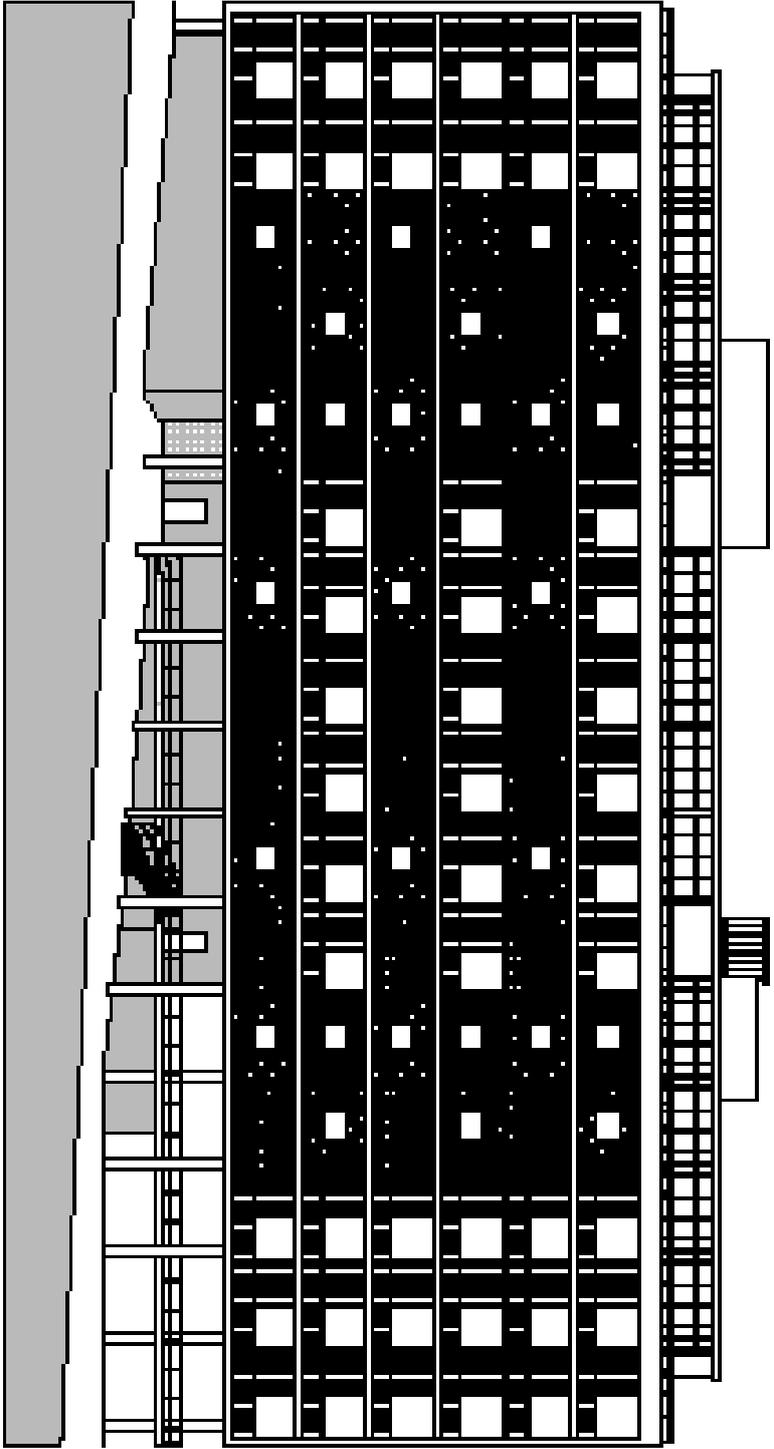
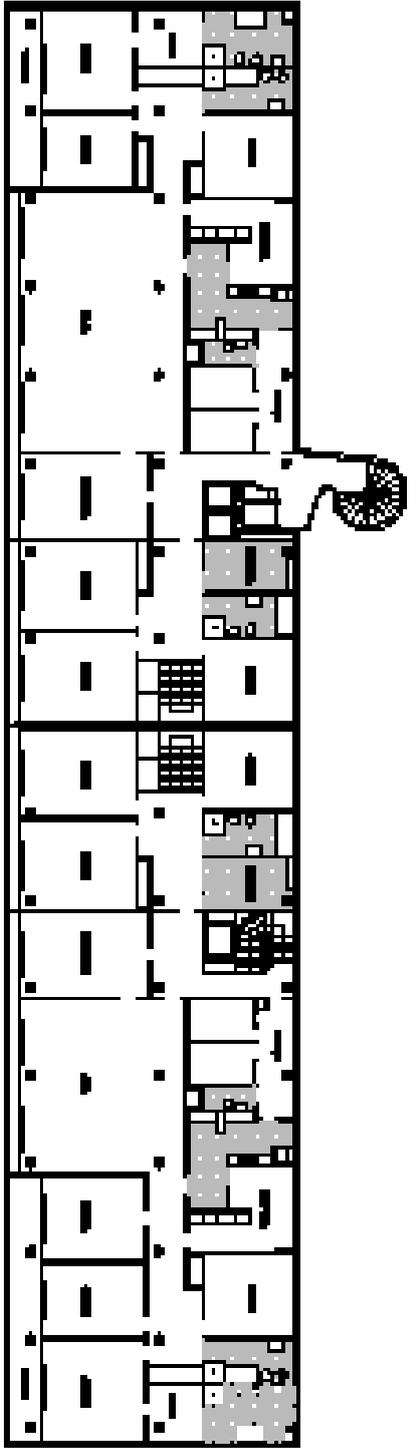
As análises que se atêm mais à formulação teórica que ao estudo dos casos e da prática projectual frequentemente criticam as soluções modernas

quando estas abandonam a correspondência literal entre estrutura e forma em benefício das relações visuais. Poder-se-ia alegar que a caixa de granito dos edifícios não corresponde ao real peso estrutural que têm estas partes - as paredes externas laterais e as lajes inferiores e de cobertura do edifício. Da mesma forma, por exemplo, que as colunas exteriores dos palácios de Brasília de Niemeyer possuem um papel quase não estrutural ou que alguns perfis metálicos de Lake Shore Drive de Mies que não têm função nenhuma senão visual.

Muitos textos têm apontado essas “contradições” na arquitectura moderna, e também no caso brasileiro, dizendo que existe uma ênfase maior na estética em detrimento da função como no caso da crítica de Max Bill e de outros autores mais recentes que perpetuam este discurso.

O facto de Costa afirmar que “nada mente” quando a arquitectura cumpre a sua real função de correspondência entre estrutura e forma deve ser relevado. Costa provavelmente fez tal afirmação ao pensar que alguns problemas estéticos estavam subentendidos. É claro que a mentira existe e deve existir em arquitectura, contudo o bom projecto é aquele que possui a correcta dosagem.

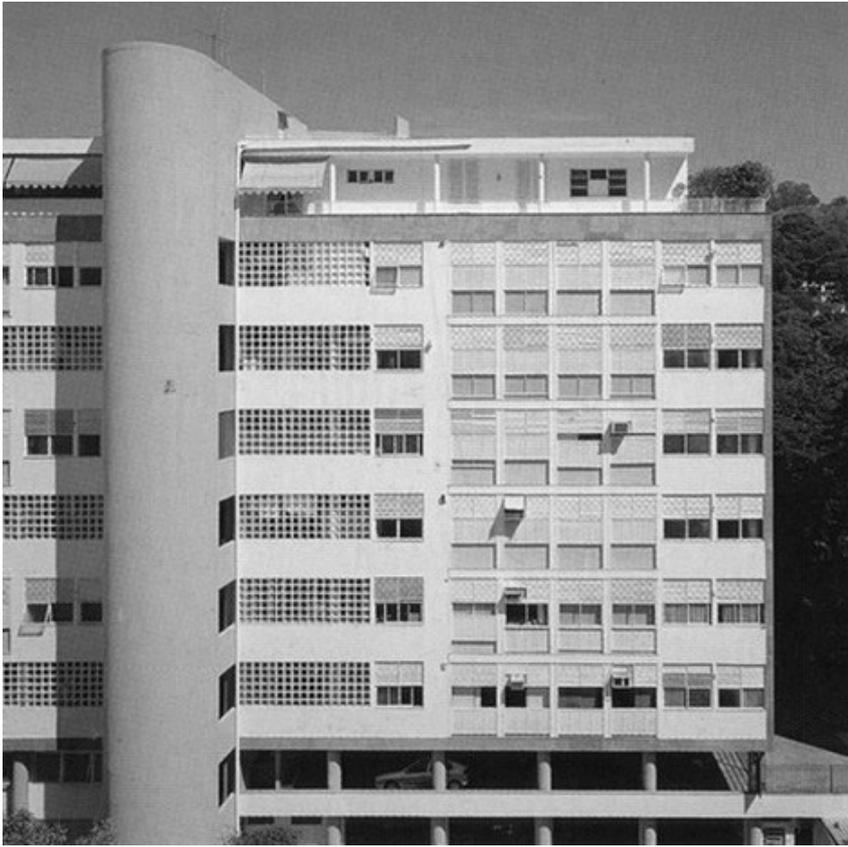
A crítica pós-moderna, ao interpretar a relação entre forma e função defendida pelo Movimento Moderno de maneira literal, acabou por responder radicalmente a esta questão deixando-se cair em um grande equívoco. A apologia da contradição feita por Venturi em “Complexidade e Contradição em Arquitectura” deixou uma







fachada nascente do edificio Bristol
fachada sul do edificio Nova Cintra



vista dos edificios Nova Cintra e Bristol
interior da escada do edificio Nova Cintra



(pág. 74, superior) portão de entrada do parque
(inferior) inflexão na fachada do térreo do edifício Nova Cintra

(pág. 75) vista geral e pormenor do térreo do edifício Bristol

mensagem importante para a desmistificação da correspondência absoluta entre forma e função. Contudo também favoreceu o exagero no uso da mentira enquanto ferramenta de projecto.

As fachadas dos edifícios do parque Guinle obedecem a regras não determinadas apenas pela estrutura, mas também por questões visuais. A ideia fundamental de Costa foi clara e consiste, no caso das fachadas com as aberturas, em enfraquecer o seu aspecto tectónico. Isto permite a leitura visual de caixas vazadas, abertas para o exterior, solução largamente utilizada pelos arquitectos modernos e de acordo com o princípio da planta livre. Depois de cumprido este pressuposto, toda a pormenorização e expressão final do edifício são feitos em correspondência com a estrutura visual.

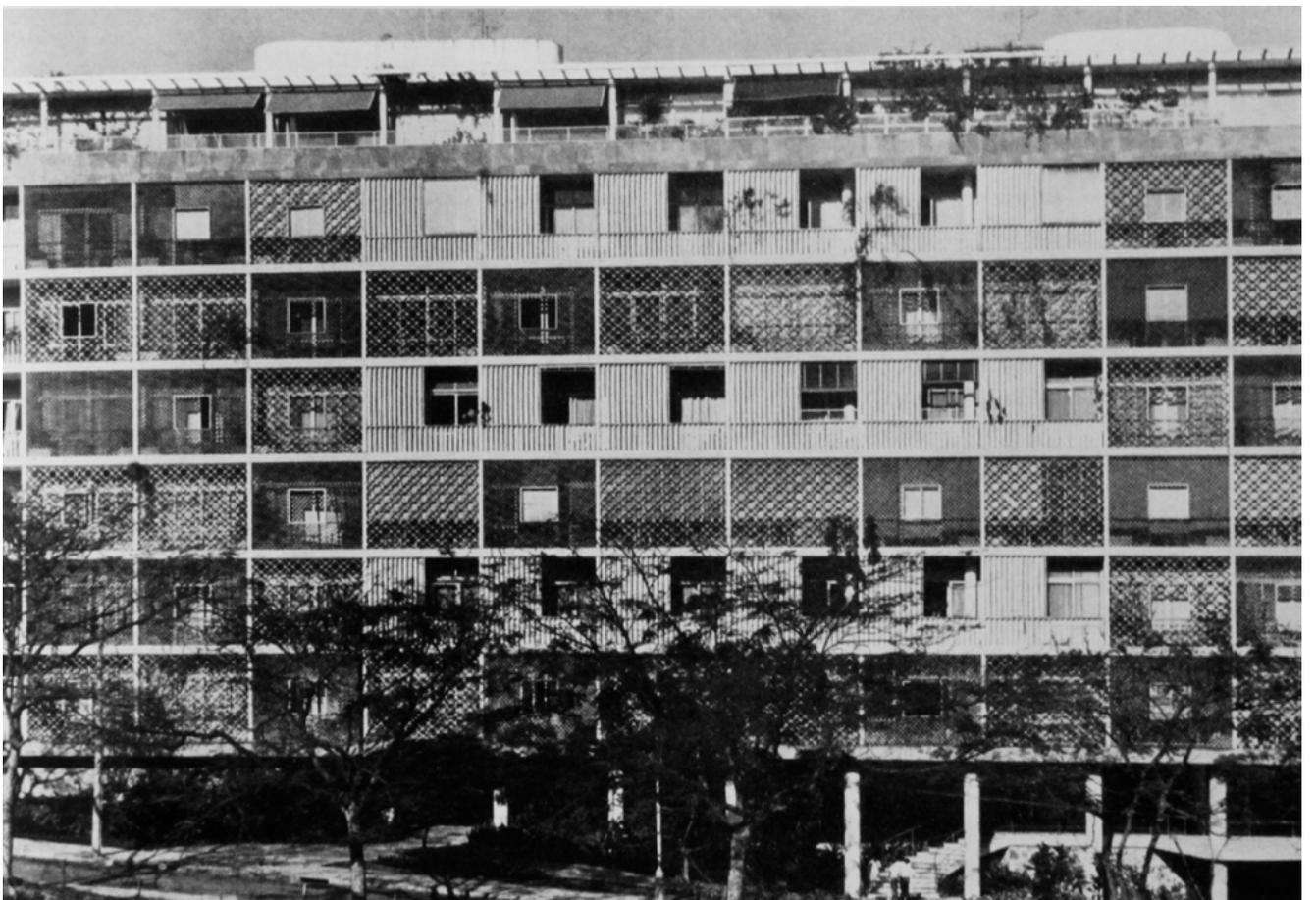
Se no MES, a fachada norte recebe um aparato denso de protecções solares cuja pintura azul dos brises consiste numa tentativa de dar-lhes maior leveza, no Parque Guinle, todos os elementos dos alçados norte e poente dos edifícios são pintados com cores suaves à excepção dos *cobogós* que ficam na cor original. A expressão resultante do desenho dos diferentes módulos dialoga de forma tão evidente entre si que todo o conjunto adquire a leveza pretendida. A moldura de granito se autonomiza devido ao impacto visual das divisórias brancas que marcam os espaços entre módulos.

A expressão linear dos *cobogós* e dos brises é a mais abstracta possível. Os motivos dos *cobogós* variam entre o cruzamento de duas tramas perpendiculares entre si e círculos per-

feitos maiores e menores alternados. Os brises, dentro dos seus módulos, conformam um conjunto de linhas verticais interrompidas por um espaço vazado estrategicamente situado para não comprometer a protecção da insolação, ou seja, colado ao lado sul. O aspecto vibrante da fachada é simplesmente um resultado da alternância destes desenhos lineares modulados.

No alçado sul do edifício Nova Cintra, Costa diz ter escolhido com muito cuidado um azul cobalto que depois fora substituído pelo azul shocking actual. A intenção era a mesma, enfraquecer o peso dos elementos opacos de forma que estes dialogassem com os reflexos dos vidros e o branco da caixilharia. O desajuste do azul berante torna-se evidente. Nos projectos onde se atinge o grau mínimo de arbitrariedade, onde tudo parece dialogar e se reforçar mutuamente, saltam os aspectos estranhos à sua concepção.

A simplicidade final do projecto revela o culminar de um processo onde o arquitecto lutou para atingir o que é essencial na arquitectura. Os edifícios de Costa estão portanto de acordo com o texto “Documentação Necessária”. Libertando-se dos constrangimentos construtivos do passado, a arquitectura vai se tornando mais depurada. O olhar regionalista, o compromisso com a tradição e com a identidade brasileira não mais ocupam o primeiro plano dado pela crítica. Ao fazer uso da liberdade compositiva que a arquitectura moderna permite, Costa recorre ao passado pela sua validade para consolidar o projecto moderno.







BRASÍLIA

Antes de analisar Brasília, é interessante compreender a evolução das propostas urbanas feitas por Lucio Costa desde a década de 30 para que se tenha uma ideia do caminho percorrido pelo arquitecto e que permitiu o amadurecimento necessário para o desenho da capital.

O primeiro projecto urbano feito por Costa foi para o concurso de Monlevade (1934) em Minas Gerais. Monlevade se insere no segundo momento da carreira de Costa. O neocolonial já fora ultrapassado, contudo esta fase foi ainda um período de importante experimentação para o arquitecto.

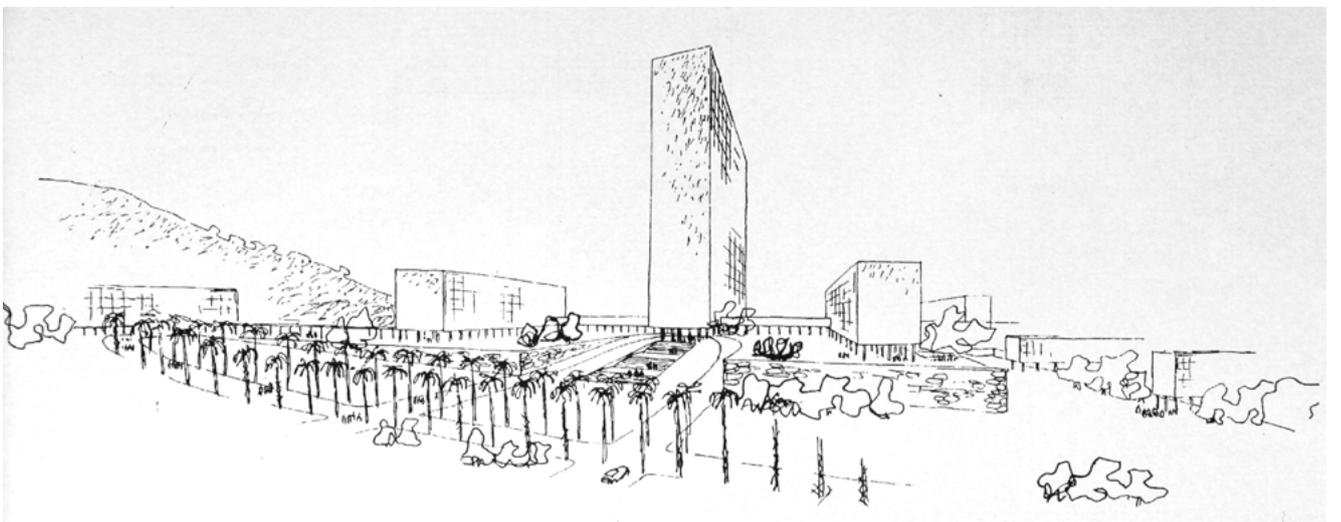
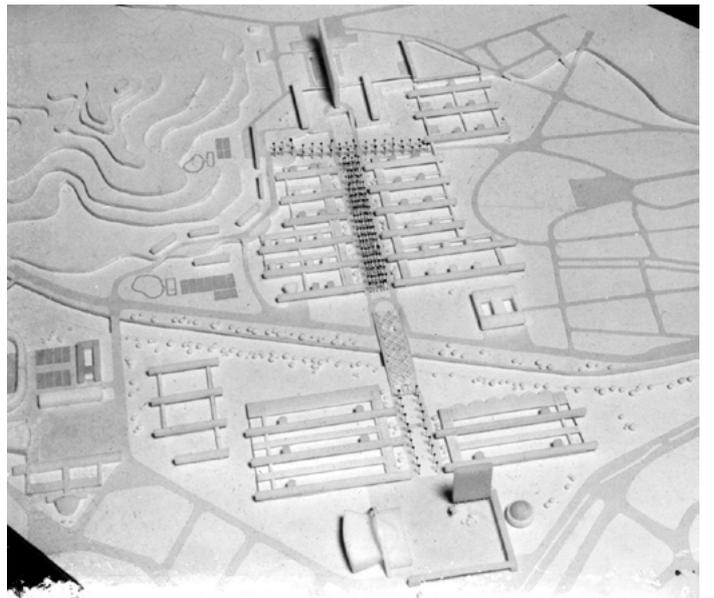
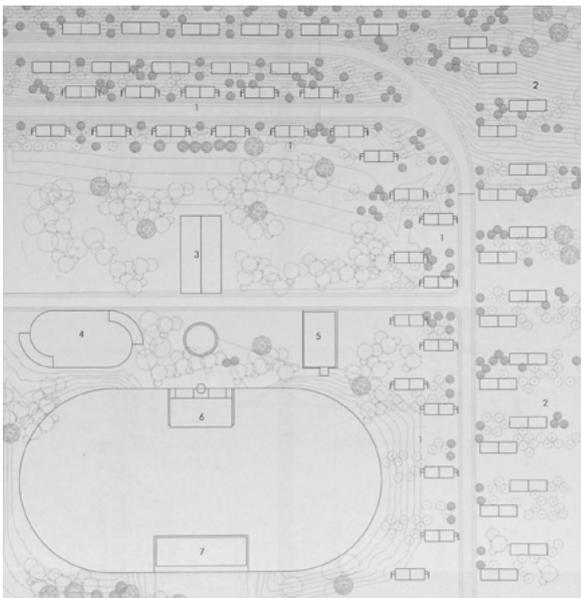
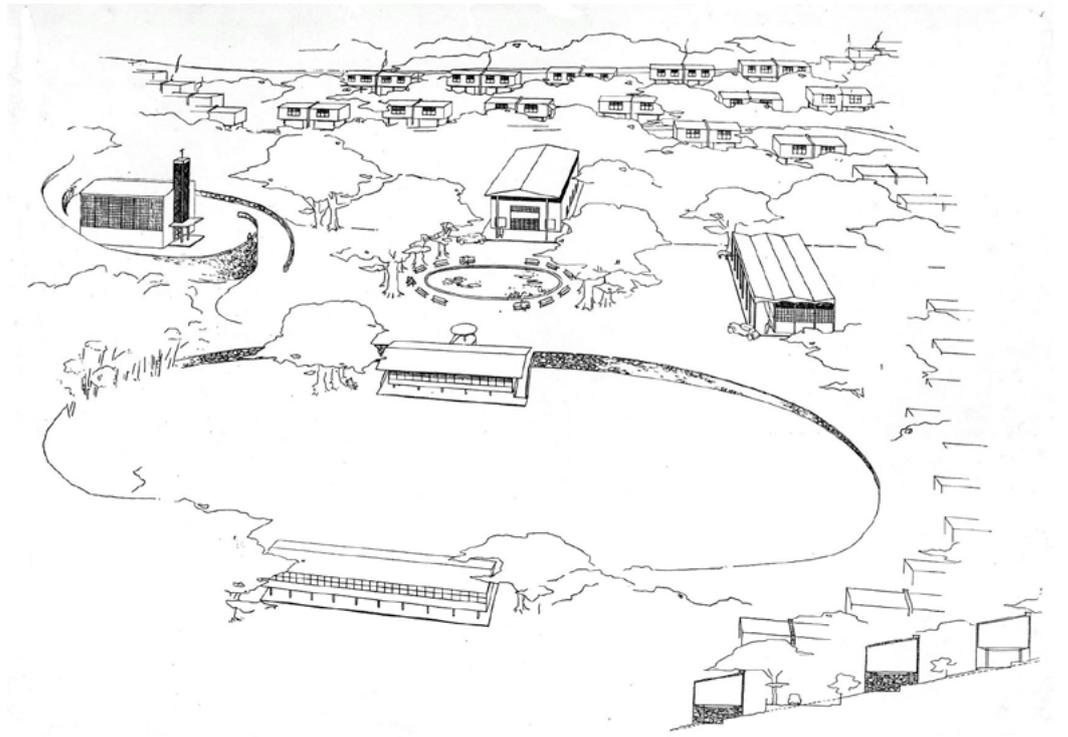
O desenho do projecto consiste em um conjunto de casas dispostas em fileiras ao longo de ruas e os edificios públicos situam-se em torno de uma praça circular. As casas se alternam de maneira a não ficarem de frente às vizinhas, estando também voltadas para a melhor orientação independentemente da direcção das ruas. Monlevade permitiu a Costa ensaiar princípios da arquitectura moderna tal como a independência entre edificios e circulação e a preservação de grandes áreas de solo.

Dois anos depois, no projecto da Cidade Universitária (1936-37) feita depois da versão recusada de Le Corbusier, Costa desenvolve com Affonso Reidy uma solução de enorme clareza e eficácia na relação com o terreno e com a cidade construída. Os edificios e os espaços livres

formam um conjunto coeso sendo devidamente hierarquizados conforme a importância. É talvez devido às virtudes da proposta que foi tão incómoda para o arquitecto a rejeição do projecto. (6)

Algumas das relações espaciais presentes na Cidade Universitária anunciam o que será o projecto de Brasília. Existem regras de composição comuns aos dois projectos. A praça no início da *promenade* torna-se o espaço público principal do projecto já que é o elo de ligação com a cidade, podendo ser interpretada como precursora da rodoviária e do sector de diversões de Brasília que, pela sua posição, também fazem esta relação. Para além de ser a entrada da universidade, a praça é a rótula que articula dois importantes eixos que correspondem a duas diferentes entidades, a da cidade consolidada e a do projecto. Os elementos baixos e repetitivos das facultades ladeiam perpendicularmente o “eixo monumental” do campus e direccionam o olhar ao remate da composição onde está situada a grande empena do hospital universitário. Esta ideia de criar uma enorme parede cega, que através do seu carácter abstracto reforça o impacto visual e a monumentalidade do conjunto, será aproveitada em Brasília para o edificio do Congresso (1957/1958-60).

A proposta já antiga de mudança da capital do Rio de Janeiro para o interior do Brasil se concretizou na década de 50 com o lançamento do concurso para a construção de Brasília. “Al-



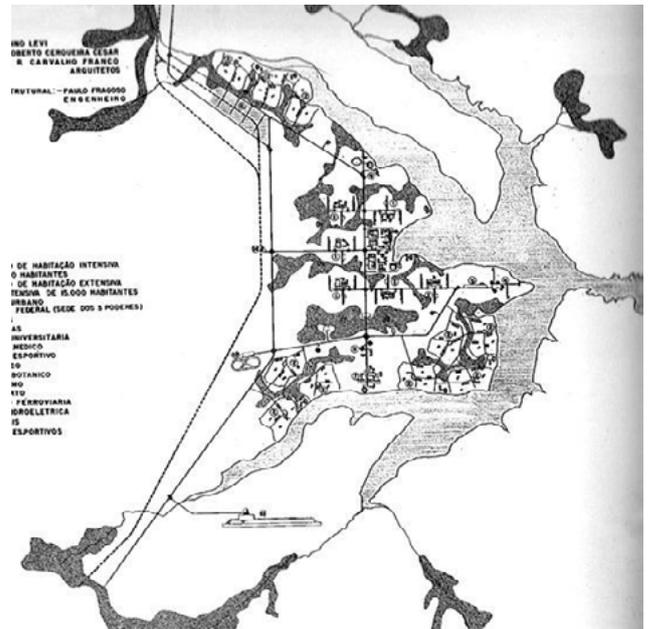
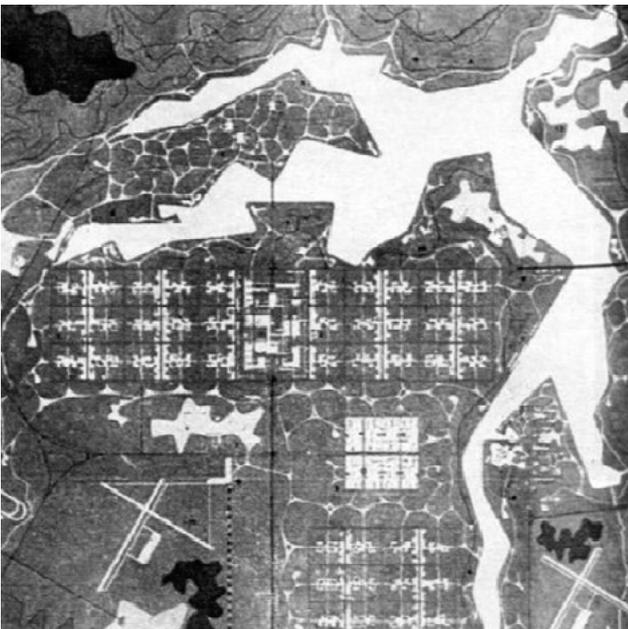
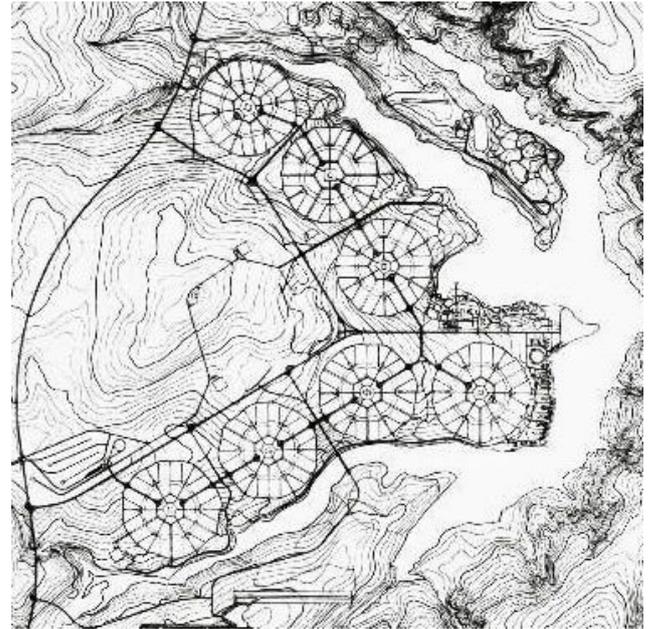
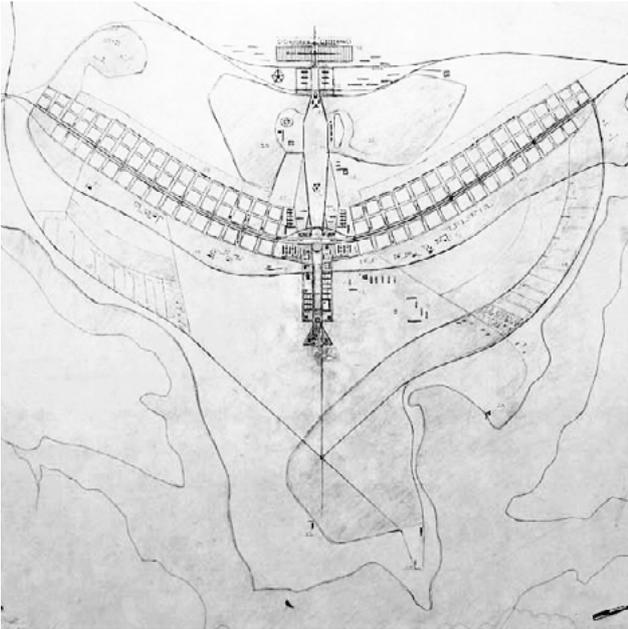
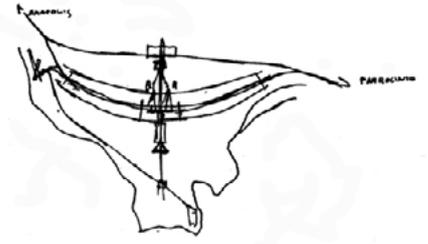
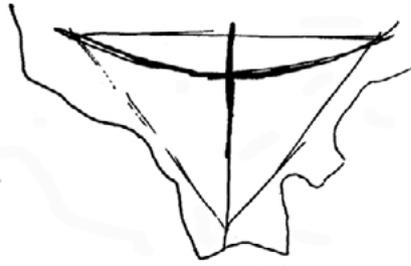
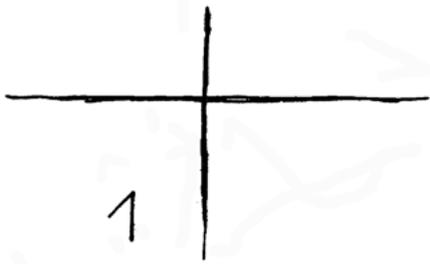
gumas equipas convidaram Lucio Costa, mas o convite foi recusado. Já decorrido parte do prazo de 6 meses é que Lucio decidiu participar, sozinho, no concurso. Os primeiros estudos surgiram a bordo de um navio, na viagem de volta de Nova Iorque, onde recebera homenagem da Parson School of Design em fins de 1956.” (7)

A ideia inicial do cruzamento de dois eixos mostra como a melhor solução é sempre a mais simples. Os outros finalistas do concurso desenvolveram propostas muito mais complexas, muito presas à esquematização do desenho, em alguns casos resultantes de análises de estatísticas, sem levar em conta as variações de escala ou a necessidade de imponência que a capital deveria ter. Enquanto isso, Costa olhou para o terreno onde a cidade deveria ser implantada e tirou dali a própria solução potencializando as qualidades do lugar. Uma das provas da sensibilidade de Costa para com o sítio é o facto de ter sido o único concursante que entregou as plantas com o norte desalinhado, ou seja, em função da geografia do próprio terreno. Independentemente das polémicas que sempre surgem sobre os resultados de concursos, a verdade é que o projecto de Lucio Costa era visivelmente melhor que os demais.

Ao traçar os dois eixos, Costa não só recorreu ao seu conhecimento sobre a história das cidades como se apropriou de uma solução comum à maioria dos planos de urbanização feitos ao longo da história da humanidade. O Homem sempre

fez as cidades com pragmatismo e racionalidade, o desejo sempre foi chegar da maneira mais rápida de um lugar a outro, por isto o traçado regular é recorrente na ocupação de zonas predominantemente planas. Nas colónias da América espanhola onde a colonização tinha características diferentes da portuguesa, o traçado das ruas era frequentemente ortogonal. O mesmo ocorre com muitas outras cidades que foram planeadas desde o traçado hipodâmico de Mileto na Grécia antiga (479 a.C.), passando pelo *cardus* e *decumanus* romano, pelo plano de Manhattan em Nova Iorque (1811) até o projecto de Cerdà para Barcelona (1860). Esta solução mostrou, portanto, a sua validade para o caso de Brasília e, através de uma demonstração de enorme sensibilidade, Costa curvou um dos eixos de forma que este se adaptasse melhor ao sítio.

Em Brasília, bem como no plano da Barra da Tijuca (1969) no Rio de Janeiro, Costa se depara com um lugar onde a natureza está pouco modificada pela acção humana. Isto levou o arquitecto a usufruir ao máximo das capacidades do urbanismo moderno de se adaptar ao lugar. Ao defender que os edifícios devem se libertar das ruas para se orientarem da melhor forma, a arquitectura moderna reduz a ocupação intensiva do terreno e a necessidade de ruas canal com edifícios colados nas empenas. Este aspecto é extremamente vantajoso já que permite que se tenha uma leitura ampla dos espaços urbanos e, em muitos momentos, da paisagem do Planal-



to Central. As visuais na cidade frequentemente encontram o horizonte e existe sempre uma sensação de confortável descompressão. O afastamento dos edifícios em relação às ruas, longe de ser um aspecto negativo, permite que fileiras de árvores impeçam o acúmulo de ruídos e a falta de arejamento comuns nas ruas canal bem como, na zona administrativa, assegura a monumentalidade dos edifícios públicos. Ao longo das vias, a leitura da cidade é de uma maior clareza e homogeneidade, os edifícios ficam escondidos por trás das copas das árvores evitando que a eventual má qualidade de alguns prejudique a paisagem.

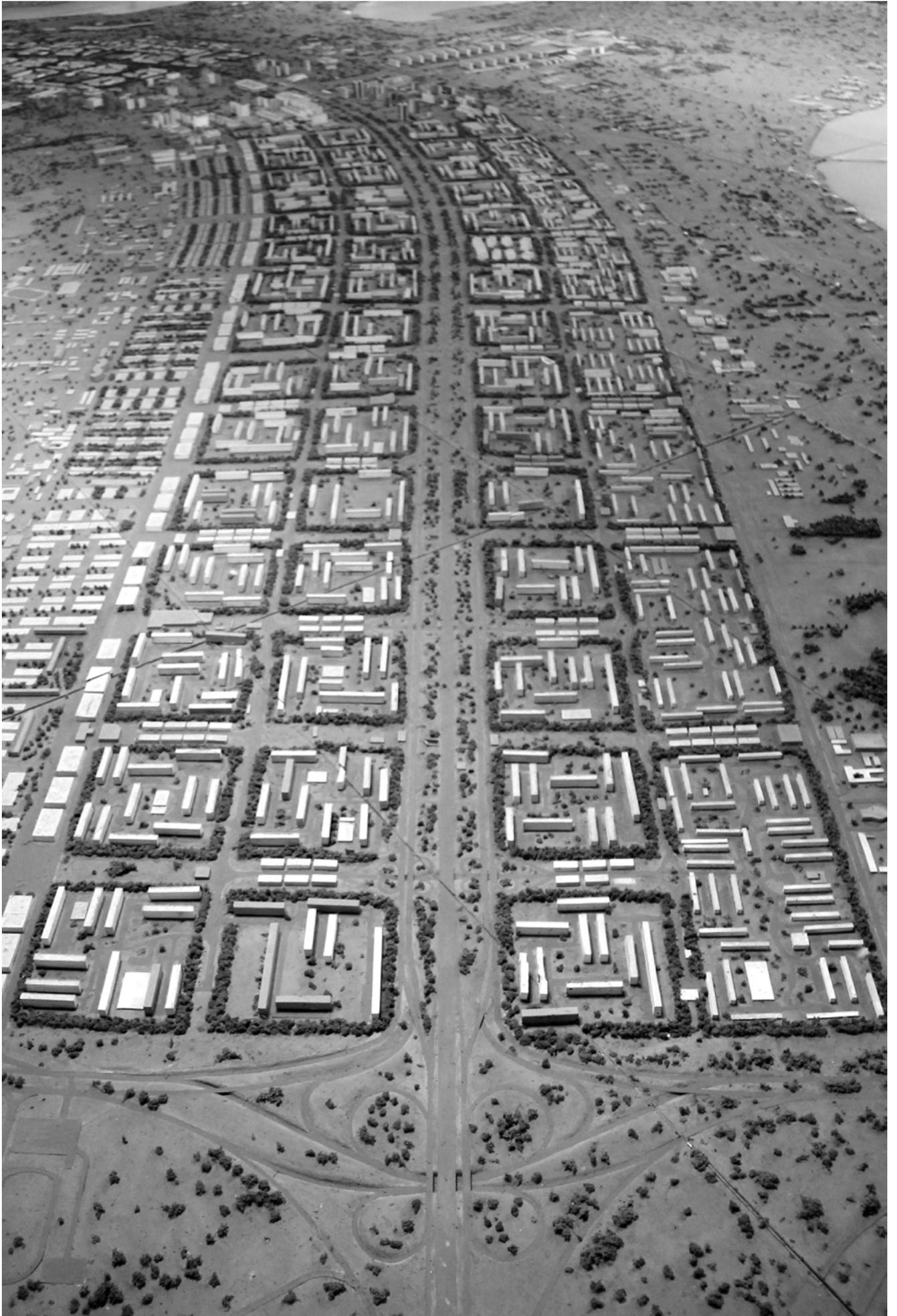
Brasília não exerce a pressão sobre o território que as urbanizações normalmente causam como, por exemplo, no caso do Rio de Janeiro onde qualquer fotografia da cidade que não evidencie a sua geografia excepcional revela a debilidade do seu urbanismo. Foi contra o tipo de cidade que o Rio se tornou, extremamente adensada, com uma infra-estruturação pobre e congestionada, que surgiu a proposta de Costa para Brasília.

Décadas depois das soluções modernas terem sido apresentadas, as cidades, principalmente as europeias, têm evidenciado os desdobramentos inevitáveis das mudanças previstas por estes arquitectos na sociedade contemporânea. No livro “Planeamento Urbano” de Le Corbusier, o arquitecto já levanta muitos problemas debatidos actualmente: “as grandes cidades explodem, o campo se despovoava, as províncias são violadas

no âmago da intimidade. Os dois estabelecimentos humanos tradicionais (a cidade e a aldeia) atravessam, então, uma crise terrível. Nossas cidades crescem sem forma, indefinidamente. A cidade, organismo urbano coerente, desaparece; a aldeia, organismo rural coerente, traz os estigmas de uma decadência acelerada: colocada em inopinado contacto com a grande cidade, é desequilibrada e desertada.” (8)

Este processo no Brasil tem sido sufocado pela própria debilidade das infra-estruturas de transportes. Novas urbanizações mais afastadas dos centros urbanos têm fracassado devido às dificuldades de locomoção, nomeadamente os congestionamentos e a carência de transportes públicos. Um exemplo disto é a Barra da Tijuca cujo projecto original acabou por não ser feito cedendo aos especuladores imobiliários e às empresas de construção. A zona actualmente tem sido cada vez mais estigmatizada pelos problemas de tráfego e as pessoas com poder de escolha têm preferido áreas mais centrais. Estas, por sua vez, têm assistido a um aumento da pressão das construtoras e dos preços. Isto leva a que estas zonas gradualmente sofram o mesmo destino que Copacabana que possui níveis de densidade tão altos que impossibilitam a qualidade de vida de muitos de seus moradores.

Não obstante, durante as décadas mais recentes, o urbanismo moderno foi alvo de severas críticas sendo acusado de facilitar a acção da especulação imobiliária e a baixa qualidade das ha-



bitações apesar de ter proposto o fim destes problemas. Carlos Martí Aris no livro “Las Formas de la Residencia en la Ciudad Moderna” defende a importância de se compreender que os princípios modernos não surgiram como oposição à cidade tradicional e sim à cidade industrial que se desenvolveu a partir do século XVIII. Todo o afastamento que existe entre a cidade moderna e a antiga se deve à revolução tecnológica, científica e social dos últimos séculos que inviabiliza a continuidade dos modos de vida do passado.

Como afirma Martí Aris, as propostas modernas “tendem a restabelecer os nexos equilibrados entre edificação e espaço livre que foram obscurecidos pelos processos especulativos que acompanham a formação da cidade industrial.” Sendo perfeitamente compreensível que a resposta surja da “crítica da cidade herdada e de uma releitura, no âmbito conceptual, da história urbana, tratando de extrair desta análise ferramentas operativas capazes de situar as soluções propostas ao nível e à escala dos novos problemas.” (9)

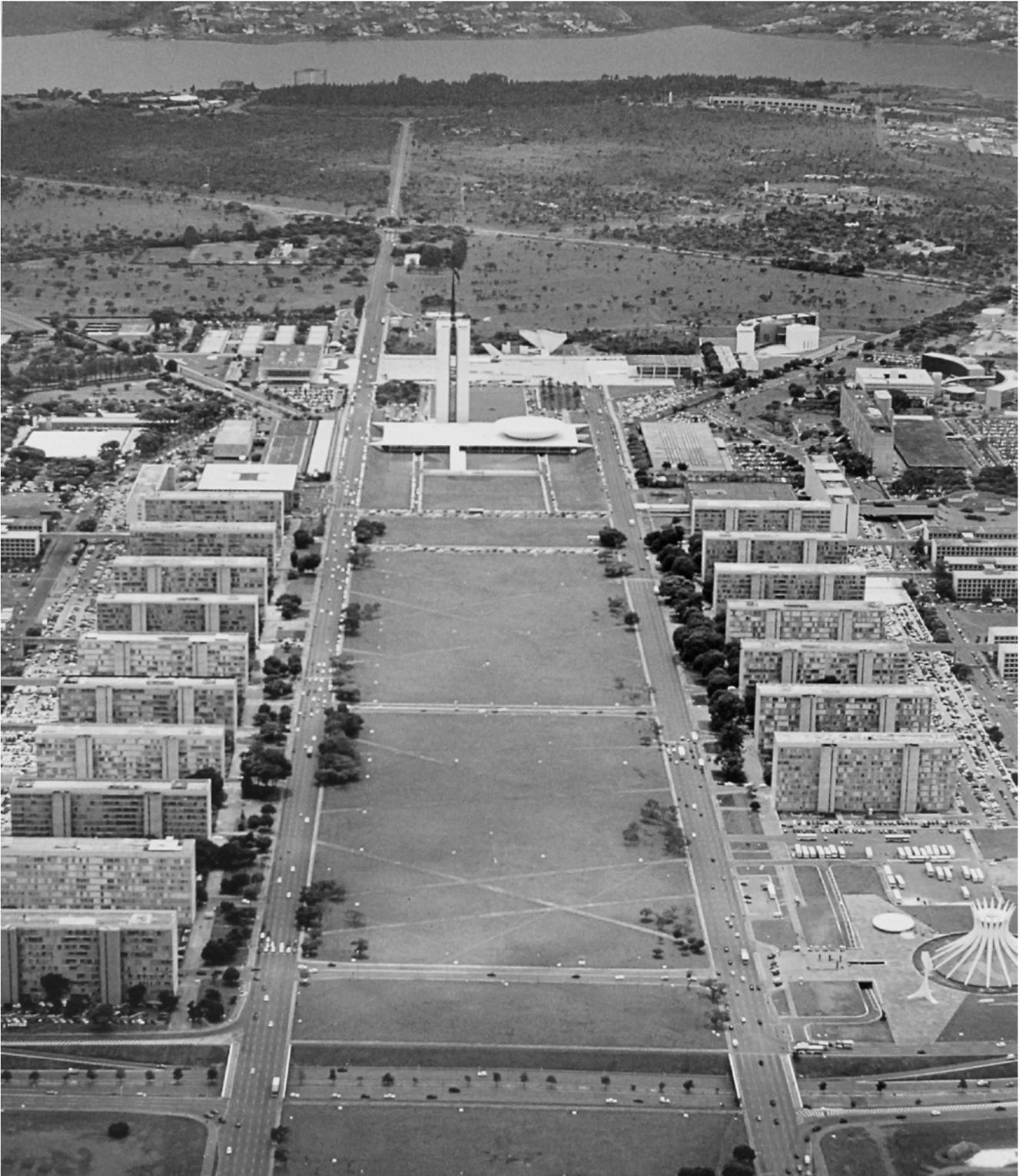
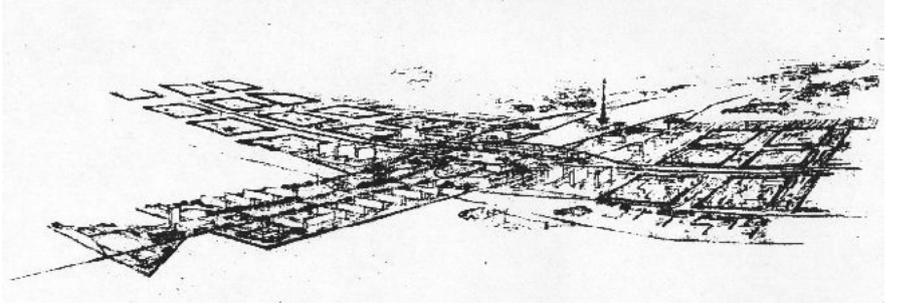
A questão da predominância do automóvel, um ponto muito criticado da visão moderna de cidade, tem sido revista recentemente nas áreas da sociologia e da geografia. A quantidade de publicações a defender a importância do carro na cidade contemporânea e os desdobramentos deste processo aumentou consideravelmente e muitas destas questões têm assumido um carácter de vanguarda apesar de já estarem presentes na

visão moderna de cidade. Estes trabalhos contudo não estão pautados numa visão pró-activa como as propostas de Le Corbusier e de outros arquitectos que levam em conta a importância do desenho como ferramenta interventiva e consequente solução para os problemas identificados.

Brasília é portanto uma síntese das propostas de urbanismo da Carta de Atenas que, sem constrangimentos, usa o que era válido do urbanismo tradicional adaptando estas questões ao contexto em que foi feita. Como nos outros projectos de Costa analisados neste trabalho, a capacidade de equilibrar de forma coerente as diversas referências e adaptá-las com sabedoria a uma situação específica torna a cidade um importante legado tanto para quem dela usufrui quanto para os arquitectos.

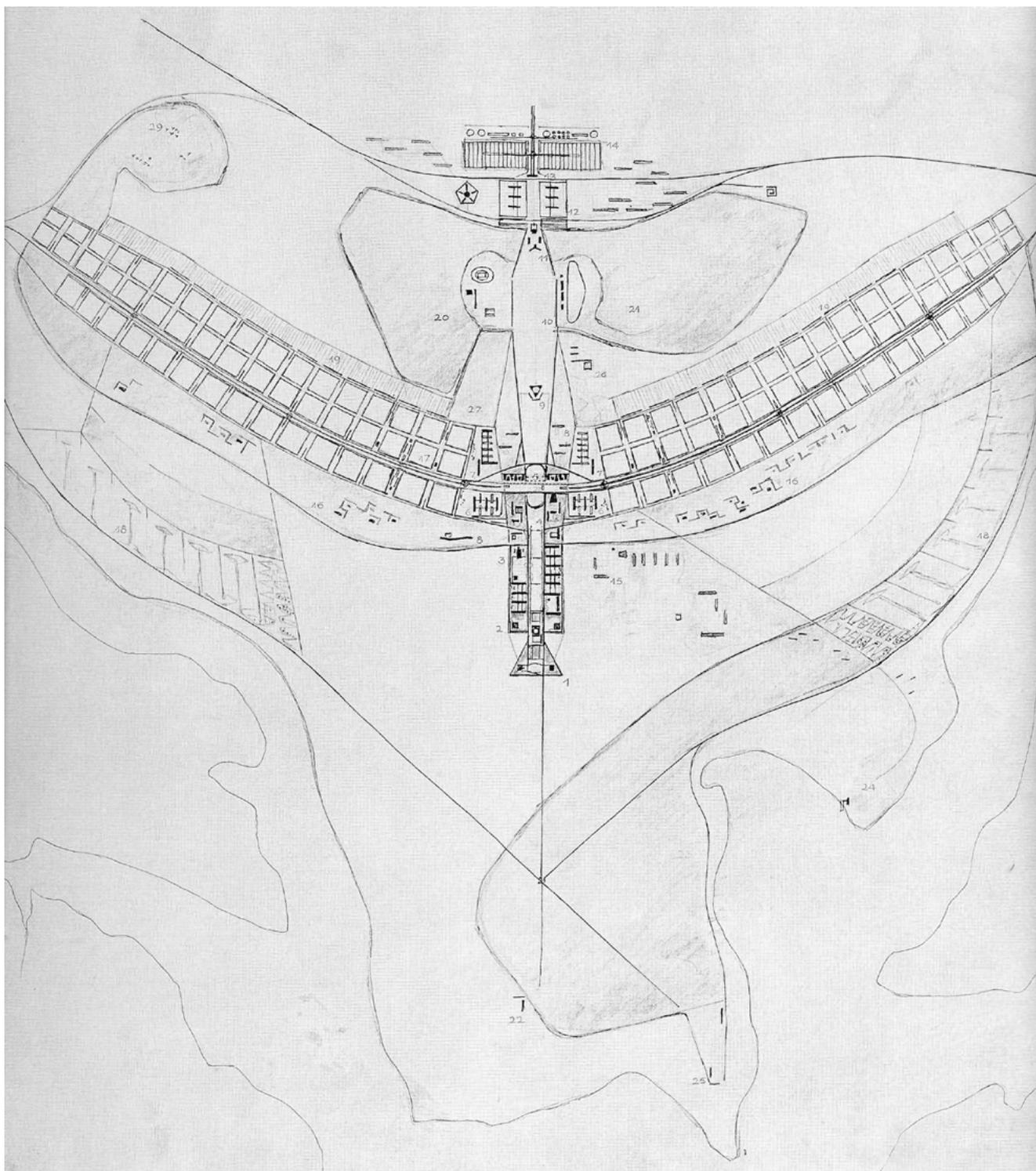
No âmbito da crítica voltada a Lucio Costa, o exagero do discurso que tem sido proferido nos últimos anos contra Brasília se verifica na incapacidade de entendê-la da mesma forma que os seus outros projectos, ou seja, como síntese de diversos tempos. A cidade não alterou as especialidades antigas onde não convinha. A escala das cidades tradicionais foi frequentemente usada servindo como testemunho a memória descritiva do plano piloto.

No eixo monumental não poderia operar uma escala diferente. Reduzir a monumentalidade daquele espaço seria o mesmo que reduzir a significação da capital e sua relação com o lugar. Da mesma forma que Versalhes sem a relação



(abaixo) planta de Brasília, 1957
(pág. seguinte) fotografias do eixo monumental (superior) a nascente e (centro) ponte
(inferior) edifícios dos ministérios no lado sul

(pág. 86, superiores) Oscar Niemeyer, edifício do Congresso Nacional, 1957/1958-60
Lucio Costa, (pág. 86, inferior à esq.) torre de TV e (pág. 86, inferior à dir. e pág. 87) rodoviária, 1958









de imponência entre o palácio e os vastos jardins não traduziria a importância que aquele governo tinha naquele momento para França.

Diferentemente desse caso, onde o que predomina é o grande palácio do rei absolutista que domina o vasto território, em Brasília é o equilíbrio simbólico dos poderes democráticos que ganha o protagonismo. A perspectiva é direccionada para o edifício do Congresso com o Senado e a Câmara nas laterais. Nem sequer a cota em que estes edifícios estão assentados em Brasília reforça a ideia de um poder absoluto e autoritário. Ao contrário, o destaque é dado pela própria perspectiva que acentua a força daquele cenário. O eixo monumental desce gradualmente até uma cota mais baixa onde os edifícios governamentais estão situados. A importância que estes ganham é muito mais pelo cuidado do desenho que tiveram na diferenciação em relação aos outros e na sua relação com o resto da cidade.

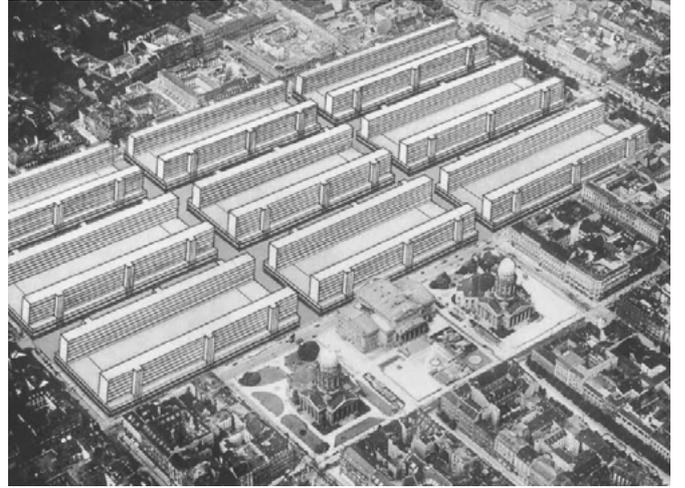
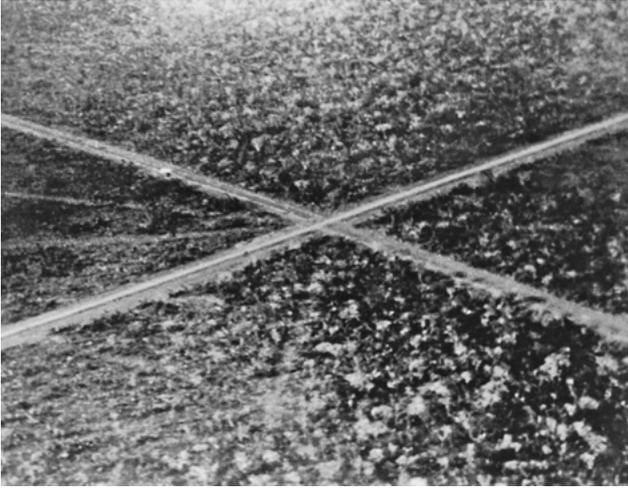
Para se entender melhor a escala final na qual a cidade foi construída é preciso também entender que a pré-existência condicionou o trabalho de Costa. Em oposição à maioria das experiências modernas até então, nenhum arquitecto tinha construído uma cidade num território inteiramente deserto e sem história como o de Brasília onde a única pré-existência era o próprio Planalto Central.

É interessante fazer uma analogia com o plano de Hilberseimer para um grande sector comercial em Gendarmenmarkt, Berlim (1928). O

urbanismo moderno no contexto europeu tinha que operar com a escala existente, o que não permitiria criar espaços da grandiosidade dos de Brasília. Hilberseimer intervém na cidade mas mediando a nova escala com a da pré-existência.

Por outro lado, o arquitecto franco-americano Pierre Charles L'Enfant (1754-1825) ao desenhar o plano para a nova capital dos Estados Unidos, Washington (1791), propôs uma solução próxima, no que diz respeito à escala, da solução de Lucio Costa. Se por um lado, L'Enfant tem como referência as propostas de urbanismo europeias, por outro, o arquitecto percebeu que devia adaptá-las ao novo contexto. Assim como em Brasília, L'Enfant teve que partir de uma pré-existência que era o próprio território pouco modificado pela acção humana. O eixo principal da cidade que se dirige do Memorial de Lincoln ao Capitólio possui 260 metros de largura entre edifícios, quase a mesma do eixo monumental onde se encontram os ministérios, aproximadamente 300 metros.

Projectar uma nova cidade para um terreno desértico no 'Novo Mundo' é diferente de construir no contexto europeu. Lucio Costa entendeu que se a cidade se apresentasse como um casco urbano, um 'carimbo' no território, tal como as cidades que crescem espontaneamente costumam ser, isto reduziria o diálogo entre o artificial e o natural. A vasta área relvada entre os ministérios é o maior exemplo da vontade de se respeitar as pré-existências e de não se artificia-



lizar o território com um bosque ou arborização.

Brasília é uma lição de integração da cidade com a natureza onde a ocupação humana e a envolvente natural não representam entidades opostas e sim complementares.

A posição dianteira em relação ao plano piloto e as dimensões largas da Praça dos Três Poderes não ambicionam resumir aquele espaço apenas ao contexto arquitectónico mas também à vasta paisagem do Planalto Central. As movimentações de terra que Costa fez visavam monumentalizar a praça dotando-a de uma significação maior que transcendesse o âmbito dos espaços criados pelo Homem. O facto dela estar para além do Congresso, voltada para a paisagem, mostra a vontade de se reforçar a relação com o território.

A solução encontrada em Brasília para o outro eixo estruturante do projecto, o rodoviário-residencial, onde estão as superquadras, mostra-se extremamente adequada pela ausência de hierarquia entre as partes permitindo a equivalência de condições dos diversos elementos. Isto diminui os riscos de isolamento ou degradação de algumas partes e o benefício de outras, sendo portanto a maneira mais democrática que Costa encontrou de resolver a parte residencial da cidade.

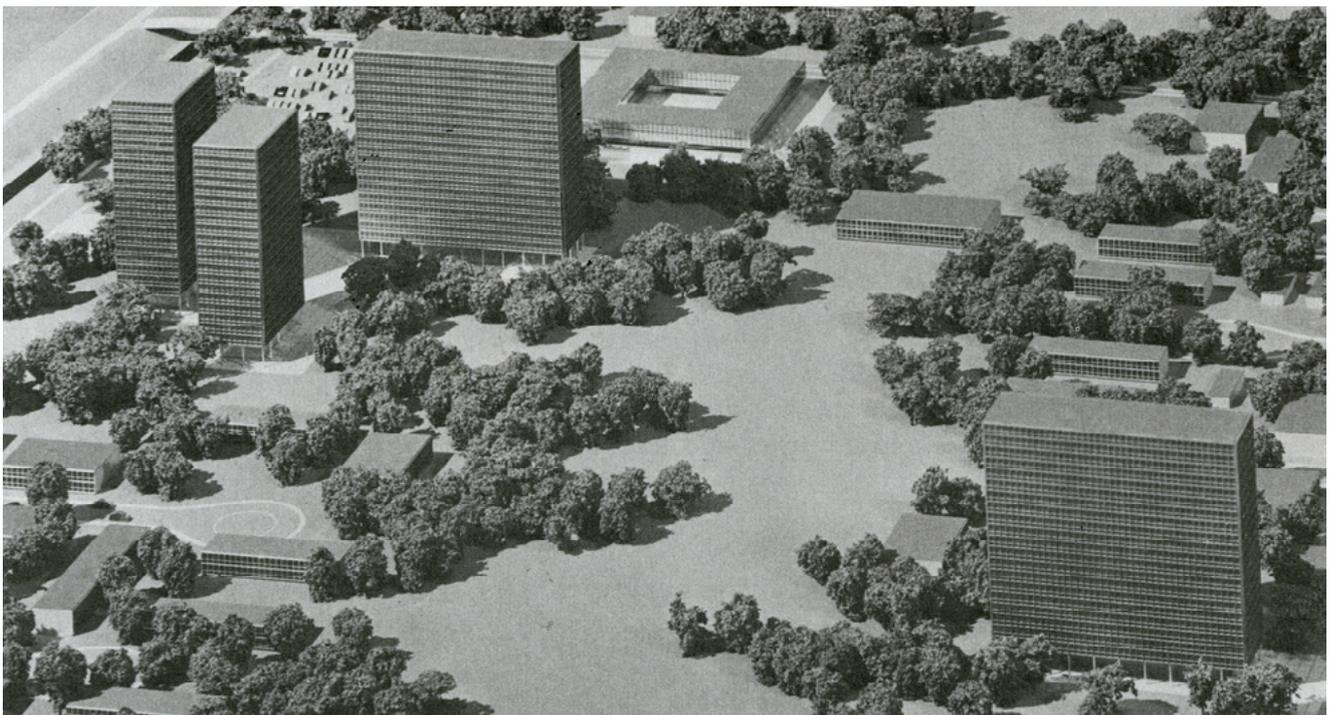
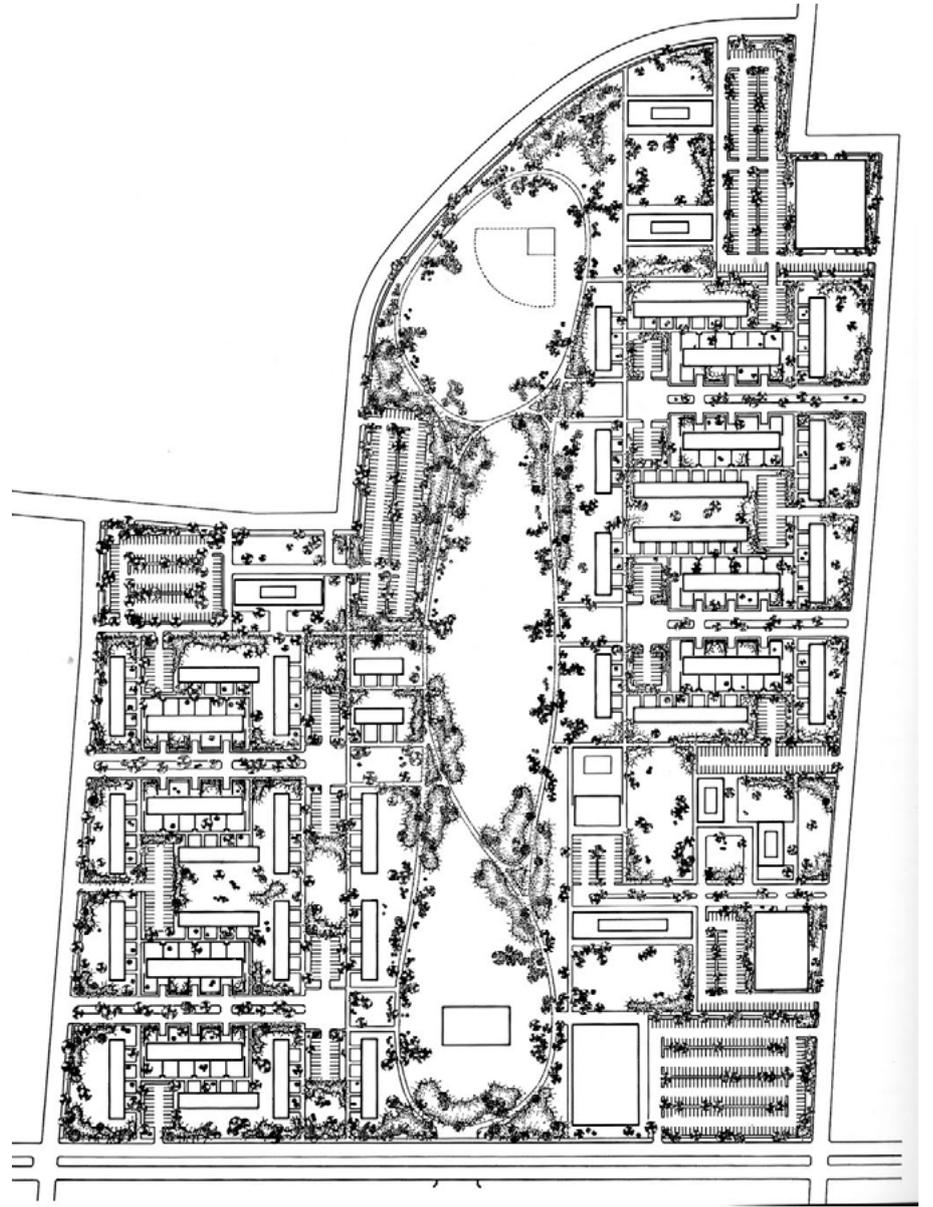
O desenvolvimento linear das asas ao longo de uma mesma cota permite que a vivência destes espaços urbanos seja profundamente marcada por vistas privilegiadas do território em que

Brasília se insere. As vastas áreas verdes e o lago nas cotas mais baixas, bem como as paisagens mais distantes a nascente, têm forte presença no contexto urbano da cidade.

O desenho das superquadras ficou a cargo dos arquitectos que desenvolveram cada uma delas individualmente. Costa não chegou a projectar nenhuma, sendo por isso autor apenas de um esboço onde exemplifica uma possível solução. Isto orientou os trabalhos das primeiras, feitas por arquitectos modernos, que seguiram a proposta inicial.

A semelhança da organização espacial da superquadra com o Lafayette Park de Mies van der Rohe (1956) mostra a inevitabilidade de uma ideia moderna de cidade. No plano de Mies, as residências ficam isoladas da circulação viária por um afastamento que permite que os logradouros das residências sejam contornados por árvores. A organização dos edificios é feita de maneira que se perceba um desenho geral que controla o conjunto. Uma escola permite que as crianças tenham acesso ao equipamento através do deslocamento a pé.

Nas superquadras, da mesma forma, os edificios são isolados do sistema de circulações definido por um espaço arborizado que torna o ambiente mais residencial. Costa não teve o mesmo controle que Mies, por ter trabalhado numa escala muito maior, por isto definiu apenas as taxas de ocupação e cêrceas dos edificios. De qualquer forma, a escala e o carácter residencial,



bem como o acesso a equipamentos, foram assegurados.

A homogeneidade dos edifícios e a repetição da solução por todas as superquadras têm sido apontadas como um dos problemas da cidade e do Movimento Moderno. Os críticos frequentemente esquecem-se que a repetitividade e a padronização não são uma invenção moderna, senão a continuidade de uma solução secular que está intimamente relacionada com a ideia de estilo.

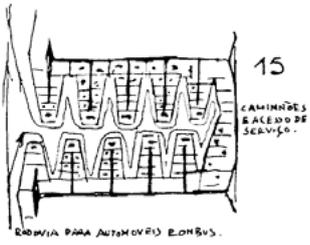
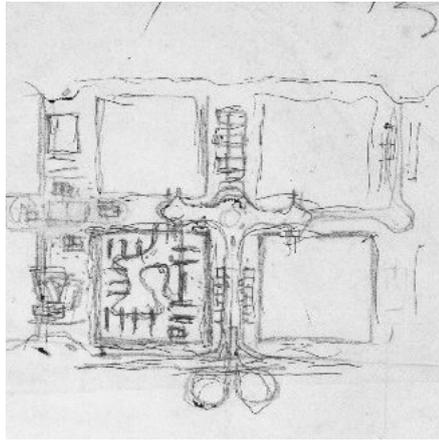
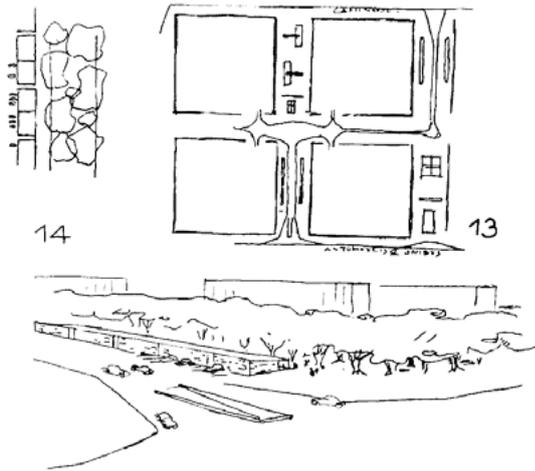
Lucio Costa no texto “Razões da Nova Arquitetura” (1934) afirma que “é ridículo acusar-se de monótona a nova arquitetura simplesmente porque vem repetindo, durante alguns anos, umas tantas formas que lhe são peculiares - quando os gregos levaram algumas centenas (de anos) trabalhando, invariavelmente, no mesmo padrão, até chegarem às obras-primas da acrópole de Atenas. Os estilos se formam e apuram, precisamente, à custa dessa repetição que perdura enquanto mantêm as razões profundas que lhe deram origem.” (10)

Segundo Maria Elisa Costa, tal como em Brasília, “nas cidades mineiras antigas, também a receita básica de moradia era uma só: casas geminadas, mesmo tipo de telhado, de janelas, de portas – as variações decorriam da topografia, de sutilezas de proporção, dos detalhes, do acabamento, da cor nas esquadrias, mas tudo claramente limitado pelo padrão comum da receita única.” (11)

Da mesma forma, Mies van der Rohe esclarece que “nas cidades medievais todas as casas são realmente iguais, todas as plantas são idênticas. Aqueles que tinham possibilidades faziam um vestíbulo de entrada, compravam e colocavam uma boa maçaneta na porta; outros faziam *bay windows*. Mas as plantas são iguais, e que riqueza tem a cidade medieval!” (12)

A ideia de superquadra consiste num quadrado de 280 metros de lado que abriga 15 edifícios com afastamento de 20 metros das vias de circulação externas com todos os serviços básicos para seus habitantes. A proximidade do comércio com as residências, distância possível de ser percorrida a pé, evidencia a afinidade que a proposta de Costa tinha com a cidade antiga. Se entretanto esta solução em alguns casos não funcionou, já que algumas das áreas comerciais se especializaram não sendo mais possível aceder a todos os serviços básicos em uma única superquadra, isto é consequência da nova dinâmica inerente às cidades contemporâneas e não de um problema específico de Brasília. Esta situação tem se verificado igualmente em muitas outras cidades actualmente.

As vias de acesso de automóveis exclusivas para cada superquadra são outra resposta do plano à necessidade de conforto dos moradores, evitando que as quadras se tornem áreas de passagem. A importância que os carros ganham em Brasília tem mais que ver com o papel que estes têm na sociedade moderna do que com uma pre-







ferência de Costa por este tipo de transporte.

Os problemas de trânsito de Brasília hoje se devem ao crescimento exagerado da cidade que sobrecarregou o plano piloto sem uma readaptação à nova escala urbana que se impõe. Como esclarece Maria Elisa Costa, para além da atracção exercida pela nova cidade, houve grandes incentivos federais ao longo dos anos que geraram uma constante onda migratória fazendo com que Brasília tenha hoje, com as cidades-satélite, mais de dois milhões e meio de habitantes.

Os críticos apontam que a não previsão de cidades-satélites e de assentamentos para os trabalhadores foi um dos problemas do plano de Costa. A ideia original previa superquadras mais densamente ocupadas com apartamentos menores, para uma classe mais baixa, de forma que nas entrequadras, nas escolas e outros espaços comuns não houvesse segregação social. Contudo a própria lógica do capitalismo corrompeu o projecto. Como em muitos outros casos de projectos de assistência social, gradualmente os apartamentos foram sendo vendidos pelas pessoas. Segundo Maria Elisa Costa, “consolidou-se a tradição urbana brasileira, os pobres moram longe.” (13)

A Brasília com 50 anos constata por isso que a maior parte de seus problemas são fruto do seu país e da sua sociedade. A escala que a cidade possui actualmente já não é a mesma do plano piloto e portanto os problemas também são outros, a maioria deles, fruto das dificuldades do

Brasil e da falta de controlo e planeamento actuais. Nas últimas décadas, a arquitectura, enquanto disciplina, incorporou uma crítica onde esta cidade se tornou um dos bodes expiatórios para um movimento que, mais do que corrigir possíveis problemas modernos, necessitava de auto-afirmação. Decorrido este tempo, mesmo com a absorção de conceitos das ciências humanas no âmbito de trabalho dos arquitectos, não surgiram soluções eloquentes e consensuais para resolver o que se julgava de errado no Movimento Moderno.

Ao contrário, ao abrigo das críticas, o que tem vindo a ser feito a nível de urbanismo não encontra sequer um exemplo digno de ser criticado, estudado ou paradigmático. Assiste-se actualmente em quase todo o mundo à submissão à especulação e à falta de desenho com resultados lamentáveis.

NOTAS

1. BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Perspectiva, São Paulo, 1981. p. 125.
2. COSTA, Lucio. *Documentação Necessária*, 1938. in: COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. Empresa das Artes, São Paulo, 1995. p. 461.
3. ver conceitos de Wölfflin em WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Martins Fontes, São Paulo, 2000.
4. COSTA, Lucio. *A Situação do Ensino na Belas-Artes*, O Globo, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1930.
5. termo brasileiro que designa, na construção, elemento vazado, de cerâmica ou cimento, que conforma paredes ou aberturas e serve de protecção solar permitindo, ao mesmo tempo, a entrada de luz e ventilação.
6. Na entrevista concedida para este trabalho em 28 de dezembro de 2011, Maria Elisa afirma que, apesar das diversas polémicas em que se envolveu, em seu livro, *Registro de uma Vivência*, Costa cita apenas, com desagrado, o nome dos dois professores que rejeitaram o projecto da Cidade Universitária: Inácio de Amaral e Ernesto de Souza Campos.
7. Instituto Antonio Carlos Jobim, 17 de junho de 2012. <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/85>>
8. LE CORBUSIER. *Planejamento Urbano*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000. p. 9.
9. ARÍS, Carlos Martí. *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*. Barcelona, ETSAB-UPC, 1991. p. 31.
10. COSTA, Lucio. *Razões da Nova Arquitetura (1934)*. in: COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. Empresa das Artes, São Paulo, 1995. p. 114.
11. COSTA, Maria Elisa. *Brasília 57-85: do plano-piloto ao “Plano Piloto”*. in: COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p. 327.
12. PUENTE, Moisés. *Conversas com Mies van der Rohe*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006. p. 39.
13. Entrevista a Maria Elisa Costa concedida para este trabalho em 28 de dezembro de 2011, Rio de Janeiro.



MONUMENTO A ESTÁCIO DE SÁ

Depois de construído o aterro do Flamengo, estava consolidada uma nova escala na Zona Sul do Rio de Janeiro. Essa intervenção foi uma última tentativa naquele trecho de ajustar o terreno à metrópole que se desenvolvia nele. A cidade havia definitivamente perdido a escala e a relação com o mar que existia originalmente. As frentes de mar, tanto da baía de Guanabara quanto do Atlântico, passaram a ter largas faixas de rodagem, passeio, areia e parque. Os edificios contam em geral com 12 a 30 andares por oposição às residências unifamiliares à beira-mar que caracterizaram o início do século.

Nesta mudança radical de contexto, alguns anos depois da construção do parque do Flamengo (1973), Costa teve a oportunidade de projectar um monumento para Estácio de Sá, português fundador da cidade. O monumento deveria ser não só uma construção moderna como também uma arquitectura que se ajustasse de tal maneira ao sítio que adquirisse valor atemporal.

Num espaço relvado entre as vias rápidas e o mar, Costa construiu o Monumento a Estácio de Sá. Mais uma vez a solução adoptada pelo arquitecto é extremamente simples. A implantação em forma de triângulo corresponde à forma da pirâmide de três lados, marco escultórico do projecto. Um dos vértices do triângulo aponta para o local exacto da fundação do Rio de Janeiro, em 1 de março de 1565, no sopé do Pão de Açúcar.

Ao analisar a escolha da forma das pirâmides do Egito no livro “Abstracción y Naturaleza” de Wilhelm Worringer o autor explica que “o propósito utilitário, para a construção das câmaras mortuárias, pedia uma estrutura cúbica. Por outro lado, queria-se criar um monumento, um monumento que, situado solitariamente numa vasta planície, visível desde longe, daria uma impressão de grande solenidade.” (1) Depois, citando Alois Riegl (1858-1905), afirma que não importa frente a qual das faces se coloque o espectador, a percepção do objecto em termos de volume, de profundidade, é a menor possível no caso da pirâmide. E, frente a este aspecto da percepção visual da pirâmide, “o aspecto material exterior, a tarefa prática - a formação de um espaço - acaba relegada a segundo plano. Limita-se a construção de uma pequena câmara mortuária com entradas pouco visíveis, quase imperceptíveis de fora”. (2)

Esta comparação é válida no sentido de que a ideia de monumentalidade aplicada por Costa no Monumento a Estácio de Sá, semelhante a das pirâmides egípcias, é muito mais do que a simples escolha de alguns artificios. O que está em causa é a aplicação de valores perceptíveis por qualquer pessoa em qualquer época.

Da mesma forma que as pirâmides contrastam com a grande planície desértica, a pirâmide de Costa se destaca em relação à grande esplanada criada pelo arquitecto. O carácter mais escultural que arquitectónico do objecto em destaque

(superior à esq.) Lucio Costa, estudo para o Monumento a Estácio de Sá, 1973
 (superior à dir.) Pirâmides do Egipto
 (centro à dir.) Mies van der Rohe, Monumento a Rosa Luxemburgo, 1926
 (inferior) Auguste Glaziou, Passeio Público do Rio de Janeiro, 1864

(pág. 102, superior) vista da esplanada
 (pág. 102, inferior) rampa de acesso ao embasamento
 (pág. 103) vértice que aponta para o local exacto da fundação da cidade

reforça a excepcionalidade do seu significado.

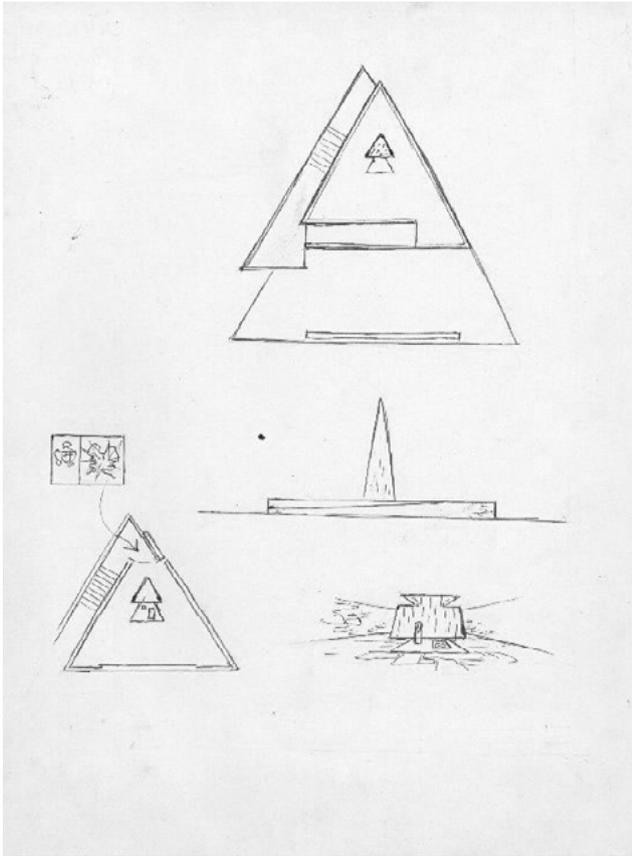
Muitos paralelos com outros projectos de arquitectos modernos podem ser feitos comprovando a validade desta solução. Um deles, as cidades satélites de Luis Barragán, tem uma relação importante com as vias de automóveis que o contornam, destacando-se pela verticalidade e pelo alto grau de abstracção da forma tal como no caso de Costa. O aspecto tectónico resultante do uso da pedra, emparelhada no embasamento, reforça a solenidade e a intemporalidade da construção, como no monumento a Rosa Luxemburgo de Mies onde blocos maciços de tijolos se sobrepõem conferindo imponência e aderindo ao lugar.

O espaço de entrada escondido e desfasado em relação à base evidencia a vontade de Costa de evitar que fosse destruída a pureza e a robustez do embasamento e da pirâmide. Sua posição ligeiramente deslocada a norte, afastada da grande esplanada, demonstra a tentativa de não fragilizar a força tectónica da forma. A implantação triangular reduz os espaços gradualmente na aproximação com o mar permitindo uma transição de escalas e espacialidades. O caminho que se dirige à entrada, numa cota mais baixa que o embasamento da pirâmide, ladeado por árvores a norte, vai gradualmente se enterrando ao se aproximar do mar. O espaço em frente à porta de acesso ao interior configura-se como uma varanda estabelecendo a desejada ligação visual com o sítio da fundação. No centro do espaço interior

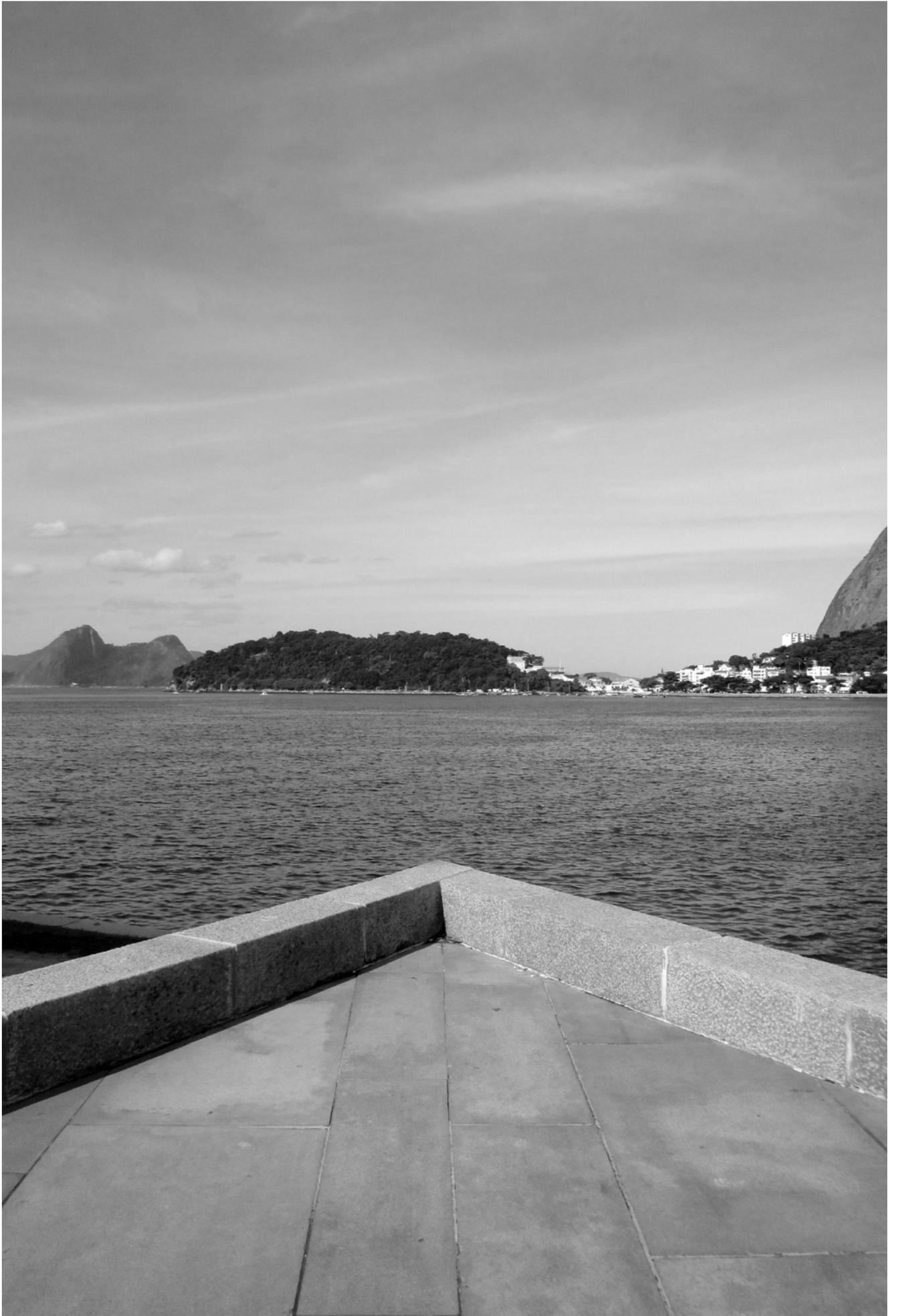
está a base da pirâmide vista desde o exterior. Junto a esta, encontra-se a réplica da lápide original de Estácio de Sá. O lanternim permite que a iluminação natural incida verticalmente na lápide.

É provável que ao escolher a forma da pirâmide, Costa tenha se inspirado nas que servem de marco de entrada para o *belvedere* do Passeio Público no centro do Rio, primeiro parque ajardinado do Brasil, de autoria do paisagista francês Auguste Glaziou (1833-1906). O espaço suspenso ao redor da pirâmide que serve de miradouro para o mar pode ser igualmente inspirado no antigo *belvedere*.

Ainda que esta tenha sido uma referência para Costa, a sua enquanto arquitecto dotou o projecto de uma originalidade e adaptação ao lugar que torna esta analogia um aspecto secundário. No monumento a Estácio de Sá, a pirâmide, mesmo tendo em conta o seu papel escultórico, foi geradora de toda a composição arquitectónica do conjunto. A simplicidade do pensamento de Costa e seu entendimento claro dos compromissos do arquitecto lhe permite, com o mesmo triângulo equilátero que inscreveu o plano piloto de Brasília, inscrever o Monumento a Estácio de Sá. A clareza e a simplicidade não são limitadoras das soluções, pelo contrário, tornam-se recursos válidos para controlar o projecto e evitar a arbitrariedade das soluções.

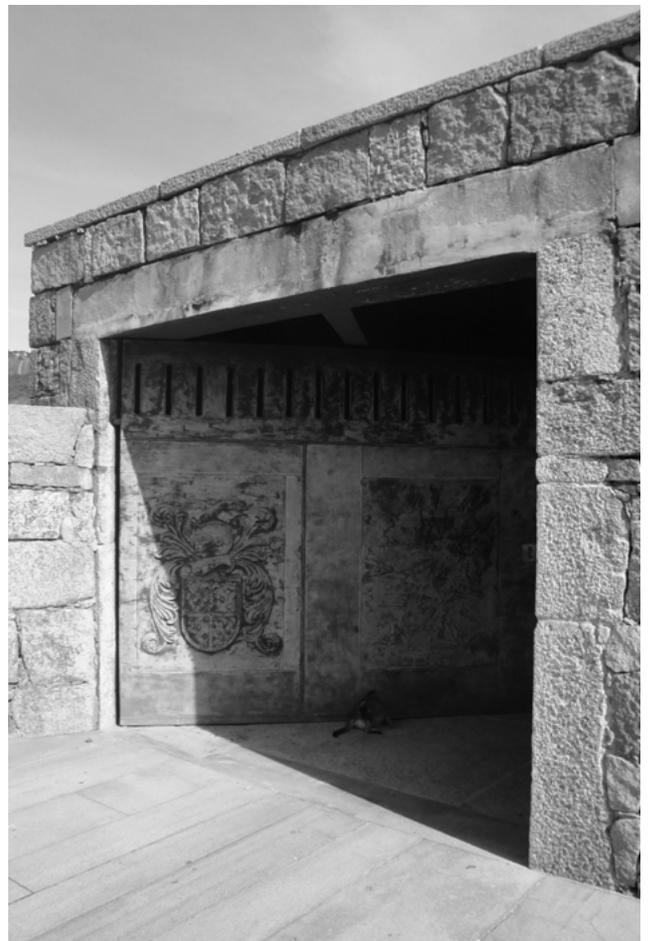






(abaixo) interior do monumento, câmara mortuária
(pág. seguinte, superior) vista da pirâmide e do espaço elevado sobre o mar
(inferior à esq.) pormenor do muro e do desaguadouro em pedra
(inferior à dir.) portão de entrada com brasão e mapa quinhentista da Baía de Guanabara
(pág. 106) pirâmide e Pão de Açúcar







TRADIÇÃO NA MODERNIDADE

A arquitectura moderna brasileira teve um campo fértil para sua concretização. Era necessário construir o país em pouco tempo e este era o modo mais adequado de responder às questões daquele momento. Como defende Eduardo Souto Moura a respeito de sua carreira, a arquitectura moderna “proporcionava princípios, ferramentas com as quais trabalhar: os pilotis, a estrutura independente, as peles; e também, com a planta livre podia resolver qualquer tipo de problema, resolver uma escola, uma habitação, etc.” Para Souto Moura, “os instrumentos operativos para a acção são diferentes das discussões de gosto” (3) que vieram a caracterizar o debate pós-modernista.

A obra de Costa se inseriu neste contexto de ampla necessidade de acção mas desenvolveu-se com uma certa independência em relação a outros arquitectos modernos brasileiros. Estas diferenças, defendidas neste trabalho como não sendo demasiado radicais ou fruto de uma contradição dentro do Movimento Moderno, mostram contudo uma sensibilidade maior do arquitecto para certas questões.

Na sua fase madura, especificamente a partir de 1937 quando começa a trabalhar no SPHAN, a sua obra passa por uma segunda mudança radical. Esta transformação consiste numa reinterpretação das referências modernas adaptando-as aos filtros do próprio lugar e da cultura local.

A arquitectura de Costa desenvolve o que Souto Moura defende ser importante também no amadurecimento de sua carreira: “ao invés da estratégia de deixar tudo fechado ou tudo aberto – ou muita luz ou às escuras –, entendi que havia um estado intermédio. (...) Interessei-me por estes estados intermédios (...) que ao final resultam mais naturais.” (4) Apesar das diferenças entre a obra dos dois arquitectos, é possível perceber como Lucio Costa desenvolve esta questão nos projectos a partir do final da década de 30.

Enquanto na segunda fase os edifícios possuem fronteiras mais duras entre os diferentes espaços, na fase seguinte, os espaços em penumbra e os efeitos da filtragem da luz são explorados intensamente criando espacialidades diferenciadas.

A atitude projectual de Lucio Costa é perfeitamente compreensível quando, ao querer resolver estas questões, recorre ao vasto vocabulário que tinha da arquitectura tradicional adquirido, não só nas viagens a Minas Gerais no início de sua carreira, como também durante o seu tempo de serviço para o Património Histórico. Torna-se portanto pertinente transpor para o caso de Costa as perguntas que Souto Moura fez a si mesmo a partir de uma certa altura de sua vida profissional: “se existem qualidades como essas nas casas de nossos avós, na arquitectura antiga, por que não podemos tê-las hoje em dia também? Por que os pintores, os escritores e os arquitectos

radicalmente modernos viviam em casa antigas, com móveis antigos?” (5)

São exemplos destas preocupações o uso de planos não ortogonais em relação aos espaços de diversos edifícios, especialmente no Park Hotel, bem como a riqueza e a variedade dos tipos de fechamento das casas e dos edifícios.

Convém dizer novamente que esta liberdade no tratamento dos espaços e das aberturas está mais presente na escala doméstica. Por outro lado, quando a grande escala se impõe, muitos destes elementos tem que se submeter às regras da repetitividade, da modulação e da pré-fabricação. Assim, Costa comprova na sua obra a inevitabilidade da evolução da arquitectura brasileira ensaiada teoricamente por ele no texto *Documentação Necessária*.

Não obstante, Costa ainda procura nestes edifícios de maior escala introduzir aspectos da tradição que os aproxime da cultura brasileira. No Banco Aliança (1956) no Rio de Janeiro, é interessante ver como entre as austeras protecções solares existem azulejos com pinturas nos parapeitos que procuram retomar aspectos da tradição como o ornamento. Contudo, o arquitecto emprega-os conforme as regras compositivas da arquitectura moderna procurando dar leveza a estes elementos de importância visual secundária.

Da mesma forma, no edifício do Jockey Club (1954-55), as aberturas dos alçados laterais constituem-se por janelas cuja caixalharía avan-

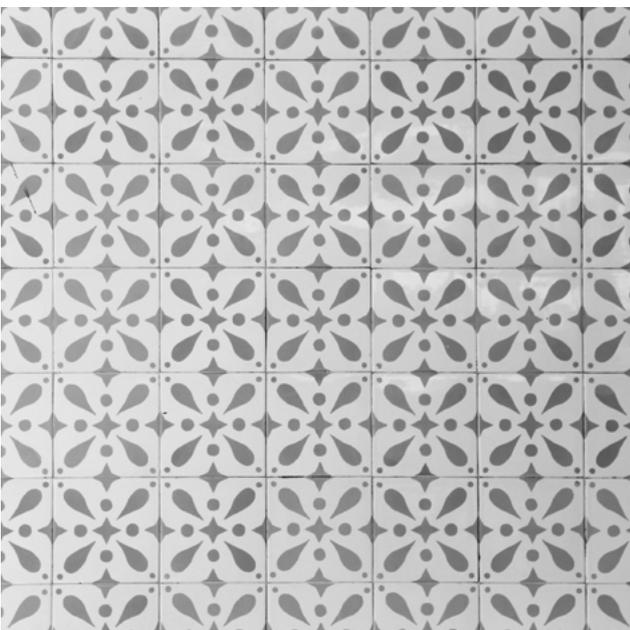
ça e recua num ritmo intenso. Esta sequência é composta por elementos que se projectam para o exterior. Estes módulos, muitas vezes usados em sua arquitectura doméstica, foram aplicados no Jockey com a mesma escala das casas unifamiliares. São, portanto, versões modernas dos antigos *muxarabis* (6) que Costa admirava e que registrara muitas vezes nos seus desenhos.

De qualquer forma, estes aspectos não enquadram Costa numa corrente regionalista “por oposição aos mecanismos da produção arquitectónica internacional” (7) como defendia Kenneth Frampton com o conceito de ‘regionalismo crítico’.

O conceito de ‘internacionalismo crítico’ de Jean-Louis Cohen é mais apropriado para se entender esta ‘mestiçagem’ na arquitectura moderna. Cohen defende que “os arquitectos que trabalham hoje a partir de fortes contextos culturais são precisamente aqueles cujo *modus operandi* tem vindo a ser disseminado na rede de relações globais, incluindo o da própria encomenda.” (8)

Costa foi possivelmente um dos primeiros arquitectos a explorar mais profundamente este campo depois da vigência da arquitectura moderna. Muitos outros arquitectos depois dele, tais como Fernando Távora e Álvaro Siza em Portugal, demonstraram preocupações da mesma natureza sem que isto representasse a negação dos valores intrínsecos à arquitectura do novo tempo.

No caso de Costa, é importante entender que



a questão da ética na arquitectura representa um factor fundamental que norteia sua produção teórica e projectual.

Primeiramente, a inquietação causada pela descoberta da beleza original de Diamantina em 1924, em contraposição à artificialidade do neocolonial, foi resolvida com a adesão ao Movimento Moderno em 1930. A partir de então, Costa direccionou sua preocupação teórica e projectual numa batalha, tal como muitos de seus contemporâneos, pela vigência da arquitectura moderna. São deste período projectos como as Casas sem Dono (1931) e a Vila Operária da Gamboa (1932) e o texto “Razões da Nova Arquitectura” (1934) que só poderiam ter sido feitos neste período.

Depois do projecto do MES e da vinda de Le Corbusier em 1936, quando simbolicamente os arquitectos modernos “vencem” a Academia, Costa percebe que a modernidade está garantida como arquitectura vigente e concentra seus esforços na afirmação de uma cultura arquitectónica moderna especificamente brasileira. A afirmação desta identidade nacional, para Costa, era o mais importante a partir deste momento e só poderia se verificar no uso da tradição uma vez que a modernidade era comum a todos os países. A partir de então, começa o seu longo trabalho de 35 anos para o SPHAN (1937-72), como também a modificação da sua arquitectura e dos seus textos com ênfase na cultura e tradição brasileiras. Eis como justifica esta posição

no texto “O Arquitecto e a Sociedade Contemporânea” (1952):

“A universalidade das soluções industriais leva não apenas à criação de um vocabulário plástico fundamental uniforme, tal como ocorreu na Idade Média com o românico e o gótico, ou com as ordens clássicas durante o Renascimento, mas também ao progressivo e fatal abandono das técnicas regionais. Apesar, porém, dessa sua índole universal, já se podem observar manifestações “nativas” de arquitetura moderna, de feição sensivelmente diferenciada embora obedientes aos mesmos princípios básicos e utilizando materiais e técnicas comuns. Não somente porque, a conselho do próprio Le Corbusier, já se observa a deliberada procura de fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas, como principalmente porque a própria personalidade nacional se expressa através da elaboração arquitectônica dos autênticos artistas, preservando-se assim o que há de imponderável mas genuíno e irreduzível na feição diferenciada de cada povo.” (9)

A arquitectura de Costa encontra a maturidade na conciliação entre passado e moderno feita de forma não literal já que surgem de demandas que não são antagónicas. Recorrer ao passado não constituía um fim em si mesmo.

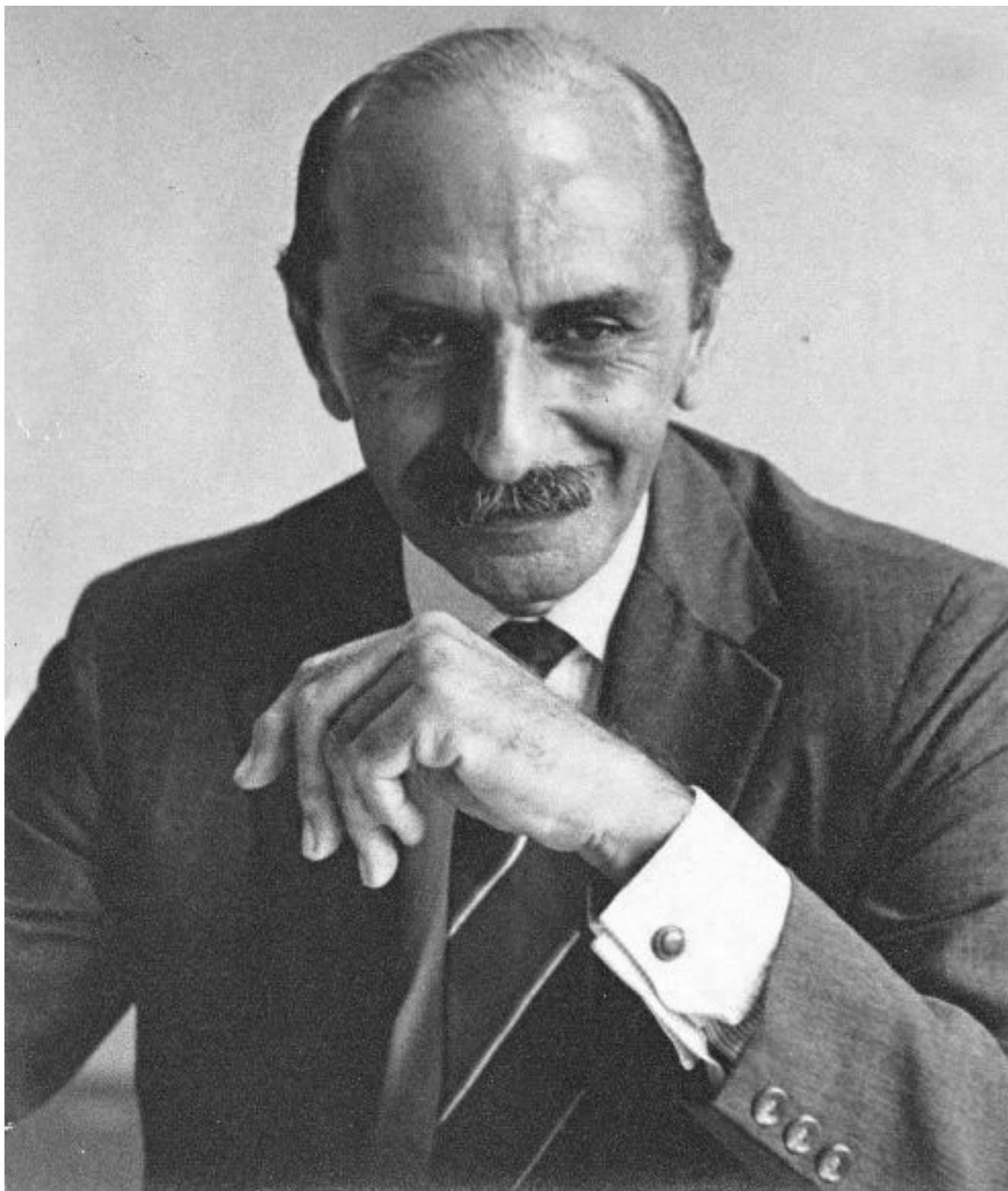
Apesar de ter sido o expoente desta vertente de trabalho na arquitectura brasileira, este per-

curso também foi trilhado por outros arquitectos e artistas brasileiros. Isto é perfeitamente compreensível dentro deste contexto de criação de uma identidade que, ao mesmo tempo, precisava de uma actuação progressista, pró-activa, ou seja, moderna uma vez que o país estava por construir.

Enquanto estes dois aspectos de sua obra forem vistos como pólos opostos, não se poderá entender a verdadeira intenção de Costa que, com sua ampla consciência da história e cultura, dava o seu contributo para consolidar um lugar para o Brasil no mundo.

NOTAS

1. WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza* (1907). México: Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 96
2. Idem.
3. CASTRO, Luis Rojo de. *La Naturalidad de las Cosas. Una conversación con Eduardo Souto Moura*. in: *El Croquis*, Eduardo Souto de Moura. (ed. e dir.) Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia. nº 124. Madrid: El Croquis editorial, 2005. p. 7.
4. Idem. p. 12.
5. GRANDE, Nuno. *Regreso a Casa. Una conversación con Eduardo Souto Moura*. in: *El Croquis*, Eduardo Souto de Moura (2005-2009). (ed. e dir.) Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia. nº 146. Madrid: El Croquis editorial, 2009. p. 13.
6. termo brasileiro que designa elemento de origem árabe, parecido com *cobogós*, que se coloca nas aberturas preservando a intimidade e protegendo os interiores da insolação sem impedir a ventilação. Em geral são feitos de madeira. Costa desenhou o muxarabi da casa dos Biscainhos, em Braga, quando visitou Portugal, como se pode ver na página 41 do presente trabalho.
7. GRANDE, Nuno. *Internacionalismo crítico, o possível lugar de uma revista de arquitectura*, in: *NU* nº 18. NUDA/AAC, Coimbra, 2004. p. 12.
8. Idem.
9. COSTA, Lucio. *O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea, 1952*. in: COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. Empresa das Artes, São Paulo, 1995. p. 273-4.



O PERCURSO DE LUCIO COSTA

(RESUMO ORGANIZADO POR MARIA ELISA COSTA COM SUPERVISÃO DE LUCIO COSTA)

Anos 10

Nascido em Toulon, França, em 27 de fevereiro de 1902, filho do engenheiro naval Joaquim Ribeiro da Costa, natural de Salvador, Bahia, e de Alina Ferreira da Costa, natural de Manaus, Amazonas.

Com poucos meses de idade vem para o Rio de Janeiro com os pais, retornando à Europa aos 8 anos, onde permanece de 1910 a 1916 e cursa a escola básica (Newcastle-on-Tyne na Inglaterra e Montreux na Suíça).

Volta ao Brasil definitivamente aos 15 anos quando é matriculado pelo pai — que “estranhamente queria ter um filho artista” — na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, em 1917.

Anos 20

Ainda estudante, trabalha nas firmas Rabecchi e Escriptorio Technico Heitor de Mello.

1924 - Forma-se arquiteto.

1922 - Antes de concluir o curso, tem seu primeiro escritório com Fernando Valentim. “Era a época do chamado ecletismo arquitetônico, os estilos ‘históricos’ eram aplicados sans façon de acordo com a natureza do programa em causa”, e também do movimento “neocolonial”, patrocinado por José Marianno Filho, visão acadêmica e equivocada da arquitetura colonial brasileira.

1921/22 - Primeiro projeto construído: Casa Rodolfo Chambelland, Rio de Janeiro. Colaboração Evaristo de Sá.

1924 - Primeiro contato direto com a arquitetura autêntica do período colonial em viagem de estudos à Diamantina. Revelação. “Lá chegando, caí em cheio no passado, no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que era novo em folha para mim.”

1926/27 - Viagem de um ano à Europa, a passeio, sem cogitar os movimentos intelectuais de vanguarda que já ocorriam, inclusive na arquitetura.

1928/29 - Não se sente satisfeito com a arquitetura que faz — dissociada da verdade construtiva, ou seja, o contrário daquilo que viu e constatou em Diamantina. Nessa época, por acaso, em revista não especializada, vê foto da “casa modernista” de Gregori Warchavchik, então exposta em São Paulo. É a primeira revelação da potencialidade de uma arquitetura coerente com as novas tecnologias construtivas.

Anos 30

1930 - Ano da ruptura em termos profissionais, nitidamente representada pelos dois projetos para uma mesma casa no Rio de Janeiro — casa E.G. Fontes —, sendo um a “última manifestação de sentido eclético acadêmico”, e o outro a “primeira proposição de sentido contemporâneo”.

1930 - Projeto de casa de campo para Fábio Carneiro de Mendonça.

1930 - O governo Vargas decide renovar o ensino das artes no país, cabendo a Lucio, então com apenas 28 anos, a responsabilidade de reformular o ensino das Belas-Artes, dirigindo a escola onde se formara seis anos antes. Esta experiência dura menos de dois anos, interrompida por questões político-administrativas, o que leva os alunos a um ano de greve.

1931 - Ainda diretor da Escola de Belas-Artes faz o Salão de 1931, no Rio de Janeiro, primeiro Salão oficial de Belas-Artes, onde expõem os artistas plásticos de vanguarda, como Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Bruno Giorgi, entre outros.

1931/32 - Escritório com Gregori Warchavchik, no Rio: casa Schwartz, cujo terraço-jardim é o primeiro projeto do paisagista Roberto Burle Marx; apartamentos proletários na Gamboa; casa Cesário Coelho Duarte (projetos: Lucio Costa; construção: Warchavchik & Lucio Costa).

1932/36 - Escritório com Carlos Leão. Período de trabalho escasso: a clientela quer casas de “estilo” que já não consegue fazer. Projeta então uma série de casas “teóricas” para lotes urbanos de tamanho padrão — “Casas sem dono”. Por outro lado, exatamente esta disponibilidade de tempo permite o estudo a fundo da obra dos precursores — Gropius, Mies van der Rohe e, sobretudo, a de Le Corbusier, com a qual se engaja de forma apaixonada. Concomitantemente, amadurece a tomada de consciência política e social.

1934 - Professor, pela única vez, na Universidade do

Distrito Federal, curso consolidado no ensaio Razões da nova arquitetura.

1934 - Projeto de vila operária em Monlevade, Minas Gerais, recusado.

1936 - Data fundamental para a moderna arquitetura brasileira. O ministro Gustavo Capanema convida Lucio Costa para projetar o edifício-sede do recém-criado Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Lucio constitui uma equipe (Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer) e é aprovado o primeiro projeto. No entanto, como se trata da primeira oportunidade internacional de se construir um edifício deste porte de acordo com os princípios da nova doutrina de Le Corbusier, Lucio insiste junto ao governo e consegue a vinda do mestre ao Rio, por quatro semanas, para que avaliasse o projeto feito.

Le Corbusier propõe outro terreno, mais perto do mar, para o qual faz belo risco que balizará o projeto definitivo no terreno inicial — único viável — feito pelos arquitetos brasileiros desde a estaca zero e construído durante a I Guerra Mundial. Le Corbusier só conheceu o projeto depois de pronto quando veio ao Brasil, em 1963, para projetar a Embaixada da França em Brasília. A vinda de Le Corbusier em 1936 teve ainda influência determinante na eclosão do gênio até então “incubado” de Oscar Niemeyer.

1937 - Início da colaboração no Serviço no Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — SPHAN — criado

no mesmo ano. O primeiro trabalho para o SPHAN, contemporâneo ao projeto do Ministério da Educação, foi nas Missões Jesuítas, no sul do país, e dele resultou o projeto de um pequeno museu, inovador no conceito e na forma. Esta colaboração com Rodrigo M. F. de Andrade perdurou ao longo de 35 anos, até 1972, quando se aposenta.

1937 - Primoroso projeto para a Cidade Universitária, no Rio de Janeiro (onde hoje fica o Jardim Zoológico), sumariamente recusado pelos preconceituosos responsáveis. (Prenúncio da Esplanada dos Ministérios de Brasília.)

1938 - Pavilhão do Brasil para a New York World's Fair de 1939, que propicia o lançamento internacional de Oscar Niemeyer, convidado a participar do projeto.

1938/39 - Entre os trabalhos para o SPHAN, os ensaios Documentação Necessária e Notas sobre o mobiliário luso-brasileiro, além da definição de critérios para o tombamento e proteção de bens de excepcional valor.

Anos 40

Vários projetos de arquitetura que caracterizam e confirmam a integração das duas raízes fundamentais — a tradição autêntica e a renovação arquitetônica:

- Conjunto de edifícios residenciais no Parque Guinle, Rio de Janeiro (seis andares sobre pilotis abertos, fachada poente protegida por “claustra” em toda a extensão). Este conjunto de edifícios, no meio de um parque, está na ori-

gem da concepção das superquadras de Brasília.

- Park Hotel, Friburgo, estado do Rio, pequena pousada com estrutura de madeira e alvenaria de pedra, belo espaço interno e inclusive os móveis projetados por Lucio.

- Residências Hungria Machado, no Rio, e Saavedra, em Corrêas, estado do Rio.

Textos:

- Ensaio A arquitetura dos jesuítas no Brasil, para o SPHAN.

- Ensaio Considerações sobre arte contemporânea, só publicado em 1952 nos Cadernos de Cultura do Ministério da Educação.

Intervenção urbana:

- Proposta de remanejamento do tráfego no Centro do Rio de Janeiro, que resolveu, sem nenhuma obra e durante longo tempo, o problema dos engarrafamentos constantes.

Anos 50

Arquitetura:

- Anteprojeto da Casa do Brasil na Cité Universitaire, Paris, proposta que serviu de base ao projeto desenvolvido e executado por Le Corbusier.

- Sede social do Jockey Club Brasileiro, Rio de Janeiro - edifício com garagem em todos os andares na parte central (700 vagas).

- Sede do Banco Aliança (hoje Itaú), Rio de Janeiro, Centro.

- Risco original para o altar do Congresso Eucarístico de 1955, desenvolvido por Alcides da Rocha Miranda.

Textos:

- Depoimento sobre arquitetura no Rio de Janeiro na primeira metade do século — “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” — para o jornal Correio da Manhã.

- Ensaio Arquitetura de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, para o SPHAN.

- Ensaio O arquiteto e a sociedade contemporânea, por solicitação da Unesco.

1957 - Vence o concurso para o Plano-Piloto de Brasília, nova capital do país, que viria a ser inaugurada três anos depois, em 1960.

Atuação internacional:

- Membro do “Grupo dos Cinco”, que orientou o projeto da nova sede da Unesco em Paris, junto com Gropius, Le Corbusier, Rogers e Markelius

Anos 60

1957/66 - Supervisão direta do desenvolvimento do Plano-Piloto de Brasília, coordenado pelo engenheiro Augusto Guimarães Filho, indicado por Lucio Costa para assumir a tarefa.

1960 - Doutor Honoris Causa pela Universidade de Harvard.

1961 - Tese O novo humanismo científico e tecnológico — Teoria das resultantes convergentes, por solicitação do M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology).

1963 - Apartamento de cobertura para a filha Maria Elisa, Rio de Janeiro.

1964 - Pavilhão do Brasil na XIII Trienal de Milão, cujo tema era o lazer.

1965 - Projeto das rampas de acesso ao Outeiro da Glória e restauro da igreja, Rio de Janeiro, para o SPHAN.

1967 - Ensaio Proposte per Firenze, Itália.

1968 - Roteiro e texto para curta-metragem sobre Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, realizado por Joaquim Pedro de Andrade.

1969 - Plano-Piloto para a baixada de Jacarepaguá (Barra), Rio de Janeiro.

Anos 70

- Legião de Honra do governo francês, no grau de Commandeur.
- Proposta para um Museu de Ciência e Tecnologia no Rio de Janeiro.
- Proposições relativas à expansão urbana de Salvador, Bahia - notadamente a concepção de “quadras populares” com trama viária losangular para resolver o problema dos Alagados.
- Monumento a Estácio de Sá no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro.
- Projeto da Fonte da Torre de TV e das Praças de Pedestres da Rodoviária, Brasília.
- Casa Thiago de Mello, Barreirinha, Amazonas.
- Proposta urbana para a nova capital da Nigéria, com Lotti e Nervi.
- Proposta para novo Pólo Urbano em São Luís, Maranhão.
- Atuação no Conselho Superior de Planejamento Urbano — CSPU — no Rio de Janeiro, em que, entre outras coisas, impediu a construção de edifícios altos na área em frente ao terminal Menezes Cortes, no Centro, para assegurar a vista livre para o Convento de Santo Antônio.

Anos 80

- Proposições para o agenciamento da Corniche, de Casablanca, a convite do rei do Marrocos Hussein II.
- Casa para a filha Helena, Rio de Janeiro.
- Casa Edgard Duvivier, Rio de Janeiro.
- Brasília revisitada, conjunto de recomendações relativas à preservação, complementação, adensamento e expansão urbana de Brasília, apresentadas ao governador José Aparecido de Oliveira em 1986.
- Supervisão do desenvolvimento do projeto das quadras propostas para os Alagados de Salvador em Brasília — as “Quadras Econômicas”, no Guará, projeto desenvolvido pelo arquiteto Fernando Andrade.

Anos 90

- Agenciamento interno do Espaço Lucio Costa proposto por Oscar Niemeyer na Praça dos Três Poderes, Brasília. Projeto desenvolvido pelo arquiteto Fernando Andrade.
- Concepção editorial e gráfica, textos, ilustrações, roteiro e diagramação de seu único livro: Lucio Costa - Registro de uma vivência (1ª edição 1994, 2ª edição 1997, Empresa das Artes). Projeto gráfico desenvolvido por Maria Elisa Costa.

ENTREVISTA A MARIA ELISA COSTA

Entrevista realizada a 28 de Dezembro de 2011, no apartamento da architecta no Rio de Janeiro:

Primeiramente gostaria de saber sobre a formação arquitetônica dele. Como surgiu a arquitetura na vida dele? Ele falava sobre isso?

A vida dele é muito interessante. O pai do Lucio era um engenheiro naval de Salvador e a mãe era de Manaus, quer dizer, ele é uma pessoa com DNA totalmente brasileiro, digamos assim. Eles tiveram seis filhos e moraram muitos anos na Europa, porque estavam refazendo a esquadra brasileira. Com isso, o Lucio nasceu por acaso em Toulon, depois veio com poucos meses para o Brasil, ficou até os oito anos no Rio de Janeiro e, dos oito aos catorze, morou na Europa ininterruptamente.

Ele viveu na Inglaterra, depois morou pouco tempo na França e depois na Suíça. Na Inglaterra, morou em Newcastle onde teve uma ótima professora de desenho que mais tarde foi professora da atual rainha da Inglaterra e da irmã. E ele tinha o que se chamava antigamente “jeito para desenho”.

Essa facilidade para desenho, uma base cultural muito boa, de informação, e essa intimidade com a Europa explicam muita coisa. Um menino de oito anos que frequenta a escola lá não fica deslumbrado, para ele era algo normal. Ele

não fez pós-graduação, ele fez pré... É diferente. Sempre adorou a Europa sem nenhuma subserviência, de maneira nenhuma. Toda a relação dele com a Europa, e inclusive com o Corbusier, se explica por aí. É natural.

E então o pai desenhava lindamente, inventava máquinas e motores. E tinha o sonho de ter um filho artista, provavelmente pintor. Como o Lucio desenhava muito bem – desde menino os desenhos são incríveis –, quando voltaram para o Rio, em 1917, com quinze anos, o pai o matriculou na Escola Nacional de Belas Artes.

Na época os dois primeiros anos eram comuns aos alunos de pintura, escultura e arquitetura, era *Beaux Arts*. E ele contava que gostava de ir à biblioteca da escola que, na época, quem frequentava eram os arquitetos. Então ele optou mais tarde pela arquitetura.

Depois, o Lucio começou a trabalhar no escritório do Heitor de Mello, antes de completar o curso, por isso se formou dois anos mais tarde que a sua turma. Quando se formou, em 1924, já desenhando e aquarelando divinamente, ele foi trabalhar com o Fernando Valentim que foi o primeiro sócio dele, eram colegas de turma. Ele tinha um escritório e chamou o Lucio.

O Fernando Valentim era mais velho que ele?

Não, era da mesma idade e da mesma turma, tinha se formado antes só porque o Lucio atrasou. Ele e o Fernando Valentim faziam o maior sucesso. Era o máximo. Então uma vez eu perguntei ao meu pai “O que é que fez essa mudança de rumo tão definitiva e tão forte como foi?” E ele sempre retornava ao encontro com Diamantina em 1924.

Na papelada que ficou na casa dele, apareceu uma carta do José Mariano de 1923, o mentor do neocolonial, querendo conhecer o jovem arquiteto que ganhava todos os concursos. O movimento neocolonial se interessou e investiu muito no talento dele. Eles estudavam as obras antigas, do período colonial, e por isto ele foi para Diamantina enquanto os mais velhos foram para Ouro Preto. Porque Diamantina é desgarrada, até hoje você leva sete horas de Belo Horizonte até lá de ônibus. Mas a cidade é singela e ao mesmo tempo sofisticada, requintada e simples, – diferente de Ouro Preto – tem características próprias muito interessantes...

Então, quando ele chegou em Diamantina, tem um texto que diz o seguinte: “Eu cai em cheio no passado, um passado que era novo em folha para mim.” A impressão com que eu fiquei foi de que a cidade disse a ele assim: “Por que você põe tanto *chantilly* na sua arquitetura? Eu não sou nada disso e sou muito melhor do que o que você faz”. Acho que, nesse momento,

surgiu o embrião de um desconforto com o que ele fazia. Ele achava que estava fazendo o máximo, chegou lá e viu que não era bem assim. A arquitetura era sensata, elegante, bonita e sem nenhuma ostentação. Sem misturar ingrediente de igreja em casa. Tinha lógica. E esse desconforto fermentou; durante cinco anos continuou fazendo neocolonial ou outro estilo, conforme o freguês, e trabalhando com o Fernando.

Em 1926 e 27, ele foi à Europa porque teve um prêmio de viagem. Viajou sem nenhuma preocupação profissional. E, aos poucos, ele deve ter tomado conhecimento – eu estou supondo – do Movimento Moderno ainda embrionário, mas sem achar muita graça, na época ele ainda não se interessava pelo Corbusier. Ou seja, ele ficou perplexo com Diamantina, mas ainda sem descobrir um caminho.

Depois em 1929, ele casou com a minha mãe; e contava que um dia, em casa, folheando uma revista comum, chamada “Para Todos”, viu uma foto da Casa Modernista do Gregori Warchavchik exposta em São Paulo. E ele lembra que, folheando, pensou: “Está ai, dá pra fazer uma coisa bonita”.

Esse ano de 1930 é um ano muito particular na vida profissional dele. A Casa Modernista convenceu ele de que “existe uma outra linha boa e saudável”. Enquanto isso, ele estava fazendo

o projeto de uma casa absolutamente neocolonial, que aliás foi construída como tal e é muito bonita, lá no Alto da Boa Vista. A casa Ernesto Gomes Fontes.

Essa casa é um marco. O projeto estava sendo feito quando ele descobriu o outro caminho. Então, fez um segundo projeto para o mesmo dono, no mesmo ano, no mesmo lugar, com o mesmo programa, mas uma casa completamente moderna! E o Fontes tinha uma incrível coleção de móveis antigos, muito bonitos, que o Lucio colocou nas perspectivas de interior, num ambiente moderno. Eu acho que foi pra tentar seduzi-lo: “Veja como valoriza!”. E enviou uma carta dizendo: “com o projeto anterior você faz o que quiser, mas eu não participo” – só participaria se fosse levado adiante o novo. Mas o Fontes executou o primeiro projeto e acabou-se a história.

Nesse mesmo ano, ele também foi chamado para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes que parece que estava uma bagunça. Ele tinha vinte oito anos, o que para lidar com os estudantes era bom, e era talentoso e conhecido.

O governo Vargas teve uma política cultural inteligente de renovação e por isso chamou os jovens. Chamou Villa-Lobos para a área de música e alguém sugeriu o Lucio para mudar a orientação da Escola. A velha guarda da Escola ficou irritadíssima. Como é que esse governo

insensato entrega a Escola de Belas Artes a um menino? E o Lucio fez uma coisa brilhante nesse momento. Ele não substituiu o currículo antigo, mas propôs uma alternativa de ensino totalmente diferente da tradicional e o aluno escolhia. Os alunos gostaram muito, tanto que fizeram um ano de greve quando ele saiu.

Houve uma reação muito pesada da velha guarda. Primeiro, o grupo do José Mariano o chamou de traidor porque ele abandonou o movimento neocolonial. Segundo, recentemente encontrei uma papelada assinada por uns sete arquitetos de São Paulo dirigida ao ministro Francisco Campos protestando contra a nomeação dele sem cumprir os requisitos formais e etc.

Curiosamente, o chefe de gabinete do ministro era o Rodrigo Mello Franco de Andrade, futuro criador do Patrimônio Histórico, e eles se conheceram quando ele convidou o meu pai para dirigir a Escola. Depois que eu vi esses papéis, acho que pode ter sido por influência deste documento que o Rodrigo deixou de ser chefe de gabinete do ministro já que ele era a ligação com o Lucio.

Saindo o Rodrigo do Ministério da Educação, a velha guarda se sentiu forte e resolveu inventar burocracias, exigências que o Lucio tinha que cumprir para permanecer no cargo. Mas ele disse: “Eu estou aqui porque me convidaram, não

querem, vou embora”. E de uma hora para outra ele saiu. A minha mãe contava que o Carlos Leão, que era amigo do meu pai na época, ligou e disse: “O Lucio está uma fera, vai chegar em casa já, e vamos para Correias...”, e assim acabou essa história.

Mas ele ficou um ano e pouco na direção e antes de sair fez o Salão de 31, o primeiro Salão oficial de Belas Artes aberto aos modernos. Fez o mesmo que no ensino, deixou o salão tradicional como sempre foi e, ao lado, montou a alternativa moderna. Com outra arrumação, mais despojada, didática e informativa para que as pessoas percebessem.

Depois ele passou por um período de quatro anos absolutamente na maior dureza. Ele define essa época com a história de uma mulher que pediu a ele o projeto de uma casa e ele fez uma solução moderna. Então a mulher disse: “Mas eu encomendei a você uma carruagem e você quer me impingir um automóvel!?”. É o retrato da época.

De onde vem toda essa convicção, essa necessidade de reforma da arquitectura? Qual é a origem das preocupações dele? O que ele via na arquitectura moderna?

A origem, o que justifica a existência da arquitectura Moderna, é uma coisa um pouco Bauhaus,

se você quiser, e muito mais extraordinária. Porque desde que o mundo é mundo, são as paredes que aguentam o peso da construção. Então surgiu um jeito de construir onde a estrutura é independente das paredes e é ela que suporta o peso. Você pode fazer o que quiser.

Historicamente, todas as épocas, todos os estilos, sempre tinham uma expressão com algum grau de compatibilidade com a estrutura. Meu pai dizia não se pode comparar gótico com clássico, é gótico com gótico, clássico com clássico... Uma catedral gótica é o resultado da aplicação de uma tecnologia que viabiliza a grande altura, a verticalidade. O que não quer dizer que o Parthenon seja feio.

Mas então foi nesse período sem trabalho, que ele batizou de *chômage*, que ele estudou Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, os modernos. E então ele se envolveu completamente com a obra do Corbusier, escrita inclusive. O Corbusier escrevia muito bem, tinha um livro muito inteligente, o *layout* era interessante, tudo.

Com isso, a idéia de implantar a arquitectura moderna virou uma espécie de religião, eu chamo de Guerra Santa. Ainda mais porque eles acreditavam que a arquitectura moderna e a revolução social andariam juntas porque eram ambas decorrências da Revolução Industrial. Para eles, como a Revolução Industrial mudou o modo de

produção, que deixou de ser artesanal e passou a produzir em massa, a distribuição também passaria a ser em massa. O artesanato implica uma distribuição menor e, portanto, menos gente tem. Só que, claro, as coisas não são tão simples assim. Mas é assim que surge o interesse dele pela obra do Corbusier.

Então, em 1936, ainda com Getúlio no governo, mas com outro Ministro da Educação, agora o Gustavo Capanema, foi criado o Ministério da Educação e Saúde. E fizeram um concurso para o projeto da sede desse ministério.

Na época, tinham acabado de arrasar o morro do Castelo no centro do Rio, onde foram construídos os novos ministérios. Costumo dizer que a primeira “esplanada dos ministérios” do Brasil é aquela, porque ali foram construídos o Ministério da Fazenda, o do Trabalho e o da Educação que são exatamente da mesma época.

Portanto fizeram um concurso e quem ganhou foi o Arquimedes Memória com um projeto em estilo marajoara que não refletia o desejo de modernização do governo Vargas. Nessa época, havia uma grande influência da intelectualidade no poder que não é frequente. Hoje, por exemplo, é impensável ter um poeta como o Carlos Drummond de Andrade como chefe de gabinete do Ministro. É um outro tempo.

Então eles convenceram o Capanema a não fazer o projeto marajoara. O Capanema então pagou o prêmio ao Memória e convidou o Lucio, pessoalmente, para fazer o prédio. De início, eram ele e o Carlos Leão, então sócios. Depois ele chamou o Reidy e o Jorge Moreira que tinham participado do concurso.

O Niemeyer depois se juntou ao grupo também...

Sim. Cerca de um ano antes, quando o Lucio e o Carlos Leão tinham um escritório com pouquíssimo trabalho, o Oscar Niemeyer (que cursou a Escola de Belas Artes quando o Lucio já não era mais diretor) foi pedir para trabalhar com uma carta de apresentação. Eles disseram que não tinham condições de contratar ninguém, porque não tinham trabalho nem dinheiro. Então – acho essa história ótima – o Oscar disse: “Eu pago para trabalhar”. E a resposta foi “Pagar? Não precisa, pagar... Venha, frequente à vontade.” E o Oscar passou um ano estagiando de graça. Ele desenhava bem. Aquelas perspectivas bonitas da Cidade Universitária, o Lucio projetava com epidiáscópio na parede e o Oscar desenhava. Mas era uma pessoa extremamente discreta, não revelou nada de especial durante esse ano.

O Jorge Moreira disse ao Lucio: “eu tenho um sócio que trabalhou comigo, o Ernani Vasconcellos, e fica muito chato eu fazer parte da equi-

pe sem ele”. O Lucio concordou: ”Está bom, traz o Ernani.” Mas depois o Oscar protestou: “Se o Ernani vai, eu também vou...” O Oscar sabia do seu potencial, ele não mostrava, mas ele sabia. E disse: “Eu já estou aqui há um ano trabalhando com vocês, então eu também quero entrar nessa equipe”. E entrou e foi fundamental.

Então a montagem da equipe para fazer o projeto do Ministério foi uma coisa mesmo de “Guerra Santa”. Digo isso porque não houve mais dinheiro, o Lucio dividiu igualmente entre todos o que lhe tinha sido destinado.

Muito bem, eles fizeram o projeto e, como o governo tinha pressa, foi logo aprovado. Mas o Lucio, que sempre teve uma consciência histórica muito aguda, sabia que era a primeira oportunidade no mundo de se fazer um prédio daquele porte rigorosamente fiel à doutrina corbusiana. O próprio Corbusier nunca fez nada tão fiel a ele mesmo. Então o Lucio se dirigiu ao Capanema e disse: “Eu não começo a obra sem o Corbusier aprovar”. O Capanema ficou em pânico: “Eu não posso chamar esse estrangeiro, outro estrangeiro, pelo amor de Deus!” É que o Piacentini, arquiteto italiano que trabalhou durante o regime fascista, já tinha vindo ao Rio estudar um plano para a Cidade Universitária. Mas o Lucio insistiu tanto que o Capanema disse: “Está bom, eu levo você ao Catete e você conversa com o presidente.”

Com isso, eles foram ao palácio do Catete para convencer o Getúlio e o Lucio tentou doutrinar o presidente. A situação chegou a tal ponto que o Capanema puxou o paletó dele e disse: “menos, calma...”. Mas o Lucio continuou insistindo tanto que o Getúlio, no fim, disse: “Está bom, se é tão importante assim, tragam o homem!” Acho isso sensacional!

Eles começaram então a organizar a vinda do Corbusier. Ele veio no *zeppelin*, que pousou de madrugada naquele hangar de Santa Cruz que está lá até hoje. E foi até lá aquele bando de meninos – o mais velho era o Lucio que tinha 34 anos – receber “Deus”. E “Deus” desce do *zeppelin*! Um filme de época sensacional.

Mas o Corbusier, evidentemente, achou que estava sendo convidado pelo governo brasileiro. Durante uns dois dias, houve um certo estranhamento dele em relação à equipe. Ele achava que os meninos estavam tirando uma coisa que era dele. Ele já era famoso, conhecido no meio intelectual, mas tinha pouca chance de fazer obra. Ou seja, tinha o discurso mas pouca possibilidade de construir especialmente naquela escala.

Então depois que o Corbusier viu o projeto do ministério, ele resolveu propor um outro, para outro terreno, sem que ninguém pedisse, ele estava ansioso para projetar. E achava um absurdo

fazer o prédio naquele lugar, queria que fosse voltado para o mar, com o Pão de Açúcar em frente. Era um edifício muito bonito, alongado. Mas acontece que não se podia trocar o terreno porque a encomenda era federal e o terreno era municipal.

Com isso, ele teve que fazer outro estudo para o terreno inicial que, segundo meu pai, não tinha “nem convicção nem data”. Ele tinha o hábito de datar tudo. Então desenvolveu uma lâmina ao contrário, perpendicular à posição atual. Mas a proposta não era interessante e ele teve que voltar para a Europa. Isso aconteceu em 1936, e pouco depois começou a guerra, e terminaram os contatos com Le Corbusier.

Nas quatro semanas que ele passou no Brasil, o Oscar, que desenhava bem, foi colocado à disposição dele. Isto explica também o desabrochar fantástico do Oscar. É como se o Oscar fosse uma terra fértil que recebeu a semente do Corbusier ao vivo. Desenhando e ouvindo aquelas informações todas.

Eles então abandonaram o projeto que tinham feito, já com os princípios modernos, *brises-soleil* e outros elementos, para recomeçar do zero, partindo da proposta do prédio alongado que o Corbusier fez para o outro terreno. O prédio passou a ter um volume central apoiado no corpo mais baixo e os pilotis de pé direito duplo. Hou-

ve uma grande presença do Oscar, maior que a dos outros.

E era um projeto que defendia uma causa, a integração das artes. Nenhuma pintura ou escultura está lá por acaso. O conjunto é como uma música, cada elemento um instrumento. Por isso não pode ser mudado. Além disso, o edifício demonstra uma preocupação extraordinária, para a época, com questões ambientais. A fachada sul, onde não bate sol, é de vidro; e a norte tem o brise. Na fachada envidraçada, todas as esquadrias são móveis junto ao teto. E nos interiores as divisórias são baixas para permitir que o ar circule.

Enfim, foi uma defesa apaixonada de um ponto de vista inédito. Em 1936, a moda era o ministério da Fazenda e o do Trabalho como se pode ver ao redor. O Ministério foi uma grande novidade, só depois que apareceram os prédios de vidro que estão no entorno.

E é interessante comparar também com o Jockey Club, ali perto, já que os dois estão na esplanada do morro do Castelo mas ocupam o terreno de forma totalmente diferente. O Ministério tem o térreo livre enquanto o Jockey ocupa a quadra inteira com estacionamento no meio, em todos os andares. Acho que ele sempre teve esse ingrediente de liberdade, essa capacidade de adaptação à circunstância, à época e ao contexto.

Essa diferença realmente faz sentido já que o Ministério tem uma vocação pública muito mais forte que o Jockey.

Sem dúvida! E, por outro lado, na época que o Ministério foi construído, não havia tantos carros por isso não precisava de grandes áreas de estacionamento. Enquanto no Jockey, que foi um concurso, o Lucio ganhou por causa da solução da garagem no centro do edifício.

Depois do Ministério, ele se envolveu na proposta para a Cidade Universitária em 1937, que já havia tido uma solução do Corbusier que foi recusada. Então, mais uma vez, o ministro Campanema chamou o Lucio, que montou uma equipe – com o Carlos Leão, o Reidy, o Niemeyer, Firmino Saldanha e outros. Eles fizeram um trabalho impecável mas que também foi recusado por dois professores. Eu tenho certeza que isso o abalou profundamente. Apesar de ter entrado em milhares de polêmicas, os únicos nomes de pessoas que ele cita negativamente no livro dele – o Registro de uma Vivência – são esses dois professores.

Uma observação recente que eu fiz foi que essa recusa magoou ele tão profundamente que, a partir desse momento, ele nunca mais teve um escritório dele. Mesmo no tempo do Parque Guinle e de outras obras, ele usava o escritório das construtoras, do dono do projeto ou traba-

lhava em casa, como no caso de Brasília. O Patrimônio, o SPHAN, também foi um dos escritórios dele, onde ele ia todos os dias.

E ele fazia lá os projetos?

Não, não no Patrimônio. Mas variava conforme o projecto, durante o Parque Guinle, por exemplo, ele dispunha de uma sala – ou da construtora ou do Guinle, não sei.

Então foi durante o projeto da Cidade Universitária que o Lucio percebeu que o Oscar tinha talento, um certo swing. Eles deram o edifício do Clube dos Estudantes para ele projetar, não apenas desenhar. E, quando houve o concurso para o Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova York em 1938, o Lucio ganhou o primeiro lugar e o Oscar o segundo.

O Oscar ainda não estava “pronto”, mas o projeto dele já tinha uma liberdade na implantação. Todo mundo pensa que o Lucio abriu mão do primeiro lugar porque achou o projeto do Oscar melhor que o dele. Não é bem assim. Se ele tivesse achado o projeto do Oscar melhor que o dele, teria dito: “o Oscar vai e eu não vou”. Mas ele propôs que os dois fizessem outro projeto.

Para o Lucio tratava-se de uma Guerra Santa, da causa da boa arquitetura. O projeto do Lucio era mais contido, ele teve um “superego” de for-

mação acadêmica, que o Oscar nunca teve, que faz diferença.

E isso foi genial porque os dois fizeram outro projeto com um lado francamente Oscar e outro francamente Lucio em relação a princípios. O projeto do Oscar, por exemplo, não tinha pilotis. E o Pavilhão do Brasil tem os pilotis, a rampa e o *brise*, aquele fechamento, que são propostas do Lucio. Ou seja, somou o lastro de um com o incrível talento do outro e se tornou uma surpresa para o mundo.

Enquanto isso o Ministério já estava projetado, mas em obras. A construção foi feita pela divisão de obras da própria instituição, sem construtora. Por isso demorou muito. E eles acompanharam sem *know how*, sem experiência anterior nenhuma.

Muito bem, depois disso, o Lucio ficou mais à vontade, deixou de ser Guerra Santa. O Oscar decolou com a Pampulha nos anos 40. E o Lucio projetou o Parque Guinle e o Park Hotel que é uma coisa deslumbrante. Todos os arquitetos mais significativos tem uma pequena obra que os sintetiza. A Casa das Canoas é o Oscar, a Villa Savoye é o Corbusier, a Casa da Cascata é o Frank Lloyd e o Park Hotel é o Lucio.

Porque o Park Hotel é absolutamente incrível; tem todos os princípios modernos: a estrutura in-

dependente, a liberdade com a fachada, o térreo chanfrado. A liberdade absoluta. Ele quis botar telha, pôs telha. Por que não? Não tinha caretece no sentido de que tem que seguir uma religião. É a crença naquilo que ele estava fazendo.

E gestos pequenos têm um resultado extraordinário no Park Hotel. A pequena diferença de nível do restaurante – que é sobrelevado porque a adega está embaixo – com o chanfro – que contrasta com a estrutura regular – têm resultados inacreditáveis em termos de espaço.

E há uma série de casas: a casa Hungria Machado que era tão bonita, a casa Saavedra... Depois o Jockey numa época difícil porque coincidiu com o acidente que levou a minha mãe e foi uma obra demorada. E o Banco Aliança, que ele fez com o engenheiro Augusto Guimarães Filho que ele conheceu na obra do Parque Guinle e que foi importante em Brasília...

Antes do concurso para o plano piloto de Brasília, o Juscelino tinha convidado o Oscar para fazer o projeto. Mas ele não se sentiu à vontade e sugeriu que fizessem um concurso aberto exclusivamente a arquitetos brasileiros com júri internacional. Foram vinte e poucos concorrentes.

De início, o Lucio foi convidado para fazer parte de uma equipe e recusou. Acho que ele só se sentiu motivado a participar quando percebeu

que o Juscelino já estava fazendo o Palácio da Alvorada e que ia mudar mesmo a capital. Ele sempre foi teórico, mas a motivação sempre foi a realidade.

Então a data para entrega do projeto era começo de março de 1957. No fim de 56, ele recebeu uma homenagem da *Parsons School of Design* de Nova York – ele e Christian Dior. E quando viajava, ele levava sempre minha irmã e eu. Viajamos de navio, levava de 10 a 12 dias até lá. Então de repente ele, com a ideia de Brasília rodando dentro da cabeça, se vê num navio, sem interrupção, sem telefone, com tempo disponível. Existem pequenas folhas de papel timbrado do navio, com esboços, procurando Brasília. É incrível. Ele chegou aqui, fez o projeto e entregou na última hora. O texto da memória descritiva é um primor, não falta nem sobra absolutamente nenhuma palavra. E ele fez tudo dentro de casa, aqui neste prédio, sozinho.

Hoje é muito difícil entender o contexto da época. A ideia de mudar a capital para o interior já existia há mais de 100 anos até que o Juscelino, de Diamantina, que não tinha medo de sertão – ele era do sertão, do sertão e da beleza – decidiu concretizá-la. Eu digo que se ele tivesse nascido numa cidade grande não teria coragem. Para quem era do Rio, o Centro-Oeste do Brasil era o fim do mundo.

E Brasília é uma roupa sob medida para uma situação de fato, não é uma tese. Tinha que ser feita rapidamente ao contrário do que normalmente acontece com as cidades. Tinha que propor um modo de morar que fosse inovador mas sem assustar as pessoas. Tirá-las daqui para o Planalto Central em 3 anos, um espaço de tempo ridículo. Foi de uma audácia! O Juscelino percebeu que o Brasil precisava de alguma coisa. Segundo uma declaração dele que eu vi uma vez num programa na TV, quando assumiu a presidência, o Brasil não fabricava nenhum motor. Hoje exporta avião. É uma mudança!

Mas o Juscelino teve muita oposição política e, apesar disso, era um sujeito da lei, não era subversivo, e queria transferir a capital com aprovação do Congresso. Ele comentou com a filha, Maristela, que se fosse propor ao Congresso simplesmente mudar a capital é evidente que não iam aprovar. Mas, se dissesse “eu vou mudar a capital num dia determinado daqui a 3 anos”, iam aprovar para desmoralizá-lo porque achavam que não daria certo. Foi assim que Brasília foi aprovada. É impressionante!

E a cidade tinha que ter uma cara – o Rio de Janeiro tem o Pão de Açúcar, o Corcovado, a Pedra da Gávea, o mar. Mas em um lugar que tem um céu inacreditavelmente bonito e 360 graus de horizonte não tem nenhuma âncora para se apegar. Então eu acho que o meu pai colocou

o problema com uma imensa clareza e lucidez para poder responder. A nova capital tinha que ter cara de capital, ser bonita e visualmente poderosa. Brasília tinha que criar uma paisagem construída.

Toda a monumentalidade da Praça dos Três Poderes e da Esplanada foi o que criou a paisagem. Se fosse um filme, o diretor e roteirista foi o Lucio; e o Oscar, o ator principal. Dos desenhos do Lucio você tem todas as indicações de volumetria, toda a harmonia da música, a partitura é dele. E o Oscar foi impecável, ele tem esse talento inaudito de fazer logomarca. O Congresso passou a ser a logomarca de Brasília. O Lucio localizou os edifícios administrativos fora do centro geográfico da cidade, ao longo da Esplanada. Isso permitiu que a logomarca seja exatamente igual 50 anos depois. Se fosse no centro, estava tudo escondido pelas construções em volta. Uma das minhas netas, quando era pequena, entrou pela primeira vez na esplanada e disse: “Vó, olha lá o Jornal Nacional!”

Então tanto um como o outro têm, apesar dos temperamentos muito diferentes, a coisa da missão, são apaixonados pela obra, pela arquitetura, e têm talento. Para além da amizade, há um respeito mútuo que equilibra. Em 1992, Darcy Ribeiro disse que Deus estava de bom humor quando juntou, no mesmo lugar e no mesmo momento, Juscelino, Dr. Israel (figura indispen-

sável e extraordinária que deu conta de fazer aquilo tudo), Lucio e Oscar.

E outro ingrediente que entrou no plano de Brasília foi a idéia de um sistema rodoviário eficiente. A origem do eixo rodoviário vem disso. Não é parte de uma teoria deslocada da realidade, é porque o Lucio enfrentava os engarrafamentos todos os dias para ir para casa. O Rio de Janeiro tinha congestionamentos terríveis no Centro porque era onde o movimento para a Zona Sul e para a Zona Norte se cruzavam. Nesse caso, quando mudou o responsável pelo trânsito do Rio, o meu pai resolveu propor uma arrumação do tráfego para desatar o nó. Fez isso por iniciativa própria, em casa, e deixou a solução na portaria da casa do Menezes Cortes. E isso resolveu o problema por um bom tempo.

Por isso, o plano piloto tinha que ser muito claro, não podia ser ambíguo. A idéia da Rodoviária naquele lugar também é fantástica. E nessa questão entra o engenheiro Augusto Guimarães Filho – a única indicação que meu pai fez ao Dr. Israel Pinheiro – para dirigir a divisão de urbanismo da NOVACAP.

A Divisão de Urbanismo funcionou aqui. O Oscar foi para Brasília e o Lucio ficou no Rio. Foi genial. Havia um *gap* de tempo que foi muito útil. Tudo foi analiticamente calculado para a locação do plano piloto. Começou com calcula-

dora manual, trocando as coordenadas pelo rádio: “não sei quantas casas decimais... câmbio.”

E a NOVACAP, dirigida pelo Dr. Israel Piniheiro, não cuidou só da obra, foi muito mais que isso. Porque tudo funcionou desde o primeiro dia, com todas as dificuldades e precariedades. Mas funcionou! É um feito sem tamanho.

Vale a pena ver o filme “*L’Homme de Rio*” com Belmondo que tem umas sequências com ele correndo pela cidade. A Rodoviária novinha no meio do barro. Tudo muito recente, em construção, ainda no meio do nada. Hoje parece que aquelas árvores todas já existiam. Tudo foi plantado, primeiro passaram o trator para fazer a movimentação de terras e depois trouxeram as mudas.

Quanto às superquadras, ele fez alguma ou desenhou algum edifício?

Não, ele só fez aquele *croqui* que faz parte do plano piloto, com os blocos, a entrada, e que serviu de diretriz para a divisão de arquitetura projectar. A fórmula da superquadra é o pilotis aberto, genérico. Só existe propriedade privada a partir do primeiro andar, não se pode cercar o térreo. Isso é uma novidade absoluta, não existe em outros lugares, e só foi possível porque a área era pública.

Outra coisa fundamental é a hierarquização do tráfego. A entrada de carros para cada quadra é separada, por isso essas vias não viram lugar de passagem. A tesoura de acesso tem um raio pequeno que obriga a reduzir a velocidade. A pista paralela ao eixo rodoviário, através da qual se entra nas superquadras, na asa sul, é deliberadamente interrompida por construções, equipamentos urbanos. Essa via abrange quatro quadras e depois interrompe. Por isso tudo tem uma lógica, não é improvisado. Na asa norte, como mais da metade da área ficou sem construção durante muitos anos, resolveram ligar essa pista. Mas pergunta a qualquer pessoa da asa sul se gostaria de ter essa ligação... Ninguém quer! Porque funciona, está certo.

Acho que o Brasil até hoje não se apropriou desse feito como uma realização da nação brasileira. Brasília se tornou tão normal que as pessoas esquecem que foi excepcional. Mudar a capital para um lugar a mil quilômetros de distância, sem estrada, começar do zero, foi uma coisa espantosa. Quando eu era menina, no primário, desenhávamos mapas, e no mapa do Brasil tinha um retângulo tracejado no meio escrito: “Futuro Distrito Federal”.

É um episódio que ainda precisa ser absorvido. E o plano piloto foi uma âncora, ninguém tinha a menor ideia do que ia acontecer depois. Mas era preciso começar. O que vier depois va-

mos a ver.

No início, por exemplo, a cidade não tinha nem centro. Porque não tinha gente. O primeiro centro foi a W3. Na cabeça do Lucio, no projeto, tinha, mas de verdade, só agora. O Conjunto Nacional – o segundo *shopping* do Brasil – foi da maior importância. A ECISA, empresa de Donald Stuart Jr., ocupou todo o Setor de Diversões Norte com o *shopping* de uma vez. Isso foi importantíssimo para equilibrar aquela área, passando a ter o Hotel Nacional do lado sul e o Conjunto Nacional do lado norte.

E aquela paisagem inventada, criada, era igualmente nova, seja para uma pessoa que veio do Rio, de São Paulo, do Piauí, do Ceará ou da Bahia. Mas todos os que chegaram se apropriaram daquela paisagem como sua. Se a capital é no Rio e alguém chega de fora, eu me sinto mais dona daqui do que você. Em Brasília não tinha isso, era uma novidade poderosa.

Mas com o tempo aconteceu uma coisa lamentável. Como a ditadura militar no Brasil durou muito tempo, desde 64, ficou aquela ilusão sobre o poder do voto, de que isso podia resolver todos os problemas. Quando a capital era aqui, tinha um prefeito nomeado pela presidência da República que era um administrador, não um político, que tomava conta da “casa” do governo federal. Havia uma câmara de vereadores para

cuidar dos interesses da população, mas não tinha um governador politicamente eleito por ser Distrito Federal. Não era um estado. E ninguém nunca achou isso esquisito.

Quando a ditadura acabou nos anos 80, com a redemocratização, resolveram transformar Brasília em um estado, o Distrito Federal, mas que não se sustenta, nem tem a menor condição de se sustentar. Então para se eleger, o cacife que um governador tem é a terra, a forma mais simples de ganhar voto. Basta passar um trator e dar uma escritura porque quem vai bancar todo o custo da infra-estrutura, água, gás, luz, esgoto, é o governo federal. E com isso houve um inchaço maior do que haveria.

É evidente que Brasília sempre atraiu muita gente por estar no meio do caminho da migração tradicional do Nordeste para o Sudeste, mas isso foi exacerbado por causa das facilidades. Eu me lembro de comentarem, nos anos 80, que alguém ouviu um telefonema num orelhão dizendo: “avisa lá que aqui tão dando lote”. Assim não dá!

E meu pai dizia sempre: “Brasília é a capital do Brasil, não é a capital da Suécia.” É a síntese do país, todas as contradições estão presentes, com toda a clareza. O plano piloto é a Zona Sul do Rio de Janeiro, literalmente. A diferença é que aqui tem habitação popular em área nobre porque carro não sobe no morro. O Pavãozinho,

em cima de Ipanema, com a vista mais bonita do mundo, seria um *Montmartrezinho*, charmoso, cheio de artista. Mas para subir a pé fica difícil.

Então as pessoas frequentemente jogam em cima de Brasília uma responsabilidade que não é de Brasília, é da sociedade brasileira. Brasília é a capital do Brasil. A ideia original do meu pai era que houvesse uma mistura. Haveria superquadras mais densamente ocupadas, com apartamentos menores, para uma classe mais baixa, para que nas entrequadras, nas escolas, nos equipamentos comuns houvesse uma mistura. E isso nunca foi levado a sério. A tentativa feita foi a criação de mais uma “fatia” de quadras do lado leste que são as chamadas 400, só com três andares e sem elevador. E durante um período funcionou. Eu tinha um cunhado que era deputado, depois foi ministro, e o motorista dele morava numa quadra 400, perto da 200 onde ele morava.

Mas, com o tempo, o que expulsa é o dinheiro. Alguém chega lá e diz: “me vende esse apartamento?” A pessoa vende, ganha o dinheiro e vai para Ceilândia. Então consolidou-se a tradição urbana brasileira, ou seja, pobre mora longe. Nada disso foi Brasília que inventou, mas é fácil jogar a culpa na cidade.

Acho interessante que agora que Brasília está cheia de gente, os próprios moradores, inclusive, estão entendendo que existiu um projeto urbano

e que preservar Brasília é preservar a extraordinária qualidade de vida que eles têm. O Instituto de Arquitetos de Brasília atualmente está fazendo um trabalho em defesa da cidade. Houve uma mudança, nos últimos anos, na relação dos moradores com a cidade. As pessoas perceberam que se elas não fizerem nada, a especulação toma conta...

Quando o José Aparecido propôs Brasília como Patrimônio Mundial da UNESCO, ele salvou Brasília. Porque a cidade não tinha nenhuma proteção local. O IPHAN só tombou e protegeu Brasília porque a UNESCO alegou que não podia proteger um bem que não fosse protegido pelo próprio país.

Então surgiu uma legislação de tombamento brilhante redigida por um arquiteto chamado Ítalo Campofiorito. O que é tombado em Brasília são as escalas urbanas, a partitura. Nenhum prédio isoladamente é protegido, apenas os que têm uma proteção específica (a catedral e o Catetinho). Os edificios significativos ninguém vai destruir, mas acredito que actualmente até exista um tombamento.

Segundo esse tombamento, se quiserem demolir todas as quadras e fazer outras construções, respeitando mais ou menos a taxa de ocupação de seis pavimentos e pilotis aberto, podem. Isso é absolutamente novo e é a única forma de pre-

servar uma cidade sem impedir modificações, preservando a relação entre as partes. Porque se colocarem nas superquadras torres de 20 andares, a escala monumental fica ridícula.

Outra coisa interessante que o meu pai introduziu em Brasília foi o uso do paisagismo como ingrediente de projeto. As diretrizes paisagísticas de Brasília são do plano piloto e participam da “partitura”: o canteiro central gramado da Esplanada, as quadras cercadas de árvores, etc.

A Europa está descobrindo Brasília agora. Há uns dois anos, um professor de Veneza chamado Martino Tattara traduziu a Memória Descritiva do plano piloto para italiano e ele fez uma publicação pequenina, mas incluiu o *fac simile* de todas as páginas manuscritas. E eu ficava pensando “mas quem vai ler?”. E no ano passado, por conta dos 50 anos de Brasília, a Trienal de Milão fez uma homenagem muito simpática. Os professores do Politécnico di Milano que participaram falaram de Brasília como ninguém aqui fala. Com conhecimento, interesse. E essa questão do paisagismo usado como ferramenta de projeto, que era uma coisa de que eu ia falar, de repente um professor falou! Ele disse exatamente o que eu pensava sobre o paisagismo tratado não como um complemento, mas como um instrumento do projeto e que isso era algo que não se fez antes...

Mas o Brasil um dia descobre.

Acha que a crítica à arquitetura moderna na Europa ganhou força também porque se fez muita habitação social lá, construção de menor qualidade em geral, claro que com exceções?

A Europa já estava pronta. E eu acredito que Brasília seduziu a Europa e o mundo desenvolvido enquanto exótica. Mas quando começou a se consolidar, a dar certo, começaram a falar mal. Entraram todas as teorias possíveis contra. Nos anos 80 foi uma loucura, muito pesado. As pessoas diziam que Brasília era uma cidade fria, sem vida.

Eu acompanhei o crescimento de Brasília através da família de uma cunhada que mora lá desde a inauguração. E via que não era nem triste, nem desumana, nada disso. E em 1984, tinha uma moça na Divisão de Urbanismo que procurava muito meu pai e o convidou para passar uma semana lá para uma reunião informal. E ele sofria quando as pessoas diziam que Brasília não tinha vida. Então eu disse: “Vamos lá e você vê o que você acha, se tem vida ou não, você não tem nada que achar porque o não sei quem diz” E para ele foi uma maravilha, uma felicidade, porque ele não via a cidade há 10 anos!

Nós ficamos no Hotel Nacional, e um dia, no fim da tarde, ele foi andar sozinho, andar na Rodoviária, no Conjunto Nacional e o que viu

e sentiu o iluminou. E teve mais: na época, tinha um bar no fim da Asa Sul, o “Moinho”, onde todo mundo ia e nós fomos. Chegamos às onze da noite mais ou menos e, de repente, o bar inteiro aplaudiu. Foi o máximo! Depois o bar continuou normalmente como em outra noite qualquer. A partir disso, ele nunca mais esquentou a cabeça com essa história de que Brasília não tem vida. Isso não é verdade. Inclusive nas cidades-satélites onde ele foi, constatou que não é como dizem. Na época, tinha menos pobreza. Mas são algo absolutamente tradicional, como em outro lugar qualquer do Brasil, a novidade acabou no plano piloto.

Agora, com Brasília sendo tratada como se tratasse de um estado, o Distrito Federal, vejo que tanto as pessoas de lá como do Brasil em geral olham para a cidade não como a capital, mas como um estado qualquer. E por isso Brasília fica provinciana. Não se pode provincianizar a capital. Por outro lado, tem tudo para ser capital, pela mistura do Brasil de todos os lados. No comércio de Brasília tem tudo de todo o Brasil – coisas que aqui não tem, lá você acha: do Norte, do Nordeste...

O Brasil, para o meu pai, é muito especial. Ele sempre dizia: “que sorte que foi Portugal que descobriu o Brasil”. E acho que ele tem toda a razão, porque Portugal já tinha uma tradição de mistura. Portugal não é Inglaterra. Eu fui à Ni-

géria e a colonização inglesa não mistura. A salvação do Brasil é a miscigenação que, ao longo do tempo, se estendeu para todas as imigrações – começou com índios, pretos e brancos, depois japoneses, árabes, judeus, tudo misturado.

E depois teve o “Brasília Revisitada” que teve uma origem muito curiosa. Nessa viagem dos anos 80 em que passamos uma semana lá, fomos de carro com um amigo meu à ferroviária no fim do Eixo Monumental. Saímos do Hotel Nacional, praticamente na Rodoviária, e subimos o Eixo Monumental para além da torre de TV. E o caminho não acabava mais e meu pai dizia: “Não chega? Está longe!”.

Então eu tinha um escritório nessa época com uma mesa de luz e lembrei que tinha uma planta do Distrito Federal, já com Brasília construída, na escala 1/100.000. E resolvi sobrepor com a reprodução do plano piloto original do livro do Seminário de 74, no Senado, ajustando o lago de uma sobre o lago da outra. Então percebi que a distância entre a rodoviária e a rodo-ferroviária – antiga ferroviária – dobrou de tamanho. Porque Brasília desceu na direção do lago, para leste, por sugestão do Holford, e a pista do outro lado, a EPIA, foi afastada para oeste. Por isso é que ele dizia que estava longe, porque estava com o projecto original na cabeça.

Quem foi que sugeriu esse deslocamento?

O membro mais importante do júri, o urbanista William Holford. Foi o parecer dele que decidiu pelo plano do Lucio, eu acho. Também havia mais dois estrangeiros: um francês chamado André Sive e o Stamo Papadaki, de Nova York; tinha um representante do IAB, um do Clube de Engenharia, outro da NOVACAP e talvez mais alguém que não me lembro, todos os outros brasileiros.

O Holford achou que ia ficar muita área livre até a orla do lago. Tanto que, no plano original de 57, tem o loteamento de casas nessa área, o Lucio não propôs nada para a outra margem. Isso foi decidido durante o desenvolvimento do plano que aconteceu junto com a construção. Foi sendo feito à medida. E essa ideia de deslocar a cidade e passar os lotes individuais para o outro lado do lago foi muito boa. Mas ficou essa distância enorme entre a rodoviária e a rodo-ferroviária.

Mas quando voltou à Brasília, meu pai ficou com medo do que poderia acontecer com aquela área toda disponível. Então ele resolveu propor, num documento para o José Aparecido, além de uma série de recomendações mais gerais, que se fizesse mais umas quadras, e fizeram o Sudoeste – o Parque Municipal já existia, foi o governador Elmo Serejo que fez. Então esse trabalho foi chamado de “Brasília Revisitada”, apresentado

antes do tombamento e por isso também foi incluído.

E o parque Guinle? Como foi o projeto?

A origem do projeto do parque Guinle é curiosa. Meu pai contava que a família Guinle queria fazer prédios para vender ou arrendar. E queriam fazer no estilo do palácio, *à la française*. Então ele convenceu o Dr. Cesar Guinle que o palácio e os outros edifícios iriam parecer casa grande e senzala. E propôs que se fizessem edifícios modernos. A implantação que ele fez afastou os edifícios da área central, liberando o parque. São seis edifícios, ele fez o projeto de arquitetura apenas dos três primeiros, os do fundo foram os Irmãos Roberto.

Que fugiram à implantação dele...

A implantação não propriamente, é aquela mesma. Mas são fora de escala, são muito grandes. E o Parque Guinle é, obviamente, a origem das superquadras: os edifícios de seis andares, o pilotis aberto, os *cobogós*...

E tem a história do portão na entrada do Parque Guinle que o Dr. Cesar tinha comprado, veio da Europa, e estava guardado. Quando ele mostrou para o Lucio o portão, ele quis colocá-lo na entrada. E se tornou um portão simbólico porque não fecha nada. A rua passa de um lado

e do outro. O Lucio deve ter feito o projeto dos montantes lembrando dos seus idos tempos. Seguramente fez uma brincadeira à moda antiga.

E os edifícios são tombados?

São, tombamento federal. O Park Hotel também é tombado, pelo IPHAN federal.

Mas o azul da fachada do edifício Nova Cintra não é o que ele escolheu, como ele diz no “Registro de uma Vivência”.

Sim, quando mudaram para o azul *shocking* atual o edifício ainda não estava tombado provavelmente.

Ele falava sobre a arquitetura portuguesa? O que ele falava?

Ele achava que a arquitetura popular portuguesa tinha uma “saúde plástica” extraordinária. Percorreu Portugal inteiro, de norte a sul. Inclusive, numa viagem de estudo, ele procurou saber se havia alguma relação entre alguma região de Portugal e uma região do Brasil. Mas não, ele descobriu o contrário. Qualquer profissional de construção que viesse para o Brasil trazia a sua terra com ele. Se sai do Minho e vai para o Rio Grande do Sul, ele leva o Minho para o Rio Grande do Sul, se vai para a Bahia, leva o Minho para a Bahia. Não tem uma relação de região

com região.

E diz que a arquitetura regional brasileira veio de Portugal como se fosse uma roupa de meia confecção que teve de se adaptar ao corpo da nova terra. Uma observação que ele fazia, por exemplo, era que aqui havia madeiras enormes, então você tem telhados muito grandes. Em Portugal, quando o telhado é muito grande, tinha que ser decomposto. Eu não sei se isso é fato, é uma lembrança que eu tenho dele comentar.

Outra coisa interessante que ele comentava, sobre os engenhos, era o mobiliário, porque aqui era tudo muito prático no período da colônia. Então, por exemplo, tinham certos tipos de móveis que não se fazia, era tudo mais despojado. E, ao mesmo tempo, a presença portuguesa, em termos de arquitetura religiosa no Brasil, deixou uma marca muito forte. É isso que se vê aqui em casa – projecto dele – pilar de concreto aparente, como cunhal, contrastando com a parede branca. Lembra a relação entre cal e pedra na arquitetura portuguesa.

Sim, é muito comum mesmo.

A arquitetura portuguesa sempre foi mais sólida. Já no Brasil não, é mais solta. E os portugueses tinham um bom senso incrível na hora de implantar os edifícios. Em Ouro Preto, por exemplo, a diversidade da implantação é con-

dicionada pela topografia, pelo terreno. E nisso reside a sensatez portuguesa porque não há nada em meia encosta.

Os deslizamentos em Minas hoje acontecem porque as pistas que são abertas em meia encosta e escorregam porque o subsolo ali parece um sabão. Enquanto os portugueses construíram as ruas nas cumeadas. O mesmo acontece na implantação original de Salvador, ruas nas cumeadas ou perpendiculares a elas, nunca na meia encosta!

E as igrejas de Ouro Preto têm posições variadas, hora voltadas para cá, hora para lá... Porque onde tinha um cocuruto de morro eles cortavam e faziam o edifício pesado ali. É de uma sensatez! Esse lado que encantou muito o meu pai na arquitetura portuguesa.

Essa questão da herança histórica. Ele pensava que a arquitetura dele fazia parte de uma evolução? De que forma ele buscava fazer uma ponte com a história?

A arquitetura dele fazia parte da história da arquitetura, mas nesse sentido, de não ficar preso a nada. Desde Monlevade, em 1934, um projeto recusado, ele propõe, por exemplo, que se façam as casas com uma estrutura de concreto e as paredes de pau-a-pique. É bom senso antes de mais nada. Aproveitar o que tem de válido e usar. Ele

não escreveu antes “tem que ser assim e ponto”, ele fez a arquitetura dele em função do que achava que era bom.

Ele sempre usava muito a expressão “a abordagem deve ser simultânea”. Em que pensar primeiro? Na função? Na estrutura? Na proporção? E dizia: “é tudo ao mesmo tempo, tudo anda junto”. A arquitetura é três dimensões construídas que tem que ficar em pé, ter ambientes agradáveis de estar, ser bonita por fora e por dentro.

Enfim, isso é algo muito particular que está em falta hoje. Não sei como vamos nos libertar da mediocridade vigente aqui no Brasil. Existe essa situação em que as construtoras e as imobiliárias mandam, tem pouquíssimos grandes escritórios de arquitetura no Brasil. Antigamente existia. Não sei se o problema foi alguma lei que permitiu que não tivesse um arquiteto responsável pela obra. Mas devia ter, para fiscalizar. Porque a empreiteira tem o terreno, tem o dinheiro e faz. Basta fazer o *marketing*, chamar qualquer um para adequar ao código de obras como se fosse um quebra-cabeça e o resultado é o que existe por aí. A Barra, por exemplo, é de chorar!

Por isso que, em Brasília, as superquadras cercadas de árvores, para além de resolverem a questão de escala, impedem que uma arquitetura ruim tenha uma presença dominante, porque está escondida, é filtrada. Já na Barra com aqueles

edifícios muito altos fica muito pior. Mas a Barra salvou o Leblon e Ipanema. Porque se não tivesse tido a Barra para absorver, aqui estaria cheio de torres, não teria como escapar...

E na Barra o que foi feito do plano foi somente o desenho viário?

Na Barra já existia a estrada, a BR-101. Acho que o que ficou foi uma longa faixa de praia com gabarito baixo. Os núcleos de gabarito alto são afastados da praia, em geral. Mas também burlaram isso, naturalmente.

Para a Barra ele foi convidado pessoalmente. Não sei se é verdade, mas uma vez comentaram que o Lucio foi chamado para fazer o projeto porque era a única pessoa que achavam que jamais botaria a mão no dinheiro. Ele tinha uma honestidade visceral, não ia usar o poder para ganhar dinheiro.

Eu não acompanhei a Barra, mas foi muito difícil. Ele não chamou ninguém de Brasília para colaborar, usou os funcionários do estado. Existia um grupo de trabalho no começo, a SUDEBAR. Mas não podia dar certo no gênero de Brasília, porque a Barra tinha dono, proprietários. Quando o plano diz que em um lugar haverá um núcleo com tantas torres e em outro meia dúzia de casas, começam os protestos: “se ele pode, porque eu não posso?”. E o Lucio dizia: “mas

as pessoas compraram aquela terra por dinheiro nenhum!”. Só que são gananciosas... E isso corrompeu a idéia original. Ainda por cima a queda do padrão de arquitetura coincidiu.

O pior é que não é só a Barra. Inventou-se que gabarito alto é *status*, não tem nada a ver com pressão urbana. Então todas as cidades médias brasileiras hoje tem uma dúzia de torres. Ipanema passou muito tempo com quatro andares. Por isso que ainda tem tantos prediozinhos baixos na beira da praia. Mas isso é uma pena, compromete a escala da cidade. Não precisava. Mas faz parte da atual religião que elegeu o Deus-Mercado. Hoje tudo se raciocina em termos de mercado, é impressionante.

Tem um vídeo muito interessante chamado “Visual da Comida” que mostra a atenção dele às questões visuais mesmo em situações cotidianas.

É verdade! Ele acostumou a comer tomate por causa da louça azul. As preocupações visuais existiram sempre na vida dele. Por exemplo, lembro uma vez que, na casa dele, tinha um *poster* com uma foto preto e branco da minha filha e tinha um pano azul, meio amassado, por perto. E ele disse assim: “olha como fica bem!”

E é impressionante o número de papéis que apareceram. Ele não deixou passar nada, trabalhou loucamente. Hoje eu me dou conta.

Qualquer crítica ele respondia. Sem perdão! As pessoas comentam que ele era humilde, eu concordo, mas ele sempre teve absoluta consciência do seu valor e dos seus limites. E sempre soube muito bem lidar com isso.

Já encontrei nos papéis: currículo para escola de arquitetura; estrutura de organização do patrimônio histórico. Mas não levam a sério. Ficam discutindo se o Moderno é ultrapassado ou não. Isso não importa! Será ultrapassado quando for ultrapassado. Não depende de uma deliberação, não é uma cirurgia!

Hoje eu só queria que as pessoas buscassem uma arquitetura normal. Oscar Niemeyer nasce um de vez em quando. Mas deve se repetir o que é bom. Por que não? Todo mundo gosta de Paris e lá a maioria dos edifícios é igual, com poucas exceções. Ouro Preto também, a receita de casas de Ouro Preto é absolutamente padrão. Toda a diversidade é do terreno. Se aquele chão fosse cheio de ar e fosse esvaziado viraria Paraty.

As pessoas pensam que a diversidade surge “de propósito”. Tem uma obsessão por novidade que é uma tragédia! Em Brasília, as mansões que as pessoas constroem são horríveis. Os telhados são de uma complicação. Trezentas águas, bicos... Houve uma queda muito grande na qualidade média da arquitetura. Houve um nível bom aqui uma época. Quando se anda pelas ruas, os

prédios mais antigos são todos normais. Não tem nada demais, mas são tão agradáveis! Não te ofendem. Não é uma arquitetura extraordinária, mas é normal. Por que não?

É uma cobrança para que se invente moda. Não é isso! Acho que está faltando orientação. E isso é introduzido na cultura dos estudantes. É cruel. Acho muito melancólico.

Outro problema que existe é que quem faz lei não projecta. As pessoas que legislam sobre construção não lidam diretamente com projeto. É complicado.

Mas as pessoas comuns, de um modo geral, quando entram em um lugar de boa arquitetura gostam porque percebem que ali aconteceu algo de bom.

A questão da imagem, de querer vender, é muito forte hoje.

Sim, a imagem prevalece. Não precisa mais de qualidade, tem que ser tudo rápido. E eu acho que desenhar faz falta. Para mim, o drama do computador é que ele permite que você faça todos os testes, porém todos precisos, ele não hesita. É sempre uma solução nítida, acabada. O lápis permite a hesitação. Quando você está desenhando, pode riscar, o traço varia.

Quando era preciso definir alguma coisa no projeto meu pai dizia: “Ainda não está na hora de apertar os parafusos.” Quando acaba a hesitação é que a solução se define. Não tem mais que mudar, não tem necessidade. E quando você ainda não está seguro é o traço, o desenho, que permite a busca.

Outra coisa que eu acho que falta, desde o tempo em que eu estudei, é a noção de medida. Por exemplo, se você está em um lugar qualquer, um museu, uma casa, e se sente bem, tire as medidas! Qual é o tamanho? Altura? Para ter uma noção mínima.

Por exemplo, eu nunca vi maior semelhança entre um croqui e um projeto construído como no caso do Oscar. Porque ele tem noção das medidas. E na formação do Lucio, no período neocolonial, quando ele foi a Diamantina, foi fazer levantamento – não era para estudar uma tese. Era para reproduzir igual, tinha uma fundamentação prática. Desde cedo, ele aprendeu a diferença entre três milímetros e um milímetro e meio. A sintonia fina. Por conta de muito trabalho nessa linha, de observar, de ver como se faz, como não se faz. Inclusive em termos construtivos. Se perguntasse “Como é que eu faço um telhado?”, ele respondia “eles faziam assim”. Muito engraçado.

Já pensou em dar aula?

Não, ser professora não. Conversar com aluno é interessante porque não sou acadêmica. Você instiga, desperta uma determinada curiosidade. Não tem compromisso com o dia seguinte. É diferente. Eu não teria paciência, não teria...

Acha que ele também pensava assim? Porque só assumiu a escola uma vez e não voltou.

Ele só foi onde foi chamado, sempre. A única coisa onde ele entrou sem ser chamado foi Brasília. É curioso! E eu pessoalmente acho – ele que não me ouça, porque acharia de uma pretensão e deselegância enorme da minha parte – que ele entrou para o concurso porque sabia que era o único capaz de fazer um projeto para dar conta do recado.

Tem um detalhe curiosíssimo: todas as plantas apresentadas no concurso foram desenhadas com o norte para cima. Mas o Lucio colocou o norte para o lado, pôs Brasília no terreno e não apenas no papel. O eixo monumental, o divisor de águas, na vertical. Quando os projetos foram expostos na sobreloja do Ministério, todas as Brasília's estavam inclinada, tortinhas. Só a dele estava em pé!

Isso diz muita coisa!

Eu acho!

ENTREVISTA A EDUARDO SOUTO MOURA

Entrevista realizada a 5 de Agosto de 2012, no escritório do arquitecto no Porto (revisão feita pela arquitecta Graça Correia com a autorização do entrevistado):

Posso fumar?

Sim, claro!

Primeiro de tudo, queria agradecer a oportunidade.

Gostava de saber quando tomou conhecimento e quando visitou Brasília? E também quais foram as impressões que trouxe consigo sobre a cidade que viu?

Fui a Brasília logo que Brasília passou a ser, a nível da imprensa internacional e das revistas de arquitectura, penso eu, um problema político. Aos políticos não lhes apetecia sair do Rio de Janeiro e ir para Brasília. Era uma cidade recém-desenhada, recém-construída, e como todas as cidades novas não é agradável porque ainda lhes falta tempo, jardins, águas, fontes, árvores (...). Portanto, era uma cidade crua. Houve esse problema, de os políticos não quererem ir para Brasília e no princípio foi uma primeira dificuldade. Até há uma anedota muito interessante que me contou o Mendes da Rocha, que demonstra de tal modo era a abstinência dos políticos em Brasília; saíam sexta de manhã para o Rio e voltavam segunda. Portanto, só trabalhavam terça, quarta e quinta. E começava a existir um proble-

ma político, de produção de trabalho.

Pediram então ao Niemeyer se fazia uma conferência a explicar o desenho de Brasília e como é que, no final, ia ficar; e claro, depois de estar o lago pronto e os jardins todos completos, previa-se uma cidade muito agradável. Um deputado disse: eu acredito nisso tudo, mas eu vivo no Rio de Janeiro, em Copacabana, de manhã levanto-me, abro a janela e vejo o mar, sinto o cheiro do mar... E perguntou ao Niemeyer: eu não lhe vou pedir que tenha mar em Brasília, mas queria saber porque é que a minha janela não abre e é em ferro, aparafusada, e fixa. Niemeyer levou muito tempo a responder e, finalmente, com a mão na cabeça disse: isso só pode ser sacanagem!

Isto é uma anedota, mas explica um pouco um certo mal-estar que havia entre as pessoas relativamente a Brasília. E por quê? Porque estávamos num período em que se deu o desenvolvimento do Movimento Moderno, da arquitectura moderna. E depois do pós-guerra europeu, foi o melhor que se podia ter feito para reconstruir as cidades, a habitação. Fundamentalmente na periferia, construiu-se em grandes quantidades e de forma muito rápida. E nem sempre a qualidade foi a melhor. Portanto, na Europa, surgiu um movimento de contestação ao Movimento Moderno, inclusivamente nos últimos CIAMs, e o Team X. Crítica ao Movimento Moderno como uma das linguagens perniciosas para a história

e para a cultura. E os ecos que nos chegaram, [no Brasil não sei, não conheço], é que Brasília era uma cidade horrível, onde não se podia viver. Opinião primeiro fundamentada pelos políticos, segundo, pela aridez do território e da arquitectura. Então em mil novecentos e noventa e tais fui a Brasília e ia muito mal impressionado, mas sabendo que o Niemeyer era um dos arquitectos que eu mais gostava. E gostava de ver essa arquitectura e essa cidade mal dita. Diziam que para ir comprar cigarros era preciso andar 20 quilómetros, mas lá fui.

Entretanto a cidade foi evoluindo, a vegetação foi crescendo, começaram-se a criar espaços mais agradáveis, jardins, parques. Fui com um arquitecto que me ia mostrar Brasília, e a primeira impressão ficou quando ele me disse: eu gosto imenso de viver em Brasília.

A divulgação de Brasília surge num movimento de contestação ao Movimento Moderno. E é evidente que o panorama, podemos dizer que não era o mais agradável, porque a cidade ainda não tinha criado a sua geografia própria. Para além disso, havia no período dos anos 60, uma contestação social e política referindo que o Niemeyer e o Lucio Costa se tinham esquecido dos pobres, que era uma cidade feita para ricos. Estava tudo nas devidas quadras, mas o proletariado teria que viver na periferia, e assim apareceram um conjunto de bairros de lata na periferia. Por-

tanto, a abordagem com que eu cheguei a Brasília não era das mais aprazíveis.

No entanto, funcionou ao contrário. As pessoas com quem me encontrei em Brasília diziam-me que gostavam muito de lá viver. Havia as quadras onde tinham os miúdos nas escolas, tinham carros, porque sem carros não se fazia nada, mas era tudo organizado, as casas eram muito agradáveis. Visitei a casa do arquitecto que me mostrou Brasília, acho que era do Niemeyer, numa quadra feita pelo Niemeyer. Tinha um corredor com a cozinha, a dispensa e quartos de banho todos de um lado, com uma grelha, depois as salas e os quartos do outro lado; tinha uma ventilação transversal e era fresquíssima. Um conjunto de plantas ao nível do rés-do-chão e também na quadra, que se envolvia com a arquitectura dos pilotis, e que fazia, aquilo em que acredito o Movimento Moderno quase parece ter sido feito para a América Latina, porque ali funciona melhor que na Europa. Aqueles grandes panos de vidro, por exemplo na Suíça, mesmo agora, em termos energéticos, são proibidos, mas nos países tropicais, na América Latina, onde existe calor e água, a vegetação avança e toma conta de tudo. E assiste-se a um casamento, uma ligação notável com a natureza. Algo que não é quase possível aqui na Europa. Portanto, a minha primeira impressão surgiu das pessoas que encontrei e que gostavam de viver em Brasília, e segundo, de uma cidade que, para quem tem

carro é agradável; eles diziam que viviam bem, e eu constatei isso.

E fui visitar as obras do Niemeyer, que achei notáveis, como já esperava. Tive duas surpresas. Uma boa, das obras, reforcei a imagem positiva. E outra, não má, mas que tem algumas reservas. Acho que existe uma desconexão entre o plano do Lucio Costa e o do Niemeyer. E a convicção que tenho, é que se trata de um problema de escala; ou o Lucio Costa fez um plano demasiado optimista e grandioso, e a arquitectura não acompanha essa grandiosidade, ou a arquitectura correcta é a do Niemeyer mas tudo está longe demais, disperso, não se cria tensão. Por exemplo, no grande eixo que acaba no palácio do Planalto e tem os ministérios, a distância entre eles não tem uma leitura identificável com nenhum espaço da cultura ocidental. Aquilo não é uma alameda, não é um *boulevard*, não é uma avenida. É um campo com edifícios à esquerda e edifícios à direita. Estou a exagerar, e não estarei a ser justo com arquitectos tão bons. Mas estou a dizer qual foi a minha surpresa. O palácio do Planalto é maravilhoso, de uma elegância brutal, quase escultórica, mas para um eixo tão grande e para seu remate, pareceu-me pequeno. Portanto tudo aquilo funcionava, mas na minha modesta opinião, se as peças estivessem mais próximas gerava-se maior tensão, ou, se dispostas da mesma forma, talvez devessem ser maiores. Não sei se foi a pressa, se foi alguma falta de entendi-

mento entre o Lucio Costa e o Niemeyer. Posso estar completamente errado e podem dizer mas quem é você? Mas acho que a escala urbana e a escala arquitectónica não batem certo.

Fora isso, o *zoning*, não me preocupa, porque há *zonings* declarados e há *zonings* camuflados. Numa cidade europeia, onde existem cruzamentos de funções, sabe-se perfeitamente que para arranjar um bom hotel temos de ir à zona x, apesar de lá existirem outros programas, e quem quiser comprar um casaco ou uma gravata tem que ir à zona y, dos centros comerciais. Em Brasília é um pouco exclusivo; existe a zona dos bancos, as zonas disto e daquilo. Penso que com o tempo isso vai ficar dissimulado. Penso que na zona dos bancos irão aparecer hotéis, e na zona dos hotéis irão aparecer escritórios, e na zona dos escritórios etc, vai haver uma mestiçagem que faz parte da cultura brasileira e da cultura ex-portuguesa. Toda a vida cruzámos culturas, a história de Portugal é a história do cruzamento de culturas, de identidade portuguesa com os povos que encontra. Mas são precisos anos!

Relativamente aos edifícios, à arquitectura propriamente dita, achei maravilhoso. Visitei o palácio da Alvorada, visitei todos aqueles edifícios e achei-os com uma escala muito agradável; gostei mais. Não é uma crítica ao Lucio Costa, mas vem com um grande afecto e admiração pelo Niemeyer, e algumas dúvidas pelo Lucio

Costa. Sei que é um intelectual de renome, que fez muito por esse movimento que critica parte de um certo fundamentalismo no Movimento Moderno e introduz a tradição, condiciona o Movimento Moderno, não faz uma amnésia da história. Vejamos as restantes obras dele. Julgo que, e não sei se posso dizer isto, enquanto que o Niemeyer é um grande artista, o Lucio Costa é um grande urbanista, mas não é um grande artista. Porque quer os seus prédios, que vi no Rio de Janeiro, quer a torre das telecomunicações, quando se comparam com as obras do Niemeyer, ficam aquém. Agora, não sei se isto é justo. Já tive discussões com pessoas eruditas no assunto e dizem que eu sou de uma injustiça enorme. Mas tenho uma enorme admiração por ele. A minha filha trabalhou no Brasil e trouxe-me livros, tudo do ponto de vista teórico. As pessoas que conheço em Portugal que foram influenciadas pelo Lucio Costa, como o Távora e o Siza, têm essa admiração brutal pois foi uma espécie de motor de arranque de tudo isto. Mas o Niemeyer é um esteta. O Lucio Costa é um ético. Um desenvolve a ética e o outro a estética. E os dois completam-se, têm essa dicotomia.

Acho que agora, Brasília vai ficar uma cidade, que era desagradável ao princípio, que quando eu visitei já era agradável, mas vai ficar uma cidade maravilhosa onde vai acontecer aquilo que aconteceu em todas as cidades de fundação. Vão suceder-se sobreposições e colagens, vão

aparecer outras coisas, e portanto vai ter a tal mestiçagem; não é propriamente uma mesa de desenho onde são dispostos os edifícios.

Sobre esta questão da cidade desenhada e da cidade que cresce espontaneamente...

Isso é inevitável. Não vale a pena criticar porque acontece, aconteceu sempre, e há-de acontecer. Porque as cidades planificadas são planificadas até um determinado ponto. Ninguém pode prever tudo, nem planear. E portanto o que eu acho fundamental é que se desenhe e se planeie a base, o suporte, o centro e a raiz, a tipologia. E depois tem que se deixar um pouco ao devir. Foi assim em Roma, em Atenas e em Mileto. Como em Nova Iorque, existe um princípio e depois há um devir que faz com que as cidades fiquem ainda mais maravilhosas. Não me refiro à miséria na periferia, refiro-me a essa naturalidade espontânea com que as coisas aparecem e se sobrepõem, completam o desenho urbano dito artificial.

A respeito das cidades-satélite que concentram agora a maior parte da população pobre de Brasília, esta questão para si foi um erro do plano de Costa ou ultrapassa o âmbito da arquitectura?

Não, não é um erro... O Lucio Costa não podia prever tudo. Eu faço uma casa, cumpro o programa inicial em que me pediram dois quar-

tos, se depois o dono da casa se divorcia e casa com uma senhora que tem sete filhos e os quartos não chegam, a culpa não é minha. Quero dizer, não estava previsto. Portanto é impossível e até monstruoso que o Lucio Costa previsse tudo. Programar a cidade, uma vida urbana de milhões de pessoas, exige uma base, um suporte, uma espécie de uma acrópole e um fórum que é o desenho do avião. Um ponto de partida. Depois tem um devir, com a naturalidade que deve ter. Não critico o Lucio Costa nesse ponto. O meu problema pessoal em relação a Brasília, ou a minha dúvida, é um problema de escala entre o urbanismo e a arquitectura. Não vejo, ou não senti, uma empatia de escalas.

Relativamente à composição, à repetitividade dos edificios e à questão do automóvel que se critica muito em Brasília. Refere-se, em muitas ocasiões, que se trata de um urbanismo desumano, de uma cidade que não é feita para as pessoas. Esses argumentos são válidos para si? De que forma o arquitecto deve lidar com estas questões?

Uso o automóvel quando a quadra não me responde, se ao lado não existem as ruas dos restaurantes e dos supermercados que quero. Posso viver em Brasília numa determinada quadra e ter os equipamentos imediatos muito perto, sem precisar do carro. Foi isso que eu percebi, na quadra existe uma creche, uma escola, e ao lado, posso,

se não tiver o que cozinhar, ter um restaurante. E até um supermercado e uma farmácia. Portanto, os requisitos básicos estão cumpridos. Depois, se tiver mais expectativas, como ir ao cinema, comprar um livro de arquitectura, é evidente que tem de utilizar o carro. O problema não é o carro, eu aqui no Porto recorro ao carro, o problema é que aqui terei de percorrer três quilómetros e lá, provavelmente serão trinta.

Por exemplo, acho graça, na Cidade do México, que tem avenidas com 100 quilómetros de comprimento, onde ninguém pode dar um passo sem um carro, não se diz que é desumana. E também Nova Iorque, ou se anda de metro ou se anda de táxi, e são quilómetros e quilómetros. O que acontece em Brasília é que lhe faltam 200 ou 300 anos, para as árvores crescerem, para os lagos crescerem, e para depois haver interstícios entre as peças que foram planeadas e surgirem espontaneamente coisas que, não sendo legais, fazem parte da vida urbana, pequenos mercados etc. Ou então, o próprio plano aceita que apareçam novos equipamentos e haja sobreposições e colagens.

Quando era estudante li um artigo de um chileno chamado Rodriguez Perez*, tinha um artigo chamado “Reurbanização” e falava de Chandi-

* no âmbito deste trabalho procurou-se o referido artigo e autor citados pelo arquitecto mas não se encontraram informações a respeito.

garh e Brasília, dizia que são o ponto de partida e que não há ponto de chegada. É evidente que ninguém vai fazer casas ou um bairro em frente ao palácio do Planalto, porque há equipamentos do Niemeyer que são elementos que necessitam de respirar e de uma classificação. Mas depois há muitos hiatos que podem, desde que sejam feitos por bons arquitectos, ser completados.

A crítica pós-moderna relativamente ao desenho de espaços públicos mais abertos, à independência da circulação em relação às construções, em favor da cidade tradicional, onde a massa edificada é mais densa, é válida para si?

Não, não é. Porque eu gosto muito da cidade tradicional desde que ela seja tradicional, eu admiro-a. Agora, eu não posso provocar a tradição. Quero dizer, não posso inventar o antigo, porque senão tenho que abrir uma loja a dizer: fabricam-se antiguidades caseiras! Gosto muito de móveis antigos e gosto de móveis modernos, mas feitos agora. Acho é que não devemos fazer agora móveis a imitar os antigos, pois esses são falsos, são hipócritas, são travestis, não têm conteúdo. E portanto, se for para fazer agora, tem que se fazer com a realidade actual, com os materiais actuais, e com o sistema construtivo actual. E tem que se restaurar, completar e esperar pelos antigos. Não se pode inventar um centro histórico, porque não se pode inventar a história! A história acontece. É uma realidade.

Não depende do nosso gosto. Aliás, penso que a falência do pós-modernismo foi exactamente essa falácia, ou essa mentira de aclarar a história em pouco tempo, e de uma maneira artificial. E caiu no ridículo. Porque não se podem fazer frontões em papelão e dizer que sou clássico, ou neoclássico. Quero dizer, se fizer em mármore é uma arquitectura retro, como aconteceu com o neoclássico, que é o neo clássico. Agora sobre o ponto de vista de representação, fazer em papelão, a imitar, é uma arquitectura em decadência, porque não consegue, quer mas não consegue... Porque não tem meios para isso. E se não tem meios é porque está a desactualizar-se ou a desactivar-se, e portanto não deve existir, porque a realidade é mais forte do que aquilo que nós pretendemos.

Pois. Percebo.

O desenho e a organização das superquadras têm grandes semelhanças com o projecto de Mies para o Lafayette Park, apesar de não haver tanto rigor, porque cada uma das superquadras foi entregue a um arquitecto. Estas soluções são válidas hoje?

São. Lafayette Park foi muito criticado. Vendo os livros sobre o Mies parece outra coisa, com as árvores, os parques e os jardins muito débeis, hoje tudo aquilo cresceu imensamente. Existem livros que explicam a inserção das casas na natureza e no parque. Eu visitei, fui lá de propósito,

e são adequadas porque passou exactamente o tempo dessa ligação entre o natural e o artificial, entre o privado e o colectivo. Tem umas piscinas maravilhosas onde as pessoas se juntam. Apesar de estar em Detroit, que é uma cidade completamente decadente, a única ideia que eu tive de qualidade de vida foi exactamente no Lafayette Park. Havia pessoas, era usado, e tinha uma manutenção suficiente nos jardins e nas casas.

Em Brasília, pelo facto de as quadras terem sido desenhadas por vários arquitectos, apercebi-me de que há quadras muito bem feitas e outras menos bem feitas. Porque há quadras feitas por bons arquitectos e outras feitas por arquitectos menos bons. Estou convencido que o tempo, exactamente essa proliferação da natureza e esse uso em que se vão alterando caminhos, bancos e iluminação, vai tornando esses espaços mais agradáveis. Nesse aspecto sou optimista. Falto tempo, o tempo é mais importante ou tanto, como o espaço na arquitectura.

De que forma acha que a crítica das últimas décadas pode ter sido excessiva, ou pode ter dado um contributo para o planeamento das cidades e para a experiência de Brasília?

Brasília tem erros como já vimos, apontando alguns erros a Brasília houve outros que não se repetiram noutras cidades. Mas também há uma parte das críticas que já falámos, sobre proble-

mas à nascença do próprio conceito da cidade, e outros que só o tempo vai demonstrando. Penso que não é por acaso que gostei de Brasília, pelo facto de ter ido trinta ou quarenta anos depois de ela existir. É diferente de ir um ano ou dois depois. Esse factor de maturidade existe nas cidades, mas é como tudo, os livros, os quadros, as casas, podem ser geniais e fora de série mas serem logo obras de arte, raramente acontece. Depois o tempo é que faz com que permaneçam na história. E o que é permanecer na história? É o colectivo aderir. Eu penso que as pessoas que vivem em Brasília, aquilo que eu percebi, mesmo os arquitectos, aderiram e gostam de lá viver. Fui à escola de arquitectura e gostei do ambiente, e não vi ninguém desconfortável.

Esta questão é interessante porque nos cursos de arquitectura muitos professores posicionam-se contrariamente. Eu vivi particularmente esta situação tanto na FAUP como no Rio, e muitos professores recomendam que os alunos não vejam Brasília nem as propostas da Carta de Atenas como paradigmas de cidade. Essa posição é equívoca? O que pensa disso? Que repercussões, na sua opinião, tem esse posicionamento dos professores relativamente à crítica que tem sido feita em geral? Porque é muito comum, ainda nas faculdades de arquitectura, reprimirem-se os trabalhos...

É que a Carta de Atenas não está na moda.

E fez muitos erros, tem que se dizer a verdade. Portanto ainda não existe a distância histórica para se dizer, isso já está integrado. São ainda muito frescos os seus defeitos. O que não quer dizer que seja má. É um período em que se acreditou, depois a história consegue amaciar. Ninguém diz, o românico é bom, o gótico é mau. O renascimento é bom e o barroco é mau. Portanto as pessoas não são moralistas a definir os períodos e as linguagens das cidades e da arquitectura, porque existe uma distância histórica e sabe-se que são diferentes, e cada um corresponde a uma determinada fase de uma cultura e identidade de um povo.

Só que em relação ao Movimento Moderno e ao pós-modernismo estamos ainda muito próximos. Entre as vantagens do Movimento Moderno e os seus defeitos, acho que temos mais vantagens, porque ninguém conseguiria reconstruir a Europa depois da guerra se não tivesse o Movimento Moderno. Porque ninguém iria fazer, ou na verdade alguém fez, na Polónia, reconstruir uma cidade com colunas, frontões e etc. Mas isso é um projecto heróico, político, não é um projecto de arquitectura. É um projecto que tem como base a reposição do que existia para poder vingar a opressão que houve do nazismo.

Gostaria de fazer um projecto de grande escala como Brasília? Quais são, para si, os maiores desafios que um arquitecto tem de enfrentar nes-

tes casos?

Não, eu não gostava, para dizer a verdade. Sei que me saía mal. A minha ideia de cidade não é a de Brasília, apesar de a defender, como tenho vindo a fazer. As cidades que eu gosto são cidades que têm o factor tempo. Não são cidades projectadas de imediato. Têm períodos em que são projectadas, são cidades feitas com sobreposições e mestiçagens. E é esse cruzamento de coisas diferentes que é maravilhoso, por exemplo, em Roma, ver o barroco cruzado com o românico, o clássico, o neoclássico. Ver aqueles estilos todos... Tudo isto não se projecta, e é o tempo que o faz. Um desenho tem que corresponder a uma autenticidade de quem o encomenda. Se eu entendo que na Índia e no Paquistão fosse lícito pedir ao Corbusier para desenhar Chandigarh, e ao Kahn, todas aquelas cidades e aqueles equipamentos no Bangladesh. Estávamos num período de reconstrução, de afirmação de uma imagem. No Brasil também, o Brasil tinha saído de fases complicadas politicamente, precisava de um líder forte, uma imagem forte, uma cidade forte, e um território forte. Entendo, mas neste momento, a ideia que eu tenho de política da cidade é muito diferente. Precisamos de, com o que existe, que está decadente e abandonado, permitir que seja recuperado, consolidado, e que depois surjam equipamentos, com habitação pontual, que completem. Não vejo nenhuma necessidade de grandes gestos. Desde o Luís XIV, “o poder

sou eu”! E depois o Corbusier, o Kahn e o Niemeyer... Portanto, não me revejo nesse conceito, porque não acredito nele. Talvez se vivesse noutra cultura, não europeia, num país qualquer asiático, ou outro, e que houvesse essa necessidade de fazer uma cidade de fundação. Mas optaria por salvar as cidades portuguesas que já foram fundadas há 10 séculos e não refazer outra cidade, nem na Europa, nem nos países que conheço. Seria, na minha opinião, uma violência.

Entendo que o Kubitschek o quisesse ter feito. Foi um símbolo de unificação do país, centralizada. Mas eu não sou o Kubitschek e não vivi aquela realidade, portanto não sei se o faria. Depois de se ter feito e daquela maneira, acho que é injusto fazerem-se muitas críticas a Brasília. Algumas com razão, mas muitas surgem por falta de tempo. Não há cidades novas onde as pessoas gostem de viver. É verdade. É como os sapatos, ninguém gosta de sapatos novos! Doem nos pés. É preciso passar algum tempo... As pessoas têm que se sentir ligadas.

Há algo que não disse! Penso que não tratei muito bem o Lucio Costa. Pelos livros que li do Lucio Costa, ele é um intelectual maravilhoso. E é um intelectual que refunda um movimento que não estava explícito, quando o Movimento Moderno propunha uma arquitectura universal, fora da história, o Lucio Costa, bem como outros, teve essa lucidez de dizer que nada pode

ficar fora da história. Não existe um regionalismo ou uma arquitectura regional, existe um internacionalismo crítico. Existe um movimento que tem que de se traduzir nas culturas locais. A Colômbia, a Argentina ou o México têm um maravilhoso Movimento Moderno. Lucio Costa provou, ou tentou provar, que nada disso podia ser feito sem a tradição, sem a cultura e a história. E que era possível compatibilizar as duas. E dedicou-se muito a essa reflexão intelectual, não se dedicando tanto à arquitectura, porque ele era mais um intelectual que um arquitecto. Niemeyer dedicou-se mais à arquitectura e não tanto à intelectualidade porque tinha o Lucio Costa a pensar por ele. De maneira que aparecessem outras Brasília. E não vejo, não vi as pessoas tão infelizes lá como se diz nos livros. A grande crítica a Brasília é contundente no apogeu do pós-modernismo em que se divulga e publicita a cidade histórica, entre aspas, a cidade artificialmente construída a imitar a história. E aí interessa derrubar a imagem de Brasília. Mas eu queria ver um pós-modernista a fazer o Palácio do Planalto. Isso é que eu gostava de ver!

ÍNDICE DE OBRAS

1922

CASA RODOLPHO CHAMBELLAND

RUA PAULO DE FRONTIN, RIO DE JANEIRO
RODOLPHO CHAMBELLAND

DEMOLIDO



1922?

CASA ARNALDO GUINLE

TERESÓPOLIS, RJ

NÃO CONSTRUÍDO



1923

PORTÃO

NÃO CONSTRUÍDO



1923

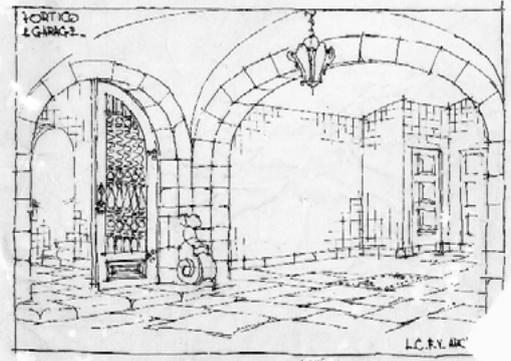
BANCO

NÃO CONSTRUÍDO

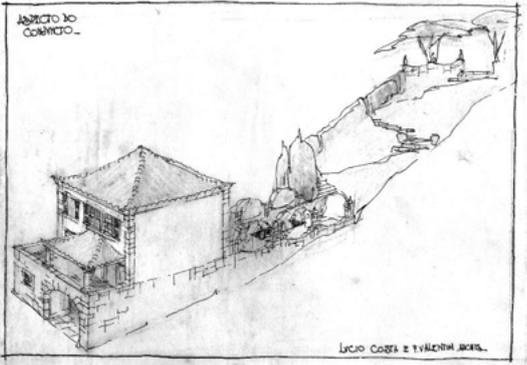


?
PÓRTICO E GARAGEM

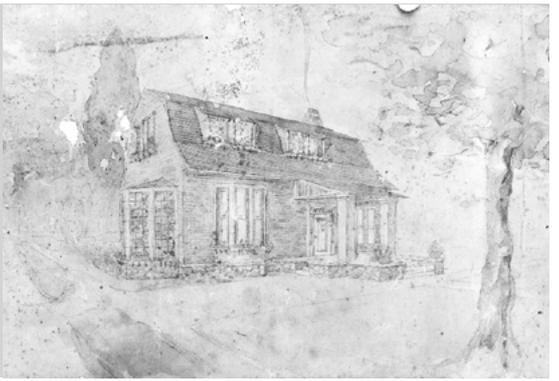
?
?



?
?



?
?



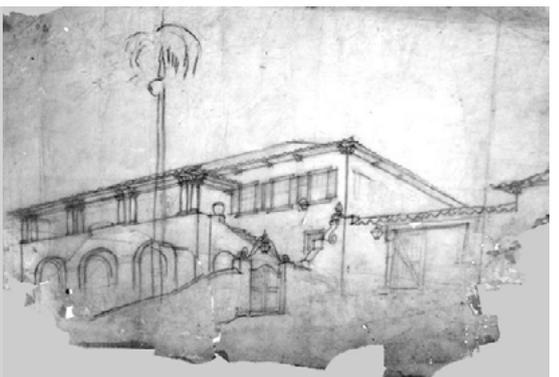
?
?

?
?



?
?

?
?



?
?

1924

CASA RAUL E OLGA PEDROSA

RUA RUMÂNIA, RIO DE JANEIRO
RAUL E OLGA PEDROSA

CONSTRUÍDO

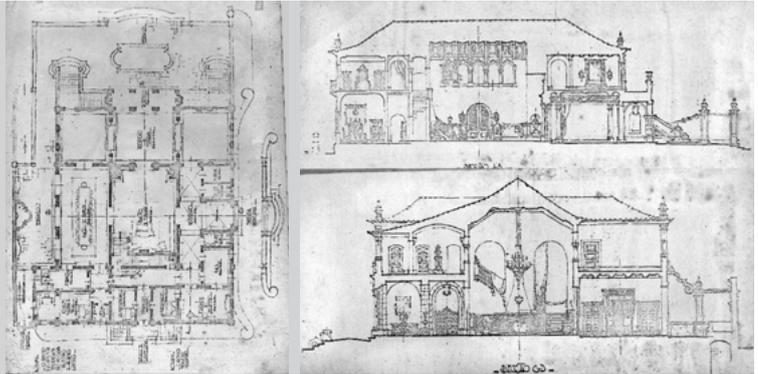


1925

PAVILHÃO BRASILEIRO

FILADÉLFIA, EUA

NÃO CONSTRUÍDO



1927

CASA EVELINA KLINDELHOFFER E IRMÃ

RUA DOMINGOS FERREIRA, RIO DE JANEIRO
EVELINA KLINDELHOFFER E IRMÃ

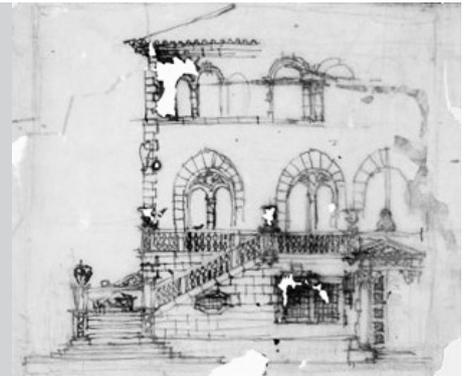
DEMOLIDO



1927-1928

EMBAIXADA DA ARGENTINA

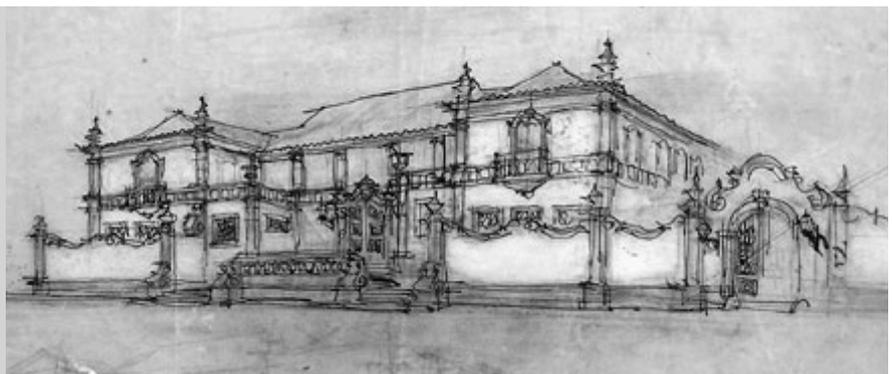
NÃO CONSTRUÍDO



1927-1928

EMBAIXADA DO PERU

NÃO CONSTRUÍDO



1928

CASA MODESTO GUIMARÃES

RUA AGOSTINHO GOULÃO, CORREIAS
FRANCISCO MODESTO GUIMARÃES

CONSTRUÍDO



?

? REFORMA



RUA GUSTAVO SAMPAIO, RIO DE JANEIRO

?

1929

CASA SOUZA DE CARVALHO

RUA ALMIRANTE SALGADO, RIO DE JANEIRO
HAYDEA DE SOUZA

CONSTRUÍDO

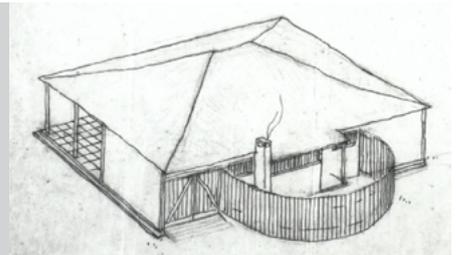


1930

CASA FÁBIO CARNEIRO MENDONÇA

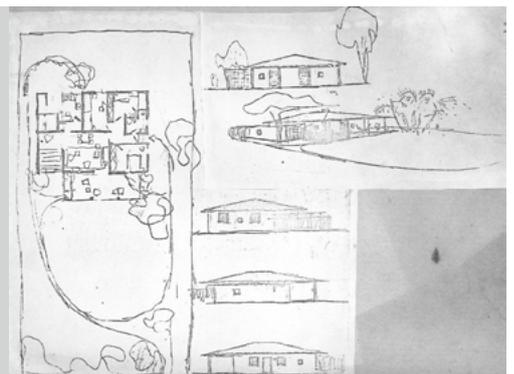
VALENÇA
FÁBIO CARNEIRO MENDONÇA

CONSTRUÍDO



?

?



?

?

1930

CASA ERNESTO GOMES FONTES

ESTRADA DA GÁVEA PEQUENA, RIO DE JANEIRO
ERNESTO GOMES FONTES

CONSTRUÍDO

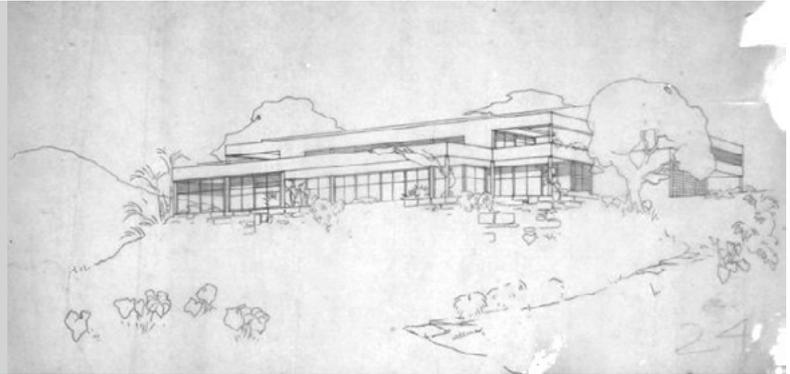


1930

CASA ERNESTO GOMES FONTES

ESTRADA DA GÁVEA PEQUENA, RIO DE JANEIRO
ERNESTO GOMES FONTES

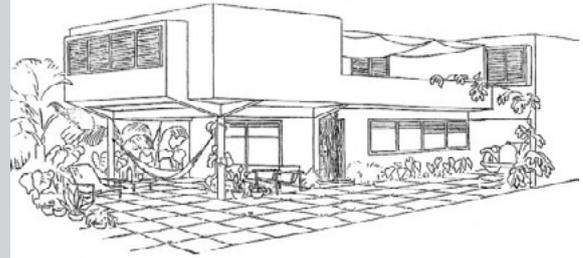
NÃO CONSTRUÍDO



1931

CASA SEM DONO 1

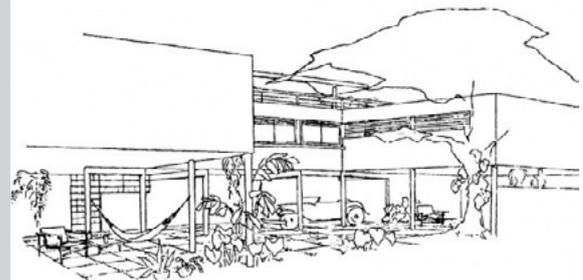
NÃO CONSTRUÍDO



1931

CASA SEM DONO 2

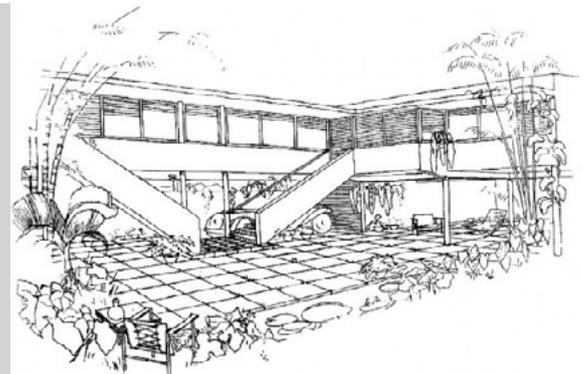
NÃO CONSTRUÍDO



1931

CASA SEM DONO 3

NÃO CONSTRUÍDO

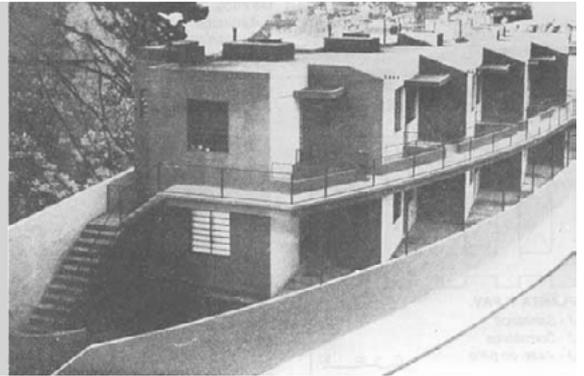


1932

VILA OPERÁRIA DA GAMBOA

RUA BARÃO DE GAMBOA, RIO DE JANEIRO
FÁBIO CARNEIRO DE MENDONÇA

CONSTRUÍDO

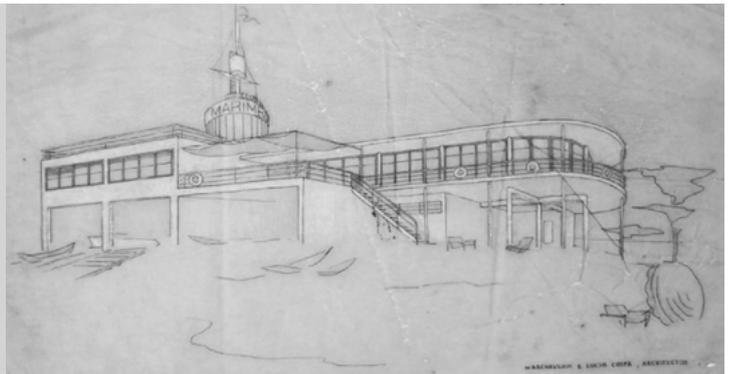


1932

CLUBE MARIMBÁS

AV. ATLÂNTICA, RIO DE JANEIRO

NÃO CONSTRUÍDO

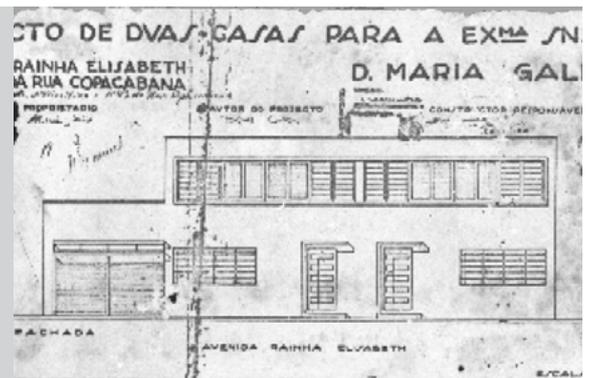


1932

**CASAS GEMINADAS PARA MARIA E
DULCE GALLO**

RUA RAINHA ELIZABETH, RIO DE JANEIRO
MARIA E DULCE GALLO

DEMOLIDO

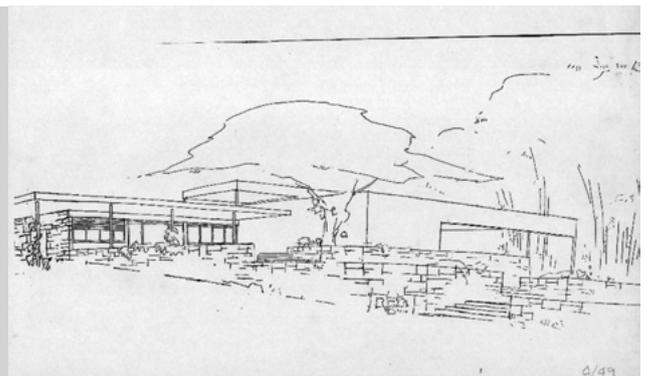


?

CASA CARMEN SANTOS

NITERÓI
CARMEN SANTOS

NÃO CONSTRUÍDO

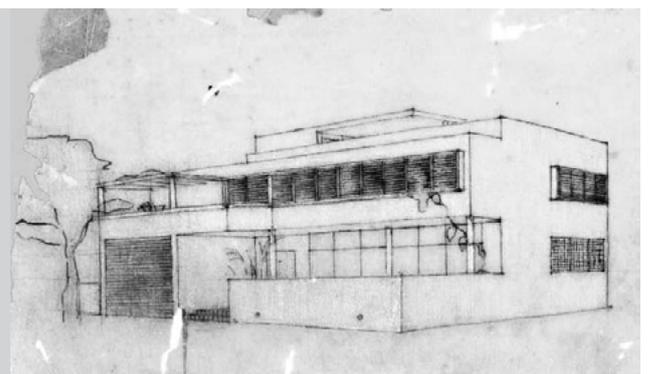


?

CASA MARIA DIONÉSIA

RIO DE JANEIRO
MARIA DIONÉSIA

NÃO CONSTRUÍDO

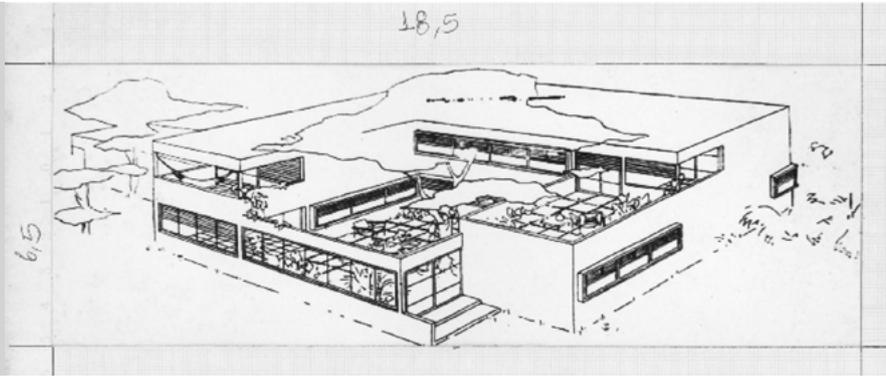


?

CASA ÁLVARO OSÓRIO DE ALMEIDA

AV. VIEIRA SOUTO, RIO DE JANEIRO
ÁLVARO OSÓRIO DE ALMEIDA

NÃO CONSTRUÍDO

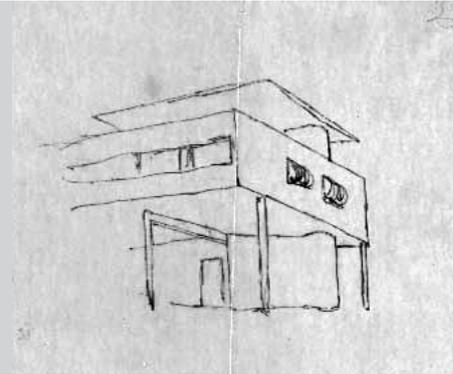


?

CASA NA RUA TIMÓTEO DA COSTA

RUA TIMÓTEO DA COSTA, RIO DE JANEIRO

NÃO CONSTRUÍDO



1932-1933

CASA ALFREDO SCHWARTZ

RUA RAUL POMPÉIA, RIO DE JANEIRO
ALFREDO SCHWARTZ

DEMOLIDO

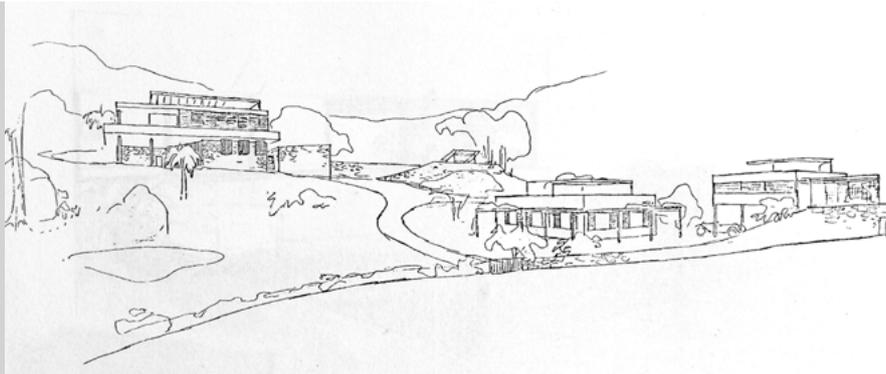


1932

CHÁCARA COELHO DUARTE

RUA SAMBAÍBA, RIO DE JANEIRO
HERNANI COELHO DUARTE

PARTE NÃO CONSTRUÍDA E OUTRA PARTE
DEMOLIDA

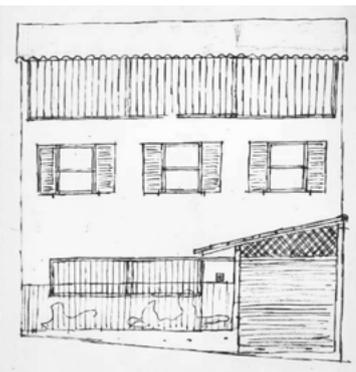


1934

CASA FREY JOHNSON

RUA MARECHAL PIRES, RIO DE JANEIRO
FREY JOHNSON

CONSTRUÍDO



1934

CASA GENIVAL LONDRES

RIO DE JANEIRO
GENIVAL LONDRES

NÃO CONSTRUÍDO

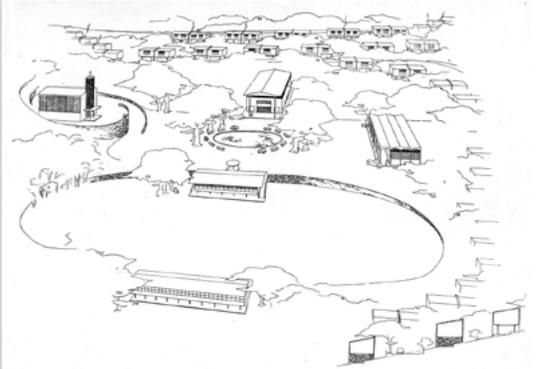


1934

CONJUNTO DE MONLEVADE

SÃO JOÃO MONLEVADE, MG
CIA. SIDERÚRGICA BELGO-MINEIRA SA

NÃO CONSTRUÍDO



1936/1937-42

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E
SAÚDE PÚBLICA**

RUA ARAÚJO PORTO ALEGRE, RIO DE
JANEIRO
GOVERNO BRASILEIRO

CONSTRUÍDO

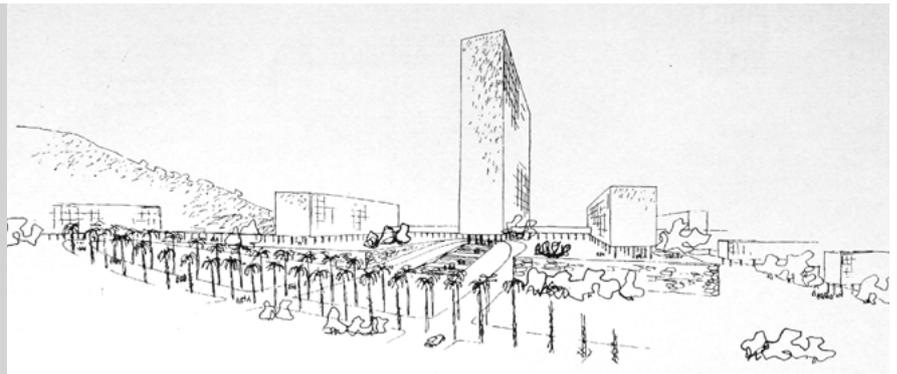


1936-37

CIDADE UNIVERSITÁRIA

RIO DE JANEIRO
GOVERNO BRASILEIRO

NÃO CONSTRUÍDO



1937

MUSEU NACIONAL DAS MISSÕES

SÃO MIGUEL DAS MISSÕES, RS
SPHAN

CONSTRUÍDO

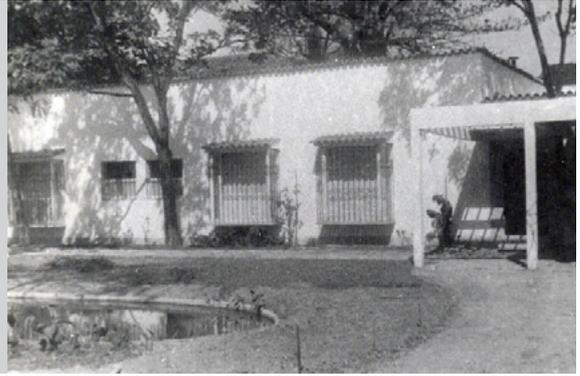


1937

CASA ROBERTO MARINHO DE AZEVEDO FILHO

RUA ALFREDO GOMES, RIO DE JANEIRO
ROBERTO MARINHO DE AZEVEDO FILHO

DEMOLIDO



1938

PAVILHÃO DO BRASIL

NOVA IORQUE, EUA

DEMOLIDO



1942

CASA HUNGRIA MACHADO

RUA VISCONDE DE ALBUQUERQUE, RIO DE JANEIRO
ARGEMIRO HUNGRIA MACHADO

CONSTRUÍDO



1942

CASA HELOÍSA E ROBERTO MARINHO DE AZEVEDO

ESTR. UNIÃO DA INDÚSTRIA, CORREIAS
HELOÍSA MARINHO

CONSTRUÍDO

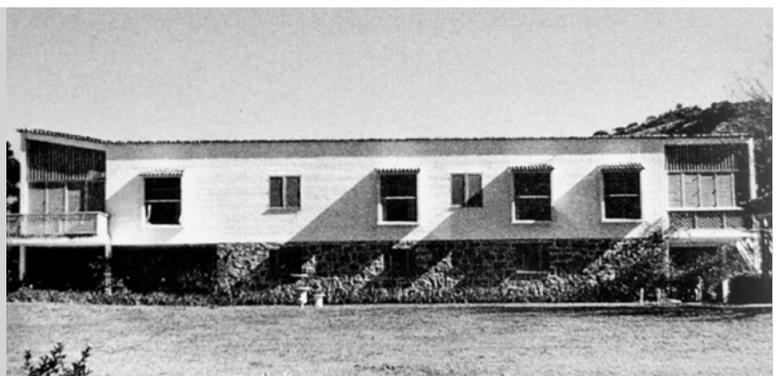


1942

CASA SAAVEDRA

ESTR. UNIÃO DA INDÚSTRIA, CORREIAS
JOÃO SAAVEDRA

CONSTRUÍDO



1943/1948-54

EDIFÍCIOS NO PARQUE GUINLE

RUA GAGO COUTINHO, RIO DE JANEIRO
FAMÍLIA GUINLE

CONSTRUÍDO



1944-1945

PARK HOTEL SÃO CLEMENTE

ALAMEDA MARQUÊS DE BARBACENA,
NOVA FRIBURGO
FAMÍLIA GUINLE

CONSTRUÍDO



1944

CASA PAES DE CARVALHO

ESTR. AMARAL PEIXOTO, ARARUAMA
PEDRO PAULO PAES DE CARVALHO

CONSTRUÍDO

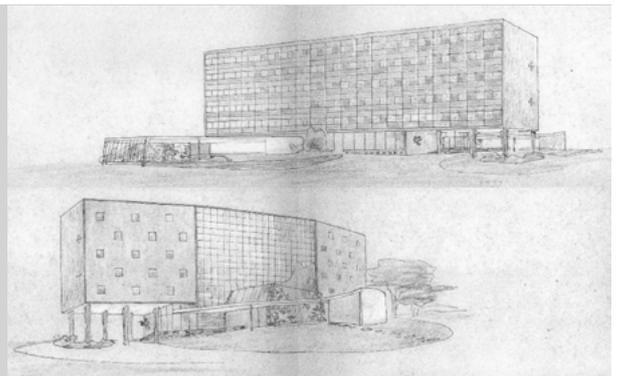


1952

CASA DO BRASIL

CITÉ UNIVERSITAIRE, PARIS, FRANÇA
GOVERNO BRASILEIRO

DESENVOLVIDO POR CORBUSIER

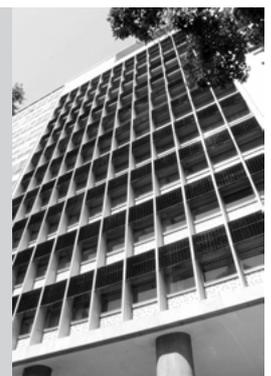


1952

SEDE DO BANCO ALIANÇA

AV. PRESIDENTE VARGAS, RIO DE JANEIRO
IRMÃOS COUTINHO

CONSTRUÍDO



1953

IGREJA N. S. DE COPACABANA

AV. ATLÂNTICA, RIO DE JANEIRO
JOÃO SAAVEDRA

NÃO CONSTRUÍDO



1954-55

SEDE DO JOCKEY CLUB

AV. PRIMEIRO DE MARÇO, RIO DE JANEIRO
JOCKEY CLUB

CONSTRUÍDO

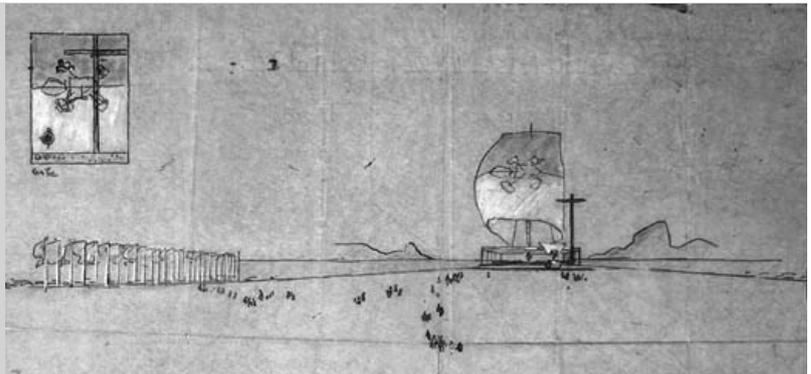


1955

CONGRESSO EUCARÍSTICO

ATERRO DO FLAMENGO, RIO DE JANEIRO

NÃO CONSTRUÍDO

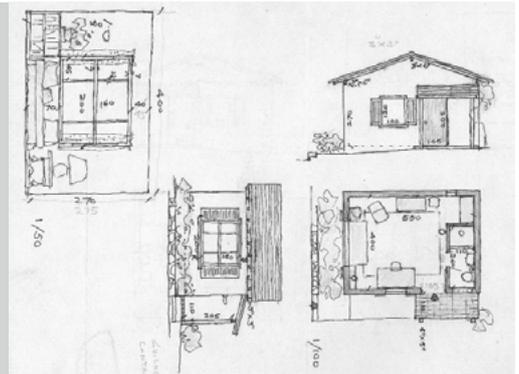


?

CASA ALINA RIBEIRO DA COSTA

?
ALINA RIBEIRO DA COSTA

?



?

CAPELA DO CÔNEGO

?

?

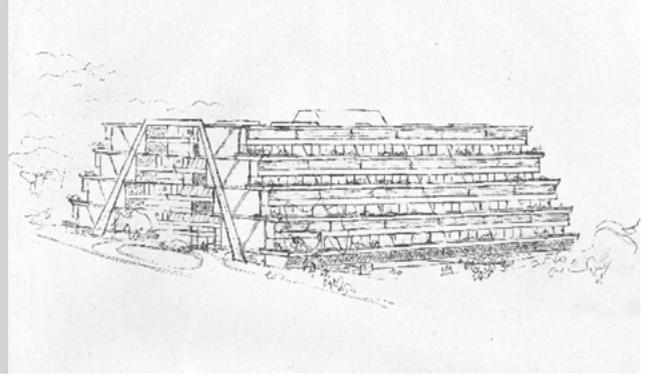


?

EDIFÍCIO ESCALONADO

?

?

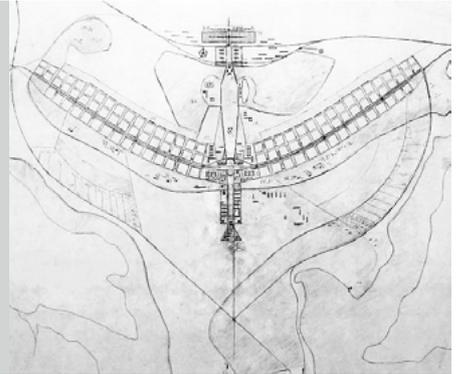


1957

PLANO PILOTO DE BRASÍLIA

BRASÍLIA, DF
GOVERNO BRASILEIRO

CONSTRUÍDO



1958

TORRE DE TV

BRASÍLIA, DF

CONSTRUÍDO



1958

RODOVIÁRIA DE BRASÍLIA

BRASÍLIA, DF

CONSTRUÍDO



1958

CASA JEANNE LÉVY

FAZENDA MANGALARGA, CORREIAS
JEANNE LÉVY

CONSTRUÍDO



1959

RAMPAS DO OUTEIRO DA GLÓRIA

RUA DO RUSSEL, RIO DE JANEIRO
SPHAN

CONSTRUÍDO



1961

CADEIRA OCA

OCA ARQUITETURA

CONSTRUÍDO

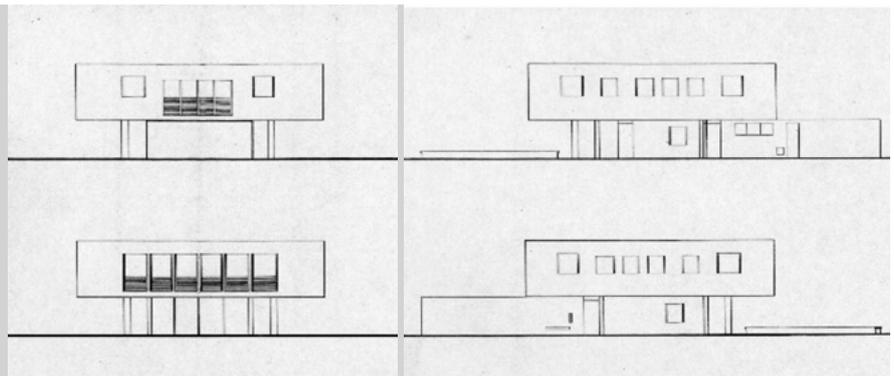


1962

CASA DE BRASÍLIA

BRASÍLIA, DF
MARIA ELISA E HELENA COSTA

NÃO CONSTRUÍDO

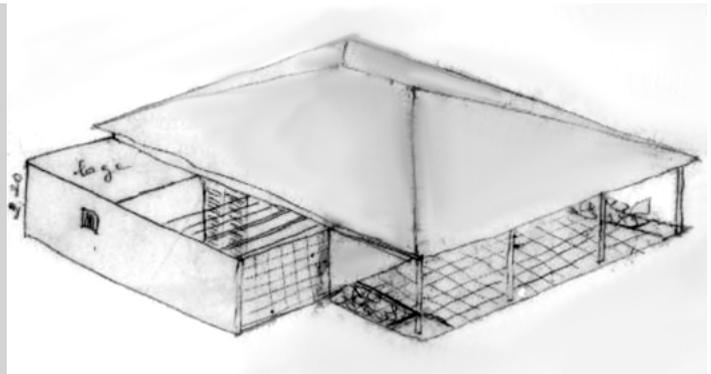


1963

CASA TARBAUX MEDINA GUNTELA

ILHA DE ITACURUÇA, MANGARATIBA

CONSTRUÍDO

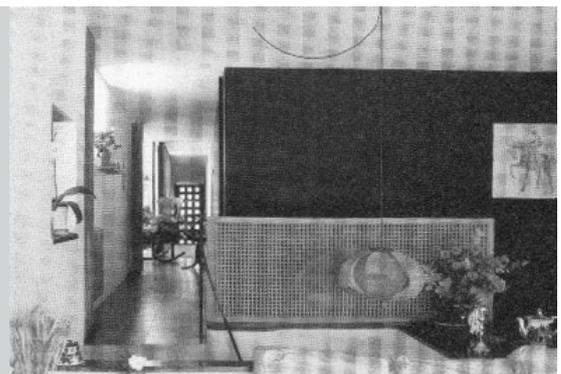


1963

APARTAMENTO MARIA ELISA COSTA

AV. DELFIM MOREIRA, RIO DE JANEIRO
MARIA ELISA COSTA

CONSTRUÍDO



1964
PAVILHÃO DO BRASIL NA XIII TRIENAL DE MILÃO

MILÃO, ITÁLIA

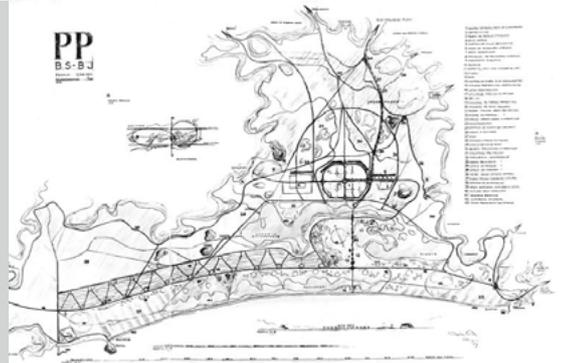
DEMOLIDO



1968
PLANO PILOTO BARRA DA TIJUCA

BARRA DA TIJUCA, RIO DE JANEIRO

PARCIALMENTE CONSTRUÍDO



1968
CAIXA D'ÁGUA DA SUDEBAR

SUDEBAR
BARRA DA TIJUCA, RIO DE JANEIRO

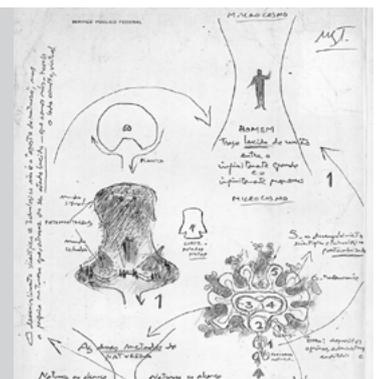
CONSTRUÍDO



?
MUSEU DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA

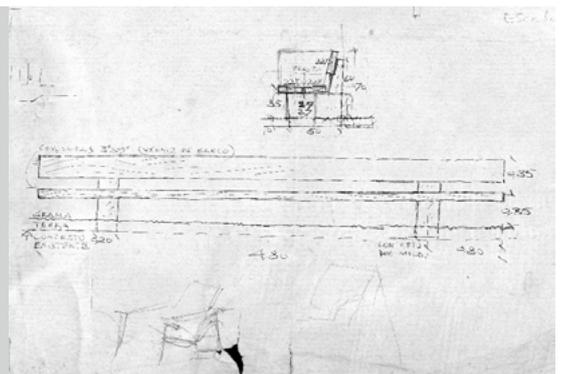
BARRA DA TIJUCA, RIO DE JANEIRO

NÃO CONSTRUÍDO



?
MOBILIÁRIO DE BRASÍLIA

BRASÍLIA



1972

PRESERVAÇÃO E RENOVAÇÃO DO CENTRO URBANO DE SALVADOR

SALVADOR, BA

NÃO CONSTRUÍDO



1973

MONUMENTO A ESTÁCIO DE SÁ

ATERRO DO FLAMENGO, RIO DE JANEIRO

CONSTRUÍDO

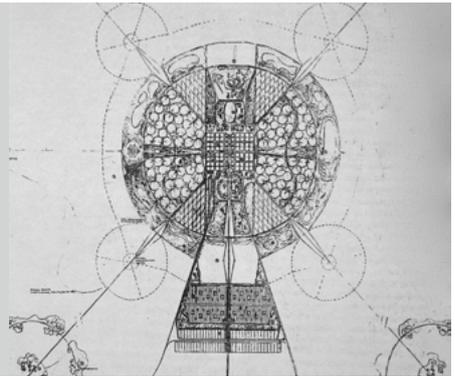


1976

PLANO PARA NOVA CAPITAL DA NIGÉRIA, ABUJA

NIGÉRIA

NÃO CONSTRUÍDO



1978

CASA THIAGO DE MELLO

BARREIRINHA, AM
THIAGO DE MELLO

CONSTRUÍDO

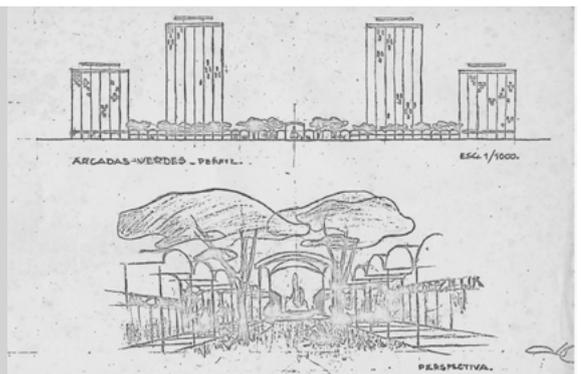


1980

NOVO PÓLO URBANO DE SÃO LUÍS

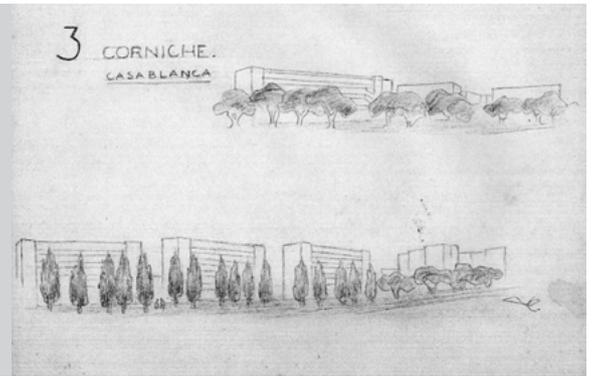
SÃO LUÍS, MA

NÃO CONSTRUÍDO



1981
ESTUDO PARA CORNICHE

CASABLANCA, MARROCOS
NÃO CONSTRUÍDO



1982
CASA HELENA COSTA

RUA CAIO MÁRIO, RIO DE JANEIRO
CONSTRUÍDO



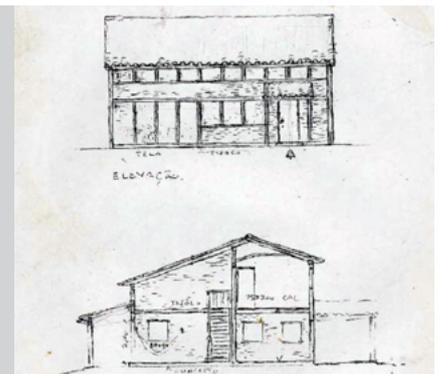
1985
CASA EDGAR DUVIVIER

RUA CAIO MÁRIO, RIO DE JANEIRO
CONSTRUÍDO



1987
ANEXO A CASA THIAGO DE MELLO

BARREIRINHA, AM
THIAGO DE MELLO
CONSTRUÍDO



1987
QUADRAS ECONÓMICAS

GUARÁ E TAGUATINGA, DF
CONSTRUÍDO



BIBLIOGRAFIA

- ALCANTARA, Denise de. Projeto, Desempenho Urbano e Construção do Lugar: avaliação da qualidade ambiental do Parque Guinle, Rio de Janeiro. UFRJ/PROARQ. Rio de Janeiro, 2002.
- ALVIM, Sandra. Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro. UFRJ, Rio de Janeiro. 1999.
- ARÍS, Carlos Martí. Las formas de la residencia en la ciudad moderna. Barcelona, ETSAB-UPC, 1991.
- BONDUKI, Nabil Georges (org.), Affonso Eduardo Reidy. Série Arquitetos Brasileiros, Editorial Blau / Instituto Bardi, Porto / São Paulo, 2000.
- BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. Perspectiva, São Paulo, 1981. 1ª edição, 1971.
- CARLUCCI, Marcelo. As Casas de Lucio Costa. Dissertação de mestrado para a Universidade de São Paulo. São Carlos, 2005.
- CASTRO, Luis Rojo de. La Naturalidad de las Cosas. Una conversación con Eduardo Souto Moura. in: El Croquis, Eduardo Souto de Moura. (ed. e dir.) Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia. nº 124. Madrid: El Croquis editorial, 2005.
- CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era Moderno: guia de arquitetura 1928-1960. Editora Aeroplano. Rio de Janeiro, 2001.
- COMAS, Carlos Eduardo. (org.). Lucio Costa e as Missões: um museu em São Miguel. Propar/UFRGS7IPHAN. Porto Alegre, 2007.
- CONDURU, Roberto. Álvaro Vital Brazil. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CORREIA, Graça. Ruy d'Albuquerque A Modernidade em Aberto. Edições Caleidoscópio, 2008.
- COSTA, Lucio. Arquitetura. São Paulo, José Olympio, 2002.
- COSTA, Lucio. Registro de uma Vivência. Empresa das Artes, São Paulo, 1995.
- CZAJKOWSKI, Jorge (org.), Jorge Machado Moreira. CAURJ, Rio de Janeiro, 1999. - Catálogo de exposição
- GRANDE, Nuno. Internacionalismo crítico, o possível lugar de uma revista de arquitetura. NU nº 18. NUDA/AAC, Coimbra, 2004.
- GRANDE, Nuno. Regreso a Casa. Una conversación con Eduardo Souto Moura. in: El Croquis, Eduardo Souto de Moura (2005-2009). (ed. e dir.) Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia. nº 146. Madrid: El Croquis editorial, 2009.
- LE CORBUSIER. Planejamento Urbano. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.
- LE CORBUSIER. Vers Une Architecture, trad. Por Uma Arquitetura, Coleção Estudos, Editora Perspectiva. São Paulo, 1981.
- LINO, Raul. A Nossa Casa, apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Editora Atlântida, Lisboa, 1918.
- LLOBERA, Teresa Rovira (org.). Documentos de arquitetura moderna en América Latina 1950-1965. Vivienda social en Argentina, Brasil, Chile y México. Documentos de arquitectura moderna en América Latina, volume 04, Casa América Catalunya, Grupo de Investigación FORM - la forma moderna. Barcelona, 1ª edición, 2010.
- MARQUES, Luís Tiago dos Santos. Lucio Costa e Fernando Távora: das ferramentas do arquiteto para uma arquitetura do seu tempo. Docente acompanhante Prof. Domingos Tavares. Porto: Faup, 2008.
- MATOS, Madalena Cunha; RAMOS, Tânia Beisl. Um Encontro, Um Desencontro. Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos. Anais do 7º seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre, outubro de 2007.
- MILHEIRO, Ana Vaz. A Construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa. Porto: Faup Publicações, 2005.
- MINDLIN, Henrique Ephim. Arquitetura moderna no Brasil. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora, 1999.
- MOCH, Michael (fot.), [et.al.] Oscar Niemeyer. Trad. Ma-

ria de Lourdes Faro. São Paulo, Almed, 1985.

MONEO, Rafael. Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos. Actar Editorial, 2004.

MONTANER, Josep Maria. A Modernidade Superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

NIEMEYER, Oscar. Rio - De Província à Metrópole. 2ª edição. Editora Revan, 2008.

NOTO, Felipe de Souza. Paralelos entre Brasil e Portugal: a obra de Lucio Costa e Fernando Távora. Docente acompanhante Profª Fernanda Fernandes da Silva. São Paulo, 2007.

NUFRIO, Anna. Eduardo Souto Moura. Conversas com estudantes. Editorial Gustavo Gili, 2008.

PEIXOTO, Gustavo Rocha, CASTELLOTTI, Flavio. Um Caminho para a Glória. Lucio Costa: A Construção do Passado e mais um Milagre. Anais do 7º Seminário DOCOMOMO Brasil. Porto Alegre, 2007.

PIÑÓN, Helio. Arquitectura Moderna en Barcelona 1951-1976. Barcelona: Ediciones UPC, 1996.

PIÑÓN, Helio. Reflexión Histórica de la Arquitectura Moderna. Ediciones Península, Barcelona, 1981.

PIZZA, Antonio. A. Ozenfant & Ch. E. Jeanneret, Acerca del Purismo. Escritos 1918/1926 Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 1994.

PUENTE, Moisés. Conversas com Mies van der Rohe. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

SAFRAN, Yehuda, Mies Van Der Rohe, Editora Blau, Lisboa, 2000.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Problema mal posto, problema repostado. in: NOBRE, Ana Luísa (org.). Um Modo de ser Moderno. Lucio Costa e a Crítica Contemporânea. Cosac & Naify. São Paulo, 2004.

VON HILDEBRAND, Adolf, La Balsa de la Medusa "El Problema de la Forma en la Obra de Arte", Visor, Madrid, 1989.

WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify. São Paulo, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. Martins Fontes, São Paulo, 2000.

WORRINGER, Wilhelm. Abstracción y naturaleza (1907). México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

AKAMAIHD, 19 de setembro de 2012.

<https://fbcdn-sphotos-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/543674_332127706858673_322916911_n.jpg> p. 10

ALCANTARA, Denise de. Projeto, Desempenho Urbano e Construção do Lugar: avaliação da qualidade ambiental do Parque Guinle, Rio de Janeiro. UFRJ/PROARQ. Rio de Janeiro, 2002. p. 64 (superior à esquerda)

ALVIM, Sandra. Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro. UFRJ, Rio de Janeiro. 1999. p. 247. p. 37 (superior à esquerda)

ARQPB, 23 de maio de 2012.

<<http://arqpb.blogspot.pt/2012/03/arquitetura-realidade.html>> p. 35 (superior à direita)

BING MAPS, 3 de junho de 2012.

<<http://www.bing.com/maps/>> p. 63 (superior)

BLOQUINHOS DE PORTUGAL, A Arquitetura Portuguesa nos Traços de Lucio Costa. Rio de Janeiro, 2012. (Catálogo de Exposição) p. 41, 42, 43

BONDUKI, Nabil Georges (org.), Affonso Eduardo Reidy. Série Arquitetos Brasileiros, Editorial Blau / Instituto Bardi, Porto / São Paulo, 2000. p. 13 (as três inferiores), 17 (inferior), 19 (as duas inferiores), 37 (inferior)

CASA DE LUCIO COSTA / INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM p. 25, 29, 33, 37 (superior e as duas ao centro inferiores), 51 (inferior), 53, 61 (superior à esquerda), 64 (inferior), 77 (superiore e centro à direita), 79 (as três superiores e a do centro à esquerda), 83 (superior), 93 (superiores), 101 (superior à esquerda), 113, 152 (superior e as duas inferiores), 153, 154 (as quatro inferiores), 155 (centro superior e as duas inferiores), 156 (centro superior), 157, 158, 159 (as quatro superiores), 160 (as três superiores), 161 (centro superior e centro inferior), 162 (superior e as três inferiores), 163 (as duas superiores e a inferior), 164 (as quatro inferiores), 165, 166 (superior e inferior), 167 (superior e centro inferior)

CATÁLOGO DAS ARTES. 19 de setembro de 2012.

<<http://www.catalogodasartes.com.br/Upload/@Obras/Evandro%20Fonseca%20Matias%20Filho%5CLEilaoraildacostaoutubrode2007%20item/20042.jpg>> p. 155 (ao centro superior)

COISAS DA ARQUITETURA. 19 de setembro de 2012.

<<http://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2011/06/jockey-club-6.jpg>> p. 109 (inferior à direita)

CONDURU, Roberto. Álvaro Vital Brazil. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p. 23 (as três inferiores)

COSTA, Lucio. Registro de uma Vivência. Empresa das Artes. São Paulo, 1997. p. 32, 39, 50 (todas abaixo da legenda), 51 (as três superiores), 77 (inferior), 109 (superior à esquerda), 152 (ao centro superior), 156 (as três inferiores), 166 (centro)

CZAJKOWSKI, Jorge (org.), Jorge Machado Moreira. Catálogo de exposição. CAURJ, Rio de Janeiro, 1999. p. 15, 73 (superior)

ESTADÃO (JORNAL). 6 de junho de 2012.

<<http://fotos.estadao.com.br/as-sete-brasilias-mmm-roberto-e-equipe,galeria,3664,121967,,0.htm?pPosicaoFoto=5#carousel>> p. 79 (centro à direita)

FINDING HOME. 19 de setembro de 2012.

<<http://newsocialresearch.files.wordpress.com/2012/02/1929-ludwig-hilberseimer-friedrichstrac39fe-ludwig-hilberseimer-vorschlag-zur-bebauung-der-berliner-city-1929.jpg>> p. 89 (superior à direita)

FLICKR, 10 de abril de 2012.

<http://farm5.staticflickr.com/4061/4339296171_3970c64f48_b.jpg> p. 37 (ao centro na parte superior à direita)

FREI, Marcel. Flickr, 25 de abril de 2012 <<http://www.flickr.com/photos/frei/2196414433/>> p. 21 (centro)

GOOGLE MAPS, 10 de setembro de 2012.

<<http://maps.google.com/>> p. 63 (inferior)

GRAÇA CORREIA p. 69, 70 (inferior), 74, 75

LLOBERA, Teresa Rovira (org.). Documentos de arquitetura moderna en América Latina 1950-1965. Vivienda social en Argentina, Brasil, Chile y México. Documentos de arquitectura moderna en América Latina, volume 04, Casa Amèrica Catalunya, Grupo de Investigación FORM - la forma moderna. Barcelona, 1ª edición, 2010. p. 77

(centro à esquerda)

MIES DETROIT 365. 12 de junho de 2012.

<<http://miesdetroit365.tumblr.com/page/6>> p. 91

MINDLIN, Henrique Ephim. Arquitetura moderna no Brasil. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora, 1999. p. 13 (as duas superiores), 23 (as duas superiores), 64 (superior à direita), 65 (superior), 71 (superior), 73 (inferior), 161 (superior)

MOCH, Michael (fot.), [et.al.] Oscar Niemeyer. Trad. Maria de Lourdes Faro. - São Paulo : Almed, 1985. p. 45

MONTHLY REVIEW. 19 de setembro de 2012.

<<http://mrzine.monthlyreview.org/2006/LudwigMies-vanderRoheRosaLuxemburgKarlLiebknecht488.jpg>> p. 101 (centro à direita)

MORI, Ricardo João. Arquiteto de Passagem, 25 de abril de 2012.

<<http://arquitetodepassagem.blogspot.pt/2009/11/como-segundo-post-desse-blog-resolvi.html>> p. 21 (inferior)

NOSSO MUNDO AGORA. 19 de setembro de 2012.

<<http://nossomundoagora.files.wordpress.com/2011/04/piramides.jpg>> p. 101 (superior à direita)

PANORAMIO. 19 de setembro de 2012.

<<http://static.panoramio.com/photos/large/44567902.jpg>> p. 89 (inferior)

PEIXOTO, Gustavo Rocha, CASTELLOTTI, Flavio. Um Caminho para a Glória. Lucio Costa: A Construção do Passado e mais um Milagre. Anais do 7º Seminário DO-COMOMO Brasil. Porto Alegre, 2007. p. 164 (superior)

SAFRAN, Yehuda, Mies Van Der Rohe, Editora Blau, Lisboa, 2000. p. 35 (superior à esquerda)

WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. Espaços da arte brasileira, Cosac & Naify. São Paulo, 2001. p. 54, 59 (superior), 65 (inferior), 68 (superior à direita), 70 (superior), 71 (inferior), 83 (inferior), 84, 89 (superior à esquerda), 93 (inferior), 160 (as duas inferiores), 161 (centro), 162 (centro superior), 166 (centro inferior), 167 (centro superior, centro e inferior)

VEJA (REVISTA). 6 de junho de 2012.

<<http://veja.abril.com.br/especiais/brasil/futuro-que-nunca-sera-p-85.html>> p. 79 (inferior à esquerda)

VIAJE 2.0, 25 de abril de 2012.

<<http://viaje2punto0.com/blog/francia/paris/maisons-jaoul/>> p. 19 (superior)

VITRUVIUS. 6 de junho de 2012.

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/234>> p. 79 (inferior à direita)

VITRUVIUS. 19 de setembro de 2012.

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798>> p. 156 (superior)

VITRUVIUS. 19 de setembro de 2012.

<http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_12/dc766228d561_22rgs_afm.jpg> p. 159 (inferior)

Todas as fotos não mencionadas acima foram tiradas pelo autor.