

4

O PAVILHÃO DE 1939

4.1.

Primeiro Momento - Rompimento com o Passado - Novas Vanguardas

São Paulo, desde a primeira década do século XX, era a nova metrópole brasileira, onde concentravam-se as novas riquezas do país, erguidas em sua maioria graças às exportações de café. Apresentava "*quadro de prosperidade material e capacitação industrial num Brasil ainda predominantemente rural*"⁹⁵. Foi nesse ambiente que surgiram as primeiras insinuações do moderno nas artes e na cultura de modo geral, graças a um grupo de intelectuais que formariam, logo na década seguinte, o movimento moderno brasileiro.

O primeiro ato desse movimento aconteceu junto à exposição de pinturas de Anita Malfatti, em 1917. A crítica negativa radical de Monteiro Lobato gerou a resposta de amigos de Malfatti, jovens literatos e artistas, proclamando o fim do academicismo como imposição artística. Nas palavras de Graça Aranha em 1924: "*ou a Academia se renova, ou morra a academia*"⁹⁶. Nesse primeiro momento o debate dos intelectuais da vanguarda paulistana e carioca discutia o ambiente moderno cultural brasileiro, "*alimentado com os valores das vanguarda europeia, sem necessariamente aderir-se a uma ou outra corrente literária ou pictórica*"⁹⁷. Esse debate levou à organização do primeiro evento dedicado a discussão, a Semana de Arte Moderna de 1922, que apresentou obras de

⁹⁵ SEGAWA, 1997.p.42.

⁹⁶ SANTOS, 1981. p.95.

⁹⁷ SEGAWA, 1997. p.42

literatura, música, pintura, escultura e arquitetura desenvolvidas a partir das ideias daquelas vanguardas.

O movimento da Semana foi pontual, apesar de ter se tornado o ponto de partida do "direito à pesquisa estética", de acordo com Mário de Andrade, um de seus organizadores. Também de acordo com Mário, "*era um movimento destruidor, destruidor até de nós mesmos*"⁹⁸. O que estava em pauta era a libertação dos dogmas acadêmicos e do endurecimento artístico em defesa da liberdade criativa, mesmo que somente para causar polêmica. Concomitantemente, na arquitetura, o movimento neocolonial fortalecia-se no Rio de Janeiro, sendo usado como estilo legitimador dos pavilhões brasileiros na Exposição do Centenário, também no ano de 1922. Nas esferas do Estado, o estilo tornava-se influente e de certa forma "oficial", ao mesmo tempo em que novas propostas surgiam em torno do grupo moderno paulista.

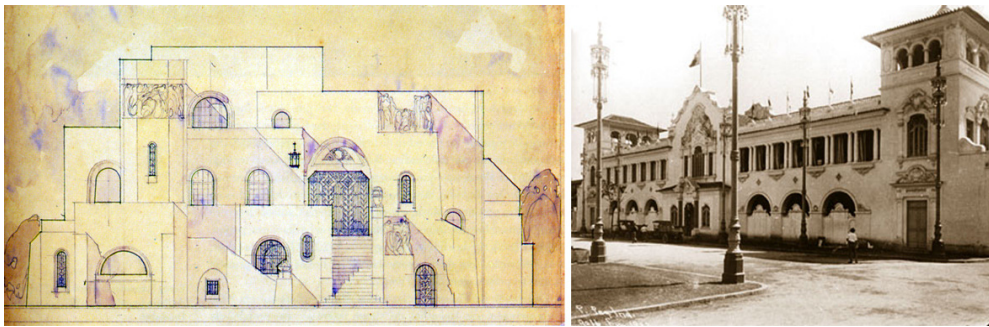


Figura32- Projeto de Antonio Moya, arquiteto espanhol, expositor da Semana de 22 em São Paulo e Foto do Pavilhão das Pequenas Indústrias, projeto de Nestor de Figueiredo para a Exposição do Centenário no Rio de Janeiro, também em 1922. Duas arquiteturas, uma ainda no campo do experimentalismo, sofrendo os primeiros "bombardeamentos" das vanguardas e a outra sendo oficializada como estilo de representação brasileira.

Até então, os arquitetos presentes no movimento, como Georg Przyrembel e Antônio Garcia Moya, não apresentavam contribuição importante no conjunto artístico da época. Somente em 1925, com a publicação do texto "Acerca da Arquitetura Moderna", do arquiteto russo radicado no Brasil Gregori Warchavchik, a arquitetura pode se posicionar com melhores argumentações dentro do escopo moderno, ainda que continuassem no plano do literário, pouco consolidada no ofício projetual. O manifesto de Warchavchik foi publicado num jornal carioca, o *Correio da Manhã*, mas o arquiteto residiu e atuou em São Paulo, em sua maioria. Projetou poucas casas chamadas de "modernistas" no

⁹⁸ SANTOS, 1981. p.95.

Rio de Janeiro e em São Paulo, foi membro dos CIAM por convite do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (quando de sua visita ao Brasil em 1929) e chegou a ser professor na Escola Nacional de Belas Artes a convite de seu então diretor Lucio Costa, durante curto período no início da década de 1930.

Arquitetura do Primeiro Momento - Le Corbusier e Warchavchik

No desejo de modernizar a arquitetura no Brasil, o olhar voltou-se novamente para a França, num gesto quase espontâneo de lá buscar referências modernas. A proposta da internacionalização das formas, da standardização dos processos construtivos foi buscada longe de sua origem alemã, de Walter Gropius e da Bauhaus, na França de Le Corbusier. Através de seus escritos e da revista que publicava e que era assinada por participantes do grupo moderno paulista, *L'Esprit Nouveau*, o teor de suas novas ideias passou a ser conhecido no Brasil, inicialmente através de Gregori Warchavchik, arquiteto russo com formação acadêmica em Roma.

Suas ideias acabaram gerando uma “cartilha a ser seguida pelos que trilhassem o caminho dessa nova arquitetura. Le Corbusier fornece uma nova instrumentalidade técnica (através de seus desenhos e de suas teorias construtivas) e também uma nova aspiração lírica, desprendida do velho mundo, por ser universal. Graças a esse processo, as ideias de Le Corbusier tornaram-se dominantes no meio da arquitetura desse primeiro momento, que se revoltava contra o sistema acadêmico. Suas ideias traziam consigo a *verve* do internacionalismo.

Em 1929 Le Corbusier veio à América do Sul a fim de proferir palestras. Suas intenções não eram claras, pois também parecia querer firmar parcerias de trabalho, já que na Europa sua situação não mais lhe garantia destaque no grupo dos arquitetos. Não por acaso, sua obra teórica é composta de dois grandes períodos, o primeiro de 1913 a 1929 (quando realiza o projeto da Ville Savoye, momento paradigmático em sua cronologia) e o segundo de 1929 até os últimos monumentos de Chandigarh, na década de 1950: "*O primeiro aparece como racionalista, abstrato, cartesiano, maquinista. O segundo costuma ser*

*adjetivado como brutalista, poético, expressivo, evocador do primitivo ou do arcaico*⁹⁹.

O livro *Precisões*, publicado em 1930, reúne os textos dessas palestras proferidas entre 1929 e 1930. Trata-se de um sumário das ideias corbusianas, dispostas de modo a doutrinar (e Le Corbusier não se esquivava do termo) os jovens arquitetos latino-americanos. Nessas palestras, cheias de frases de impacto e concatenações poéticas de ideias, seu intuito era fazer o "(...) *esforço de trazer ao antigo Novo Mundo, horizonte de expansão da primeira modernidade ocidental, o novo mundo da segunda modernidade: aquela da civilização maquinista e de sua correspondente revolução espiritual*"¹⁰⁰.

Intelectual da pequena elite vanguardista paulistana da época, Gregori Warchavchik já estava em contato desde metade da década de 1920 com as ideias de Le Corbusier. Em seus textos refere-se constantemente à "máquina de morar", termo pouco usado por outros arquitetos nesse período ou após (como Costa, por exemplo). Em 1930, promove em sua casa da rua Itápolis em São Paulo uma exposição de pinturas, esculturas e literaturas. A arquitetura se faz presente pela própria casa, e marca, ao menos em São Paulo, um ponto isolado de vitória para as vanguardas europeias.

Apesar de não ter participado da Semana de 1922, Warchavchik pode ser incluído no grupo dos artistas que produziram, na década de 1920, manifestos e obras com expresso intuito de negar o passadismo, e promover o que se chamou de "futurismo", isto é, arte em completa desconexão com princípios acadêmicos. Em texto de 1930, Oswald de Andrade confirma essa posição:

*"da semana da arte moderna à casa vitoriosa de Warchavchik vão oito anos de gritaria para convencer que Brecheret não era nenhuma blague, que Anita Malfatti era a coisa mais séria desse mundo, que a literatura da Academia Brasileira de Letras era uma vergonha nacional, etc, etc"*¹⁰¹.

Ainda assim, Warchavchik importou menos por sua produção do que como primeiro representante da arquitetura moderna, "*preenchendo uma lacuna inexistente na literatura ou nas artes plásticas*"¹⁰².

Além dele, o arquiteto Flávio de Carvalho, presente na Semana de 1922, participou de alguns concursos de arquitetura de sua época com projetos que

⁹⁹ LE CORBUSIER, 2004. p.265. Texto de Carlos A. Ferreira Martins.

¹⁰⁰ Ibid, p.29

¹⁰¹ ANDRADE, 1930. p.11.

¹⁰² SEGAWA, 1997. p.48.

representavam propostas mais intelectuais do que práticas, ou possíveis de construção. Nesse momento a arquitetura brasileira ainda não havia encontrado meios de transpor as ideias modernas para a prancheta, e somente ensaiava projetos "futuristas". Esse adjetivo pouco tinha a ver com o movimento futurista italiano, lançado 15 anos antes por Marinetti, e era usado para designar de modo negativo uma arquitetura extravagante, de composição estranha à tradição construtiva brasileira.

4.2

Segundo Momento - Nacionalismo

Somente num segundo momento, marcado pelo lançamento do Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade (1924), o grupo dos modernos se voltaria para a questão do nacionalismo:

*"O modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional: a qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ela deve antes refletir o país em que foi criada"*¹⁰³.

O Manifesto Pau-Brasil demandava a renovação da produção artística através da observação e estudo das tradições nacionais, caracterizadas enquanto populares, reinventando e nacionalizando as fontes inspiradoras dos artistas brasileiros: *"(...)o que importa não é apenas compatibilizar o que é moderno e o que é nacional. Importa mais apresentar o moderno como necessariamente nacional"*¹⁰⁴.

Em 1925, numa entrevista dada ao Jornal do Comércio de Recife, Oswald de Andrade utiliza o termo que depois veríamos correr livremente pelos manifestos modernos, o "*espírito de brasilidade*". Segundo o filósofo Eduardo Jardim, *"a problemática da brasilidade, que expressa o esforço de determinação dos predicados particulares da nação brasileira, constitui dentro do modernismo uma resposta mais satisfatória para a viabilização da incorporação do país na modernidade"*¹⁰⁵.

¹⁰³ MORAES *apud* SEGAWA, 1997. p.42

¹⁰⁴ MORAES, 1988. p.221

¹⁰⁵ *Ibid.* p.230

A inserção do estudo e apreensão da cultura brasileira para dentro do contexto moderno, independente de ser aceita ou refutada, gerou um ponto de mudança no pensamento brasileiro de vanguarda:

"(...) é nítido que, para aqueles que adotam a postura modernizadora ou para os que a rejeitam, o que está sempre presente na atenção dos intelectuais da época é a apreciação deste bloco de questões em que se imbricavam modernidade, brasilidade, tradição e origens populares"¹⁰⁶.

Apesar de voltado para a discussão da modernidade, Oswald não via incoerência entre a valorização desse *espírito* e a defesa do modernismo:

"e não se pense que há incoerência nas minhas expressões, porque sou modernista. Sou-o sobretudo, por ser brasileiro. Quero, por isso, a formação de uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos antepassados"¹⁰⁷.

Diferente da reação que gerou os movimentos modernos europeus, isto é, a ideia de revolução e posterior abolição de imposições históricas, o momento brasileiro caracterizou-se como a inserção do debate cultural no contemporâneo, sem deixar de lado o componente de tradição.

"Para o modernismo não se trata tanto de desqualificar as manifestações artísticas passadistas por suas propriedades intrínsecas, mas de rejeitá-las enquanto insistem, como contemporâneas de uma época passada, em se imiscuir no tempo presente"¹⁰⁸.

Sobre o primeiro momento da modernidade brasileira, Oswald de Andrade fala: *"O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época"¹⁰⁹*. Neste segundo momento da formação cultural brasileira, a modernidade especifica-se na relação com o valor do nacional, registro que evidenciou-se como questão central. Iniciou-se a busca dos "retratos do Brasil", aspectos específicos e singulares que conformariam o conceito de brasilidade, e fariam singular o traço brasileiro do modernismo. Outros movimentos modernos vieram depois do Pau-Brasil, tais como o Verde-Amarelo (1924), da Anta (1927) e o Antropofágico (1928). Todos na mesma chave de discussão, tinham em comum a defesa de uma "pátria para a arte".

¹⁰⁶ MORAES, 1988. p.221

¹⁰⁷ ANDRADE *apud* MORAES, 1988. p.220

¹⁰⁸ MORAES, 1988. p.223

¹⁰⁹ ANDRADE *apud* MORAES, 1988. p.231

Arquitetura do Segundo Momento - Ideias de Mario de Andrade

Warchavchik e outros representantes arquitetos do primeiro momento modernista não estavam relacionados com a questão da brasilidade ou do nacionalismo na arquitetura, apesar da tentativa de ligação de seus discursos com o tema. O foco dos primeiros esforços foi todo voltado ao processo de racionalização pelo qual deveria passar a nova arquitetura:

"Para que nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter de nossa arquitetura, como o das outras artes, não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão. A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo"¹¹⁰.

Como já visto, foi nesse "vazio" gerado pela falta de correlação da arquitetura entendida no período como modernista com os conceitos de cultura e raça brasileira que foi criado ambiente propício ao desenvolvimento da arquitetura neocolonial. Segundo Hugo Segawa, *"a combinação positiva entre tradição e modernidade era um discurso recorrente na retórica dos apologistas da arquitetura neocolonial"*¹¹¹.

Apesar de nada construído nesse intuito, no final da década de 1920 a arquitetura moderna estava sendo pensada, não somente por representantes da própria classe, mas também por intelectuais que pretendiam desenvolver uma arte própria e brasileira. Mário de Andrade, organizador da Semana de 1922, passeia pelo tema da arquitetura, flertando com o neocolonial mas desconfiando de suas intenções regionalistas que insinuavam um anti-universalismo, isto é, um repúdio às contribuições do modernismo internacional. Busca no pluralismo cultural do país manifestações diversas para integrá-las, sem etnocentrismos ou regionalismos, na dimensão ampla da cultura nacional, com plena consciência da importância dessa inserção na contemporaneidade histórica.

Em defesa da arquitetura moderna, é um dos primeiros a marcar a distinção entre engenharia e arquitetura, reservando à segunda, apesar dos programas rígidos e funcionalistas que importavam da Europa, o papel de arte:

"(...)a engenharia também dá elementos pra arquitetura, porém se distingue fundamentalmente dela. Uma é ciência outra é arte. Uma é dedução, é

¹¹⁰ WARCHAVCHIK, 2006. p.36. Texto de 1925.

¹¹¹ SEGAWA, 1997. p.42

*experiência, é lei. Outra é invenção, expressão, pode ter normas porém não possui lei intrínseca*¹¹².

Seus textos de 1928 sobre arquitetura geraram argumentos que mais indicavam uma opinião não formada do que posições críticas. Entretanto, a série de artigos escritos sobre a arquitetura neocolonial e a moderna eram claramente tentativas de entender o lugar da arte em novas possibilidades para a arquitetura brasileira. Para Mário, a grande indagação corria em volta da noção de internacionalismo (ou universalismo) da arte moderna, ideia que aparentemente iria contra a busca do regionalismo e tradições da cultura brasileira:

"(...)na verdade o que a gente chama de "atualidade" embora possa tomar seus elementos e manifestar as tendências em todos os países do mundo, (coisa muitíssimo discutível e provavelmente falsa), a tal de "atualidade" é a coisa mais relativa, hipotética, mais falsa mesmo que existe, se a gente a considera sob o ponto de vista universal. Existe mais é uma atualidade duma região mais ou menos vasta, que é imposta ao mundo por causa da função histórica de interesse universal que essa região está representando no momento da humanidade. E por isso a "atualidade" dessa região ecoa por toda a parte, quer pela influência da moda; quer pela simples macaqueação pastichadora, quer pela eficiência ou possibilidade de progresso que essa atualidade estranha pode trazer para outro país."

Com esse argumento pode defender a busca de uma tradição singular que não era necessariamente o reverso do universalismo, podendo tornar-se inclusive contribuição. A compreensão da dialética entre o regional e o cosmopolita autorizava Mário a buscar respostas “brasileiras” ao problema da internacionalização da arte e da arquitetura, de acordo com o pensamento dos intelectuais de sua época. O questionamento da formação de um “estilo nacional” era feito à luz das ideias modernas, isolando-se da defesa de possíveis revivalismos. Sua bagagem “futurista” da semana de 1922 permitiu a distinção da visão filtrada das tradições brasileiras, proposta pelos neocoloniais (tal como Marianno Filho), que acabaria por gerar uma estilização, em prol da abertura da visão em relação ao universal na figura do folclore, arte popular anônima, paralelo nacional ao universalismo, contrário do individualismo.

“É incontestável que o estilo arquitetônico inventado pelos artistas avançados apresenta por enquanto uma ausência tamanha de caráter étnico e mesmo individual que a gente pode considerar como internacional e anônimo. Esse aspecto social do anonimato da casa modernista, eu acho bem comovente. Não me basta verificar que a arquitetura modernista se libertando do caráter étnico como nenhuma das outras belas-artes, é a mais moderna e a mais humanamente exata das orientações de agora. Além dessa libertação dos tiques, preconceitos e fatalidades raciais a arquitetura modernista coincide com a manifestação folclórica. Isso que me comove. É interessantíssimo constatar que se as artes à medida que foram evoluindo e se refinando, se afastaram da mais

¹¹² ANDRADE, 1928. p.13

*primária, mais fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica, a arquitetura modernista que é socialmente falando a mais adiantada das manifestações eruditas de arte, voltou de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total da individualidade*¹¹³.

Contra as ideias românticas do individualismo do século XIX, Mário de Andrade observa com atenção a contracorrente da arquitetura moderna, que rejeita o indivíduo e o hermetismo da obra de arte. Associada ao funcionalismo, ao princípio de utilidade, assemelha-se à arte universal, anônima. Assim, processo de apropriação das tradições brasileiras só aumentaria o caráter erudito desta arquitetura, e coincidiria “(...)com a arte popular no que esta possui de mais inconscientemente refinado, no que tem de mais humano e fecundo: ausência do indivíduo”¹¹⁴.

4.3

Terceiro Momento - arquitetura moderna brasileira

No início da década de 1930 o cenário político contava com o surgimento da República Nova e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. A primeira grande guerra mundial e a crise econômica americana tinham acabado com a oligarquia cafeeira e o foco dos movimentos culturais saiu de São Paulo e regressou ao Rio de Janeiro, de novo reforçado como centro político.

Apesar dos modernistas estarem neste período ingressados (em sua maioria) em atividades políticas, muitos em partidos esquerdistas (Oswald de Andrade juntou-se ao Partido Comunista ainda na década de 1920), o Estado Brasileiro desejou, para fins políticos, uma associação com arquitetos modernos. Com o apoio dado à cultura, oportunidades inéditas surgiram para responder à demanda do Estado Brasileiro que buscava uma nova representação, dentro e fora do país. A arquitetura tornou-se ferramenta chave para plasmar essas representações em edifícios oficiais, e o número de concursos públicos (e sua importância) aumentou consideravelmente a partir de 1930:

"Incumbido como é o Governo de auxiliar, fomentar e ampliar, com seu concurso, o patrimônio da arte do país, justo é que se inclua entre outras obrigações a de espalhar pela cidade palácios e monumentos que, pelas

¹¹³ ANDRADE, 1928. p.13

¹¹⁴ Ibid. p.13

*características arquitetônicas e artísticas, pelo aspecto grandioso que possam apresentar, venham a servir de exemplo às iniciativas particulares, atestem o grau de cultura do povo e estejam, enfim, à altura do renome que tenham adquirido nossas cidades como centros de civilização, de progresso e de riqueza"*¹¹⁵.

Em 1938 o Estado Novo promove uma Exposição, apresentando, entre outras coisas, maquetes de diversos edifícios construídos por ele desde 1930, como as sedes dos Ministérios do Trabalho (1936/1938), Educação e Saúde (1936/1943), Fazenda (1938/43), o da Marinha (1934/38) e o da Guerra (1938/42). No Brasil, a ideia de arquitetura como política cultural relacionou-se imediatamente com a política do Estado Novo, de construção de imagem nacional. Le Corbusier corroborava a ideia do papel do arquiteto, e da propriedade única que ele possuía de alterar essa sociedade trabalhando seus espaços. Desse modo, dá ao papel do arquiteto o valor de construtor, não no sentido do cálculo, mas sim como produção da síntese de uma criação artística: o arquiteto como artista, capaz de expressar-se através do concreto, capaz de produzir além da técnica: "*O engenheiro é a análise e a aplicação dos cálculos; o construtor é a síntese e criação*"¹¹⁶.

É nesse ambiente que desponta a figura de Lucio Costa, arquiteto formado em 1924 pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Até então, sua presença no meio estava associada à figura de José Marianno Filho, maior defensor do neocolonial na cidade e "protetor" de Costa. Graças a José Marianno, Lucio Costa pode conhecer de perto a arquitetura colonial brasileira, em viagem de cunho acadêmico patrocinada por Marianno. Também participou de projetos neocoloniais junto a Marianno, como o do Solar Monjope, além de participar (e ganhar) em alguns concursos promovidos pelos órgãos de classe, sempre com a temática imposta do neocolonial. Lucio Costa permaneceu até o final da década de 1930 junto ao grupo dos arquitetos do neocolonial.

Em 1930 sua carreira começa a chamar atenção quando é convidado pelo chefe do gabinete do Ministério da Educação e Saúde, Rodrigo Melo Franco de Andrade, para ocupar o cargo de diretor da ENBA. Aos 29 anos, e com atitude totalmente inesperada por seus colegas de profissão (especialmente José Marianno Filho), assume a cadeira e promove uma mudança de rumos do ensino acadêmico, contratando professores versados na nova arte e arquitetura

¹¹⁵ Revista do Serviço Público *apud* CAVALCANTI, 2006.

¹¹⁶ LE CORBUSIER, 2004.

(mesmo sem conhecê-la direito), tal como Gregori Warchavchik, conhecido apenas por seus manifestos e textos. A gestão de Costa durou menos que um ano, e em setembro de 1931 já havia sido deposto do cargo por movimentação de outros arquitetos e políticos da época.

A importância deste fato, entretanto, está marcada na obra de Costa e na historiografia da arquitetura brasileira como o ponto de quebra de sua relação com a arquitetura neocolonial e o encontro com a arquitetura moderna. Segundo Hugo Segawa, também foi "*marcante o suficiente para que uma geração de futuros arquitetos tivesse consciência das transformações em curso na arquitetura mundial - consciência impensável numa estrutura conservadora como a que prevaleceu*"¹¹⁷.

A partir deste momento, Lucio Costa, desempregado e sem projetos à vista em seu escritório formado em sociedade com Warchavchik, passa a estudar as teorias modernas da arquitetura, sem no entanto aderir a qualquer vertente. Passa a defender conceitos como a internacionalização da cultura, a percepção das novas realidades sócio-econômicas e o reconhecimento da padronização como necessidades para a produção da nova arquitetura. Ao mesmo tempo, refuta totalmente seu passado acadêmico, trocando farpas públicas contra José Marianno Filho, afirmando que o neocolonial foi um engano e um embuste arquitetônico, posição que manteve até seus últimos dias.

Na visita de Le Corbusier ao Brasil, em 1929, Lucio Costa confessa que pouco interessou-se por sua fala. Porém, em seu período de *chômage, de 1932 a 1936*, Costa se recusa a continuar fazendo projetos em estilos históricos e passa a ambientar-se com as ideias de Le Corbusier, certamente já conhecidas por Warchavchik¹¹⁸. Projeta as "Casas sem dono", em terrenos de 12x36m, experimentos modernos, ainda que exercícios sem finalidade construtiva. Neste período começa a aprofundar-se no estudo de Le Corbusier, Gropius e Mies Van de Rohe, com atenção maior ao primeiro pois "*(...) abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência*"¹¹⁹.

Entre os anos de 1934 e 1935 escreve o que é considerado "*a mais completa apologia sobre a modernidade arquitetônica na perspectiva de*

¹¹⁷ SEGAWA, 1997. p.79.

¹¹⁸ Gregori Warchavchik foi sócio de Costa entre 1931 e 1934.

¹¹⁹ COSTA, 1995. p.83

*transição dos anos de 1930 escrita por um brasileiro*¹²⁰: o texto "Razões da Nova Arquitetura"¹²¹. Neste texto Lucio Costa apresenta, de maneira quase didática, os elementos conformadores da arquitetura moderna, especificamente de acordo com a obra de Le Corbusier, apesar de praticamente não citado.

A primeira parte do texto apresenta uma introdução histórica ao tema, marcando a diferença radical do século XX para com os outros séculos graças ao advento da máquina (consequência da revolução industrial) e como a nova arte e técnica provenientes dessa mudança ainda eram novidades inalcançadas pelos arquitetos brasileiros. Costa aponta o período como de transição, "fase de adaptação", onde a insegurança promovia o medo do novo, mesmo sendo claras as vantagens das novas oportunidades construtivas. Arquitetura e sociedade não estão niveladas na evolução histórica. A revolução industrial, iniciada e desenvolvida desde o século XVIII (segundo Costa), apresenta-se inserida em diferentes níveis, nas artes e na sociedade- enquanto a revolução da arquitetura está no campo da técnica. É claro para Lucio Costa que arte e técnica separaram-se, e que caminham para reencontrar-se. A revolução na arquitetura veio com a nova técnica, mas a nova técnica não é a nova arquitetura.

O problema tecnicamente resolvido - o exemplo da máquina - é o ponto de partida da resolução dos problemas da nova arquitetura. A solução, entretanto, não será individual ou particular: ocorrerá através de um desenvolvimento coletivo e de caráter internacional, ainda que iluminada, inicialmente, por obras de gênio:

*"Preenchidas as exigências de ordem social, técnica e plástica a que, necessariamente, se tem de cingir, as oportunidades de evasão se apresentam bastante restritas; e se, em determinadas épocas, certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertadamente originais (Brunellesco no começo do século XV, atualmente 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"*¹²².

Depois dessa introdução, onde apresenta o processo histórico que levou ao novo caminho da arquitetura, Lucio Costa passa a enumerar os procedimentos técnicos e compositivos que a definem: "*a nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza e, de certo modo,*

¹²⁰ SEGAWA, 1997, p.81

¹²¹ Trabalho publicado na "Revista da Diretoria da Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal", volume III, número 1, janeiro de 1936.

¹²² COSTA, 2007. p.24

*comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção - é a ossatura independente*¹²³.

Ainda discursando sobre embasamento de Le Corbusier, o arquiteto expõe como essa característica, proporcionada pela evolução técnica da construção, contribuiu diretamente para a conformação da nova arquitetura, além de conferir *"outra hierarquia aos elementos de construção"*¹²⁴. Fundamentalmente, as paredes deixaram de ser estruturais para se tornarem somente elementos de vedação, permitindo novas geometrias. A atenção dada aos cheios e vazios é citada por Costa. Le Corbusier definiu a nova arquitetura como *"o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz"*¹²⁵. Toda a atenção desta voltou-se para *"esse jogo [de] imprevistas elasticidades, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada"*¹²⁶.

Na continuação de seu texto, Costa enumera as diferentes qualidades da nova arquitetura. Fala de ritmo ("linha melódica das janelas corridas"/ "cadência uniforme dos pequenos vãos isolados"), massas e volumes ("densidade dos espaços fechados"/ "leveza dos panos de vidro"), caráter ("seriedade"/ "impassível altivez") e estilo ("industrial"/ "sem ornamentação"). Valoriza os pilotis como elementos fundamentais, "soltos no espaço", ordenados de maneira a sustentar os volumes, que liberam a arquitetura para ser pura geometria: *"(...)apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário, [aproxima a arquitetura] da arte pura"*¹²⁷.

Em outro ponto, ainda trazendo à tona os preceitos de Le Corbusier, fala dos traçados reguladores, que mantém a harmonia da nova arquitetura a partir da ordem das linhas, incluindo o uso da simetria como medida compositiva. Para Lucio Costa, todas essas características definiriam, em futuro próximo, um "verdadeiro" estilo moderno. Este seria definido pelo padrão construtivo, e não mais por parentesco formal. Usa como exemplo a arquitetura gótica, que a sua época serviu tanto para a casa, palácio ou igreja, e não foi produzida apenas como estilo de catedrais: *"não se trata, porém, como apressadamente se concluiu - incidindo em lamentável confusão - de um estilo reservado, apenas, a determinada categoria de edifícios, mas de um sistema construtivo*

¹²³ COSTA, 2007. p.27

¹²⁴ Ibid. p.27

¹²⁵ LE CORBUSIER, 2004. Prefácio para a terceira edição.

¹²⁶ COSTA, 2007. p.29

¹²⁷ Ibid. p.30

absolutamente geral"¹²⁸. Em outro ponto, fala sobre a integração da pintura e escultura com a nova arquitetura e sobre o internacionalismo da nova arquitetura.

"*Razões da Nova Arquitetura*" marca a inserção de Lucio Costa dentro do grupo de defensores e difusores da nova arquitetura moderna. Até então, sua produção textual era voltada para o neocolonial, defendendo a procura das origens de uma legítima arquitetura brasileira nacional e descartando possíveis desvios de entendimento dessas origens (como no caso do ensaio sobre o Aleijadinho, de 1929, depois refutado pelo próprio autor). Nesse texto, o encantamento com a nova arquitetura, "encontrada" por Costa na produção de Le Corbusier, desvia seu olhar do passado para o futuro, do nacionalismo de então (representação da tradição construtiva derivada dos portugueses) para o moderno, internacional, advento arquitetônico da máquina.

Nesse período, Lucio Costa estava totalmente envolvido com o pensamento de Le Corbusier, mas não com a questão dos modernistas do primeiro período, tais como Mario e Oswald de Andrade, que pretendiam inserir na modernidade brasileira questões do nacional, da brasilidade.

Em 1936, o então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, convoca Lucio Costa para projetar a sede do ministério, após frustrar-se com o resultado do concurso de projetos. Entusiasmado com a ideia e com a descoberta e estudo das teorias 'corbusianas', Costa aproveita o ensejo e convence Capanema a convidar oficialmente Le Corbusier a uma segunda visita, com intuito de auxiliar os arquitetos brasileiros.

Em 1936 Le Corbusier retorna ao Brasil para ajudar este grupo, liderado por Lucio Costa, a desenvolver o projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde e o da Cidade Universitária (Universidade do Brasil). O desejo de Costa era "*(...)dar sentido mais profundo e amplo à tendência de renovação que já se esboçava. O pensamento corbusiano, encarado pelo arquiteto brasileiro como um "bloco límpido", vinha sendo interpretado, inclusive por seguidores seus, em "fragmentos" e apenas como um formalismo a mais*"¹²⁹. A segunda passagem de Le Corbusier foi catalisadora de energias renovadoras na arquitetura brasileira. Sua participação no projeto do MES, contribuindo com os traços-mestres para o projeto final desenvolvido por Costa e seu grupo, acelerou a aderência à

¹²⁸ COSTA, 2007. p.33

¹²⁹ SANTOS, 1987. p.23.

modernização da arquitetura por outros arquitetos no mesmo período. A importância e a repercussão do projeto do Ministério, como veremos depois, foi importante para a vitória de Lucio Costa e seus "partidários" na disputa pelo mérito da nova arquitetura.

O que ainda não estava presente no discurso moderno de Lucio Costa aparece no ano de 1937, já então definido o projeto moderno do MES: o texto "*Documentação Necessária*"¹³⁰, junto com o previamente publicado "*Razões...*", consolidariam, no final da década de 1940, a versão oficial da arquitetura moderna brasileira, acrescentando o componente já discutido desde a década de 1920 pelos modernistas do primeiro tempo: a brasilidade, o elemento brasileiro que caracterizaria e singularizaria essa nova arquitetura.

Em 1937, Lucio Costa, já membro do SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (no cargo de consultor técnico), escreve sobre a necessidade da formação do foco correto para a observação e análise da arquitetura brasileira, compreendida desde o século XVI até início do século XX. Denunciando a real falta de estudos sobre ela até então, aponta como necessário o enfoque na construção civil, nas habitações, e não apenas na arquitetura religiosa. Para o autor, era nessa arquitetura civil, rude mas também acolhedora, "*que as qualidades da raça se mostram melhor*"¹³¹. Esse discurso parece reverberar na obra de Costa por toda sua vida, vindo de herança de sua filiação ao neocolonial e dos ideais de Marianno Filho. A diferença é a nova associação que Costa faz da arte do passado com as propostas modernas, entendendo que o caráter de verdade encontrava-se em ambas, como numa linha evolutiva. Com todos os fatores que dificultaram o desenvolvimento da arquitetura propriamente brasileira, tais como a dificuldade de obtenção de materiais, mão-de-obra não especializada, desinteresse pelas inovações, etc, a casa colonial, "desataviada e pobre", desenvolveu-se como pode e insere-se como ponto original na linha evolutiva que se fazia necessário compreender, "*para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto*"¹³².

¹³⁰ Trabalho publicado no primeiro número da revista do então "Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", do Ministério da Educação e Saúde.

¹³¹ COSTA, 2007. p.86

¹³² Ibid. p.88

A importância desse texto encontra-se exatamente aí: Lucio Costa propõe, com os exemplos dados, a criação de uma historiografia da arquitetura brasileira que faz a arquitetura moderna ser o resultado contemporâneo da sequência colonial construtiva, surgida desde a casa do colono, a "casa mínima". Ao criar o processo evolutivo, ele assenta a arquitetura moderna no corpo da tradição brasileira, como apenas um desenvolvimento (às custas das novas técnicas) do trabalho do mestre-de-obras, do "velho portuga", de boas intenções. Elimina da linha historiográfica o neocolonial e outros estilos que pudessem referenciar-se ao nosso passado, apenas "arremedos sem compostura"¹³³. O que vale agora é a arquitetura feita da terra, do barro, que é continuação do chão. Planta as raízes da arquitetura moderna brasileira no mesmo solo de onde nasceram, até então, todas as outras arquiteturas que, em seus tempos, representaram o homem brasileiro.

Após esta proposição, passa a enumerar os elementos da arquitetura tradicional, de maneira a relacioná-los com a arquitetura moderna. Agora o telhado, as paredes em barro armado, a relação dos cheios e vazios das fachadas não eram apenas elementos construtivos, retirados de observações passadas do conforto ambiental ou do aproveitamento construtivo. Passaram a ser passado direto dos terraços-jardim, do concreto armado e do conceito de estrutura independente.

Conformava-se, a partir desse momento, a diretriz que a arquitetura moderna brasileira seguiria no mínimo nos próximos vinte e cinco anos, na visão precursora e definidora de Lucio Costa: atrelar sempre a um passado específico, de caráter civil e colonial, as "fundações" da construção moderna. Tradição e modernidade, ambos pontos integrantes da mesma linha, indicando o caminho do futuro enquanto mantendo suas amarras e seu ponto de partida nas construções do passado, legítimo patrimônio brasileiro.

Consolida-se o pensamento moderno originário na Semana de 1922, nos manifestos de Mário e Oswald de Andrade, nas mínimas insinuações da nova arquitetura até então:

"Além dessa libertação dos tiques, preconceitos e fatalidades raciais a arquitetura modernista coincide com a manifestação folclórica. Isso que me comove. É interessantíssimo constatar que se as artes à medida que foram evoluindo e se refinando, se afastaram da mais primária, mais fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica, a arquitetura modernista que é

¹³³ COSTA, 2007. p.89

*socialmente falando a mais adiantada das manifestações eruditas de arte, volto de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total da individualidade*¹³⁴.

O que Mário de Andrade preconiza em 1928 é finalmente concretizado em teoria e projeto, com auxílio do projeto do MES, compreendido na obra textual de Lucio Costa:

*"(...)a arquitetura modernista, se fundamentando numa ciência, baseada em valores e dados científicos que o povo ignora, eruditíssima, fazendo abstenção por assim dizer total do ensinamento arquitetônico popular, coincide com a arte popular no que esta possui de mais inconscientemente refinado, no que tem de mais humano e fecundo: ausência do indivíduo*¹³⁵.

É nesse contexto de modernidade, consolidado pelos textos de Lucio Costa - especificamente o "Razões da Nova Arquitetura" e o "Documentação Necessária" - que surge a oportunidade do projeto para o pavilhão brasileiro de 1939, momento em que seria demonstrado ao mundo o resultado da mistura e posterior "dissolução" das influências europeias num caldeirão de referências nacionalistas, formando a arquitetura moderna brasileira como conhecemos até os dias de hoje, no registro historiográfico da nossa arquitetura.

4.4.

O concurso para o pavilhão

A exposição internacional de 1939, em Nova Iorque, teve uma característica singular: foi a primeira que teve como tema uma visão "futurista", isto é, voltada a imagens do futuro (e não para o passado, comemorações de Independência, etc) das Nações. Com o nome de "*The World of Tomorrow*" (O Mundo de Amanhã), teve como foco apresentar novas soluções em tecnologia, transportes, entretenimento e arquitetura. Uma visão positiva necessária em momento político grave, às vésperas da segunda guerra mundial. Graças a esse fato, os pavilhões dos Estados Aliados foram grandes destaques no certame, e não houve um pavilhão germânico. Baseado nas questões políticas de "boa

¹³⁴ ANDRADE, 1928. p.13

¹³⁵ Ibid. p.13

vizinhança" de Roosevelt¹³⁶, o Brasil foi convidado pelo governo americano para participar com pavilhão único.

Em 1937, com o concurso do então Ministério da Educação e Saúde (MESP) já finalizado e a obra iniciada, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio¹³⁷ promoveu, junto ao Instituto de Arquitetos do Brasil, um novo concurso, para o pavilhão que representaria o país na Exposição Internacional de 1939, em Nova Iorque. Passavam-se treze anos desde o concurso para a Exposição da Filadélfia, e novamente arquitetos buscavam projetar um edifício que representasse a Nação, cabendo aí a questão da modernidade como representação.

O concurso foi lançado e os projetos foram julgados por três arquitetos do IAB¹³⁸, um arquiteto do Ministério do Trabalho (Sr. Rubens Porto) e o membro presidente da comissão Dr. João Carlos Vital (representante oficial do mesmo ministério)¹³⁹. O então presidente Getúlio Vargas compareceu à cerimônia de divulgação do resultado, reafirmando a significação do pavilhão em termos de representação política. Durante a cerimônia, o arquiteto Nestor de Figueiredo, presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, declarou que:

*"(...)sendo a arquitetura uma expressão de civilização, o Instituto que preside fizera calorosos apelos aos arquitetos nacionais para que apresentassem o melhor do seu gênio nessa obra que representaria no estrangeiro a nossa civilização"*¹⁴⁰.

Nestor também declarou que os arquitetos prometeram *"(...)desenvolver o seu espírito de brasilidade dentro da arquitetura moderna do século em que vivemos"*¹⁴¹. O conceito (um tanto) nebuloso de "espírito de brasilidade" tinha presença constante no que se referia a concursos públicos.

No termo final de julgamento, o júri explicita a importância desse conceito na avaliação:

¹³⁶ A "good neighbour policy" foi uma iniciativa política dos EUA, criada em 1933 pelo presidente Franklin D. Roosevelt para estabelecer uma aproximação cultural (e a partir daí econômica) entre a América Latina e sua Nação.

¹³⁷ O Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio foi criado graças à política do Estado Novo, por Getúlio Vargas, em novembro de 1930. Até então, toda a parte relativa ao trabalho estava contida no escopo do Ministério da Agricultura, e pouco levada em consideração pelos governos anteriores.

¹³⁸ Os membros do júri pertencentes ao IAB eram: Sr. Nestor de Figueiredo (presidente), Sr. Angelo Brunhs e Sr. Eduardo de Souza Aguiar.

¹³⁹ Em 09/08/1926, o Instituto Central de Arquitetos aprovou um regulamento para concursos de arquitetura no Brasil que decretava, entre outros tópicos, que o júri deveria ser sempre formado por número ímpar, tendo um mínimo de 3 arquitetos.

¹⁴⁰ Arquitetura e Urbanismo, 1938. p.99

¹⁴¹ Ibid.

"Passando a fixar o seu critério de julgamento quanto ao modo de interpretar a nacionalidade da arquitetura, resolveu o júri que a questão não se devia prender ao detalhe dos elementos arquitetônicos, fossem tradicionais ou indígenas, mas se devia ater a uma forma arquitetônica capaz de traduzir a expressão do ambiente brasileiro; e mais, que essa forma fosse de preferência atualista, tendo em vista que a Feira Mundial de New York tem, por princípio, estabelecer uma visão do 'Mundo do Amanhã'"¹⁴².(grifo meu)

Desse trecho destaca-se a separação do aspecto formal no sentido de composição estilística para o aspecto **representativo**, este sim possível de traduzir o Brasil em sua arquitetura. A adequação técnica ao evento (isto é, seu caráter arquitetônico provisório) também foi considerada no julgamento, assim como outros aspectos pedidos em edital, como circulação e insolação. Bruand¹⁴³ acredita que esse "caráter nacional" deveria ser não uma imitação do passado, mas uma nova "forma arquitetônica que pudesse traduzir a expressão do meio brasileiro". Nas duas percepções, o elemento formal não deveria suplantar a influência "nacional", isto é, um suposto caráter nacional: tanto o governo, ao lançar mão desse requisito ao projeto, quanto os arquitetos em seu trabalho, deveriam aplicar esse caráter à forma, o "Brasil" à arquitetura moderna.

O júri considerou que nenhum dos projetos do concurso conciliou todas as exigências pedidas, apesar do grande esforço dos arquitetos. Sendo assim, o primeiro prêmio saiu para o projeto que valorizou o "espírito", e o segundo para o que valorizou as "condições técnicas essenciais do pavilhão de exposição"¹⁴⁴. Eram, respectivamente, os projetos dos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

O projeto de Lucio Costa

A partir da análise do projeto de Costa podemos compreender os elementos que caracterizaram esse espírito. Certamente os arquitetos do júri valorizaram o fato de Costa ter eliminado o uso de elementos tradicionais de composição que indicassem essa brasilidade, quais sejam as referências diretas do neocolonial. A "brasilidade", na visão do júri, poderia estar representada na na empena externa do pavilhão, num painel de 50m de largura, possivelmente executado por Cândido Portinari, que ocuparia todo o lado oeste do edifício (ver anexo 3). Neste painel, imagens estariam expostas como referências culturais,

¹⁴² Trecho do "Termo de julgamento do concurso de anteprojetos para o pavilhão brasileiro na feira de New York"- Arquitetura e Urbanismo, 1938. p.99

¹⁴³ BRUAND, 1981.p.105

¹⁴⁴ Ibid.

retratando cenas brasileiras. Na mesma ideia de brasilidade, o projeto apresentava elementos vazados na fachada sul, criando efeito de transparência que ainda assim permitia aos visitantes uma maior acolhimento no interior, tal qual muxarabis coloniais. O mastro frontal da bandeira delimitava com certa imponência militarista o eixo principal de entrada.

As plantas baixas apresentam distribuição simétrica, com amplo hall de entrada que distribui o público para ambos os lados, criando dois longos corredores de exposição que tornavam a visita cansativa, segundo análise do júri do concurso. O corredor da esquerda foi projetado com o pavimento térreo aberto para a rua lateral, promovendo a permeabilidade na circulação. A visita ao jardim poderia ser feita através da passagem por esse pavimento até o pátio interno, no centro do terreno. Lá ficava a área de lazer do pavilhão, composta por um pequeno lago desenhado em curvas sinuosas, jardim tropical e de esculturas, em um pátio cercado por pilotis e fachadas compostas por *brises-soleil*.



Figura33- Plantas baixas - projeto de Lucio Costa - 1o. prêmio no concurso para o pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de 1939.

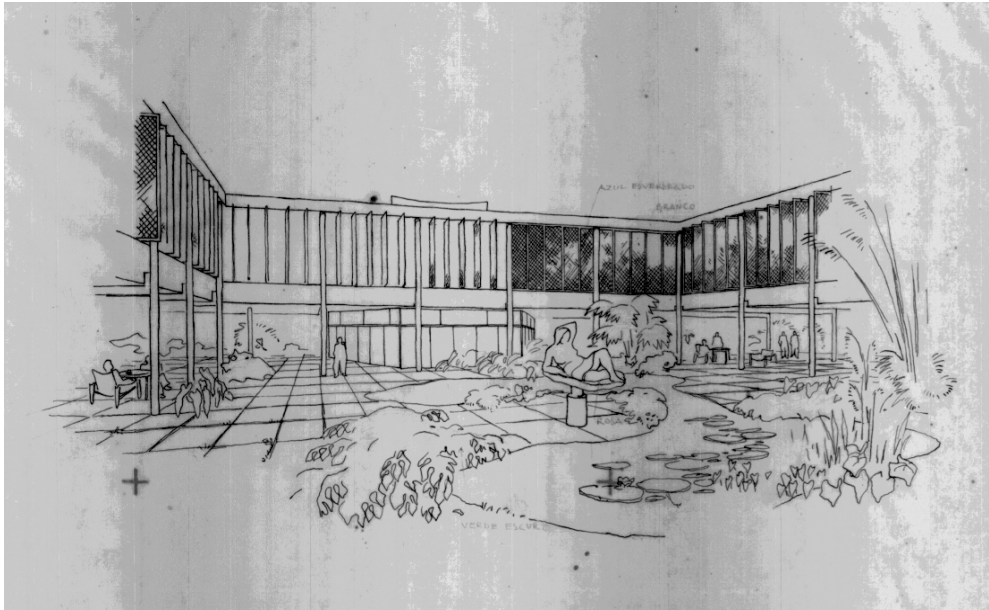


Figura34- Perspectiva do pátio interno.

Apesar das grandes aberturas propostas para a entrada de visitantes no pavimento térreo, a visão da entrada principal para o jardim era bloqueada por um grande painel com o nome "Brasil" estampado no vidro, e um fechamento no piso térreo similar a brises horizontais ou venezianas em madeira.

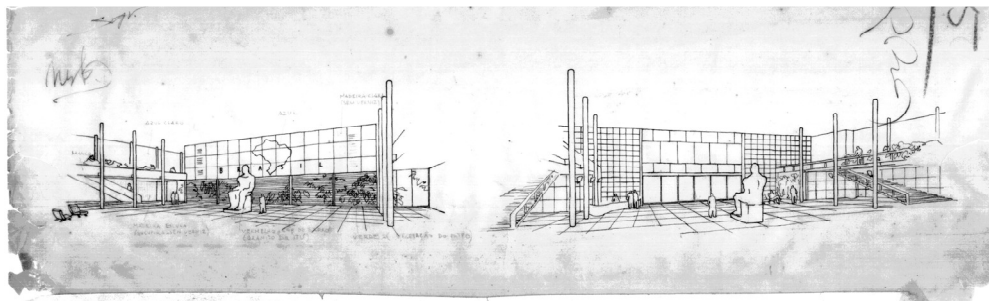


Figura35- Vistas internas - À esquerda, a visão da entrada pela fachada principal, passando por baixo da estrutura que suporta o mastro monumental da bandeira. À direita, em outro ângulo, a visão de dentro do edifício para a entrada principal, observando-se a parede composta por elementos vazados.

O hall de entrada principal conta com pé-direito duplo e escultura central, remarcando o caráter de imponência e monumentalidade requerido no edital. A estrutura colossal do mastro da bandeira também contribui para o requisito, e acrescenta um elemento vertical no projeto de volumetria majoritariamente horizontal.

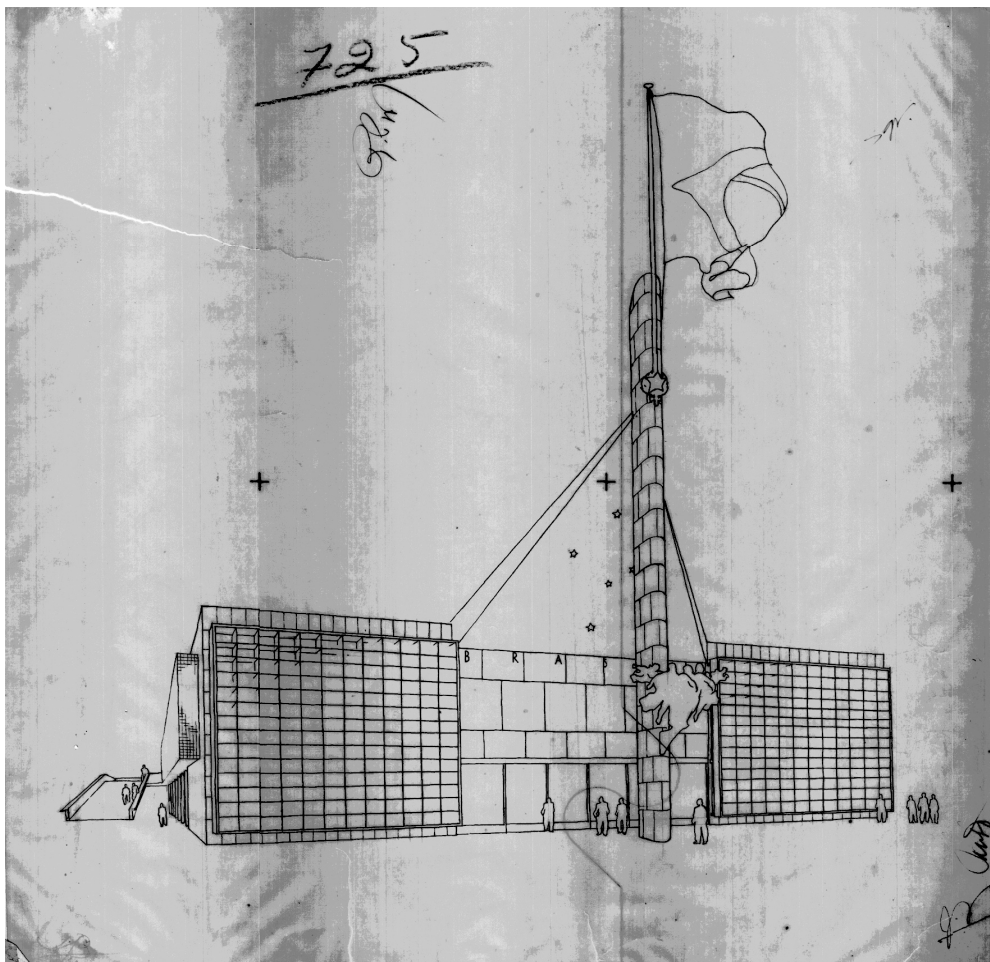


Figura36- Fachada sul (acesso principal) - projeto de Lucio Costa - 1o. prêmio no concurso para o pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de 1939.

Em relação ao desenho da planta baixa, também é clara a associação do projeto do pavilhão com o projeto original para o Ministério da Educação e Saúde, feito pelo grupo de arquitetos já conhecidos¹⁴⁵, capitaneados pelo próprio Lucio Costa, já totalmente envolvido com os postulados da arquitetura moderna. As duas plantas possuem a mesma implantação em "U", criando o pátio interno abrigado pela construção elevada sobre pilotis. O volume do auditório também é "incrustado" na forma do "U", no eixo central, delimitando uma forte simetria com sua forma arredondada. Essa semelhança revela o momento incipiente da inserção da modernidade no desenvolvimento projetual dos arquitetos brasileiros, em especial no caso de Costa. Seu projeto para o concurso do pavilhão, feito após a definição final do projeto do MES, após os riscos de Le

¹⁴⁵ O grupo era formado por: Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcellos.

Corbusier, ainda insiste na forma rígida e fechada que, em termos espaciais, não difere muito da implantação de seu projeto para o pavilhão de 1926.

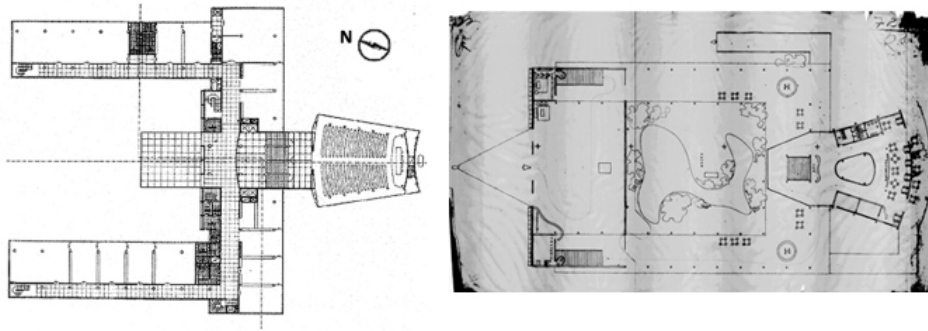


Figura37- À esquerda, projeto original para o MES, antes das alterações sofridas pela influência de Le Corbusier. À direita, a planta baixa do pavilhão de 1939.

Ainda muito restrito aos padrões modulares da arquitetura nova, o projeto parece ter seguido estritamente as solicitações do programa e o aproveitamento máximo do terreno, sem deixar muitas brechas para maior desenvolvimento plástico das formas. Costa, apesar de já ter passado pela experiência da convivência direta com Le Corbusier, parece ainda hesitante em transpor para a linguagem moderna o caráter nacional, para além dos requisitos técnicos. Entretanto, venceu o concurso por considerar mais o aspecto de brasilidade do que o segundo colocado, o projeto de Oscar Niemeyer, que valorizou sobretudo a técnica moderna, de acordo com a avaliação do júri.

O projeto de Oscar Niemeyer

A proposta de Oscar Niemeyer, então um jovem arquiteto de 30 anos, mereceu o segundo lugar no concurso por ter atendido clara e economicamente às condições técnicas do edital. Entretanto, o júri observou "*relativa falta de espírito de brasilidade*"¹⁴⁶, o que, finalmente, o fez perder para Costa (seu "patrão", mentor e co-autor do projeto final para o Ministério da Educação).

¹⁴⁶ Ver parecer completo no Anexo 3

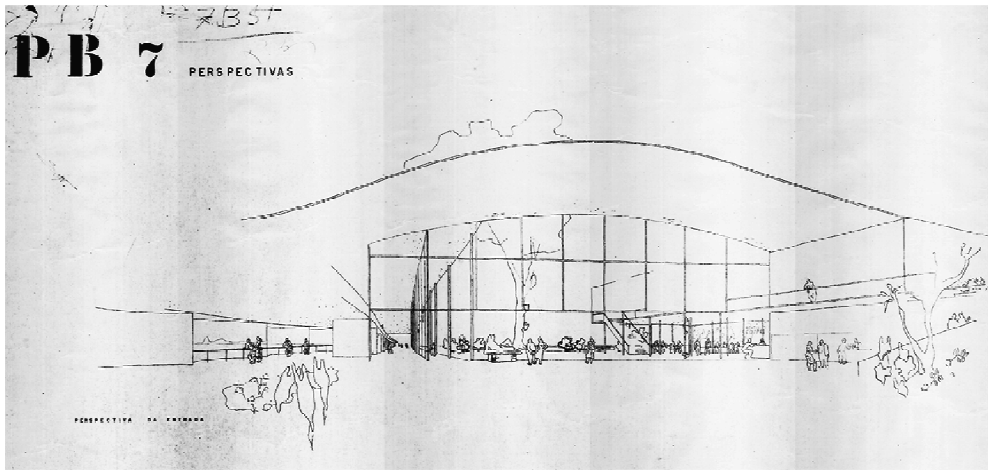


Figura38- Fachada sul (acesso principal) - projeto de Oscar Niemeyer - 2o. colocado no concurso para o pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de 1939.

O projeto ocupou menos área do terreno em relação ao primeiro colocado, mas a distribuição e tamanho dos espaços de exposição continuou a atender ao edital. O volume principal acompanha a linha sinuosa do terreno, com implantação em formato de "L". A fachada oeste, a mais larga, está voltada para a rua lateral, formada por um paredão de concreto que "pesava" o volume. A fachada sul, ao contrário, abre-se completamente à entrada dos visitantes, sem nenhuma barreira visual. Da rua principal, através dela, avista-se todo o percurso lateral e o jardim interno do pavilhão.

A presença da curva é impactante na cobertura do hall de entrada, denotando a ousadia técnica que acompanharia posteriormente toda a obra de Niemeyer. Além desse elemento, a construção isolada na frente do pavilhão (auditório), com suas paredes curvas, relacionava a percepção dos dois blocos (secundário e principal), criando uma unidade curva volumétrica. É interessante observar que Niemeyer utilizou-se do traçado regulador para projetar a curva da cobertura.

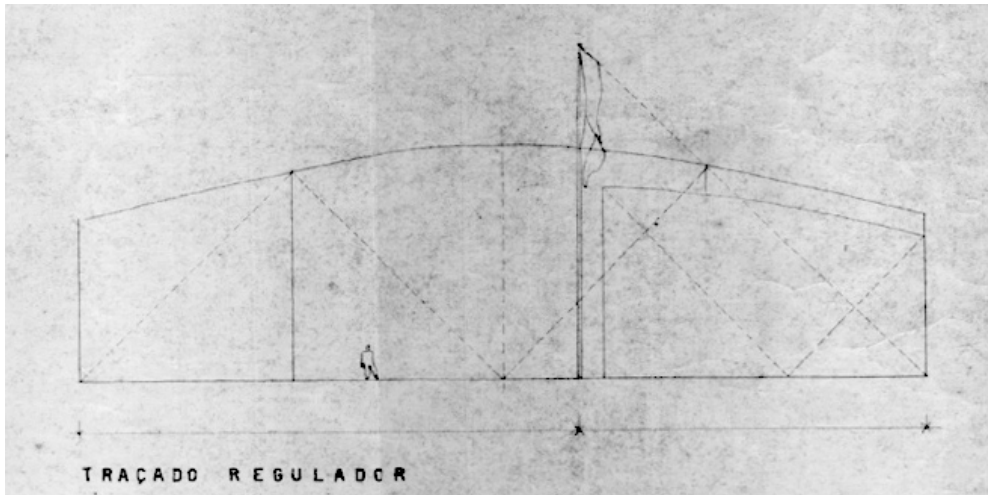
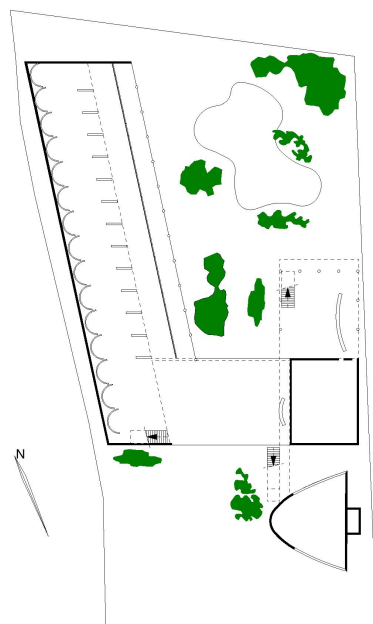


Figura39- Traçado regulador utilizado por Niemeyer para projetar o volume de entrada do pavilhão, com cobertura curva. Segundo Corbusier, o traçado regulador era a "garantia contra o arbitrário", o método matemático que garantiria a ordem do sensível na arquitetura.



PAVILHÃO 1939 - projeto Oscar Niemeyer
planta baixa - térreo

Figura40- Planta baixa do pavimento térreo - projeto para o concurso do pavilhão brasileiro de 1939 - Oscar Niemeyer..

A fachada interna do pavilhão, composta por grandes painéis de vidro, é o diferencial do projeto de Niemeyer, e foi posteriormente replicada no projeto final: enquanto Lucio Costa cria um pátio interno íntimo, mesmo que de fácil acesso, o pátio de Niemeyer integra-se aos espaços internos, permeando interior e exterior através do uso dos painéis. No desenho da fachada leste, interna ao pavilhão, não se identifica o que é projetado dentro e fora do edifício, mesclando os ambientes com a vegetação, como apresentado no desenho da fachada.

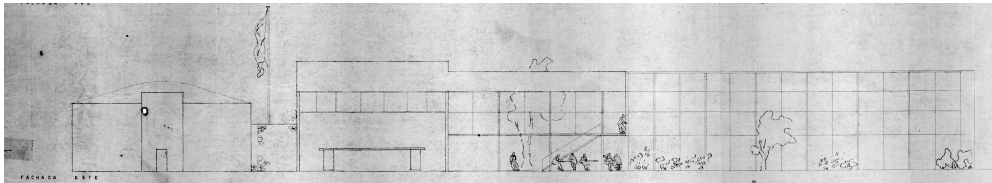


Figura41- Fachada leste - o bloco longitudinal, que seguia a linha sinuosa do terreno, era completamente vedado pelo lado externo e aberto para o pátio interno. Nesse desenho não distingue-se o interior ou exterior do corpo construído.

A permeabilidade proposta por Costa era de menor escala, mantendo a referência do pátio colonial. Niemeyer, saindo da forma em "U" e projetando o edifício principal em "L", libera o pátio do seu aspecto ainda colonial sem deixar de mantê-lo íntimo e integrado. Corroborando esta permeabilidade há corredor que define o espaço de transição entre o aberto e fechado, além de melhorar a circulação para os espaços de exposição, delimitado pelo volume construído lateral e o pátio interno.

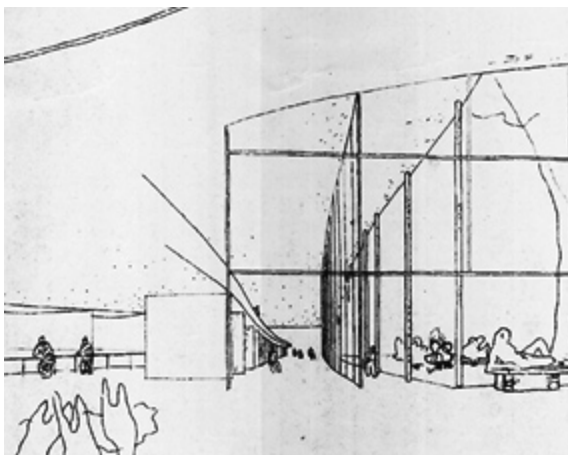


Figura42- Detalhe da perspectiva da fachada sul - circulação do corpo longitudinal - espaço de transição entre interior e exterior. Niemeyer utiliza os painéis de vidro para suavizar as barreiras do construído e não-construído em seu projeto.

O Júri considerou que faltava ao projeto o "espírito de brasilidade". Pela suavização dos volumes em sua implantação e pela fluidez da circulação, ou então pela utilização da curva em proporções ainda não utilizadas pelos arquitetos brasileiros (a única referência seria o auditório do edifício do Ministério da Educação), o projeto contou com poucos elementos reconhecíveis para construir a imagem do Brasil.

Implantações - projetos do concurso

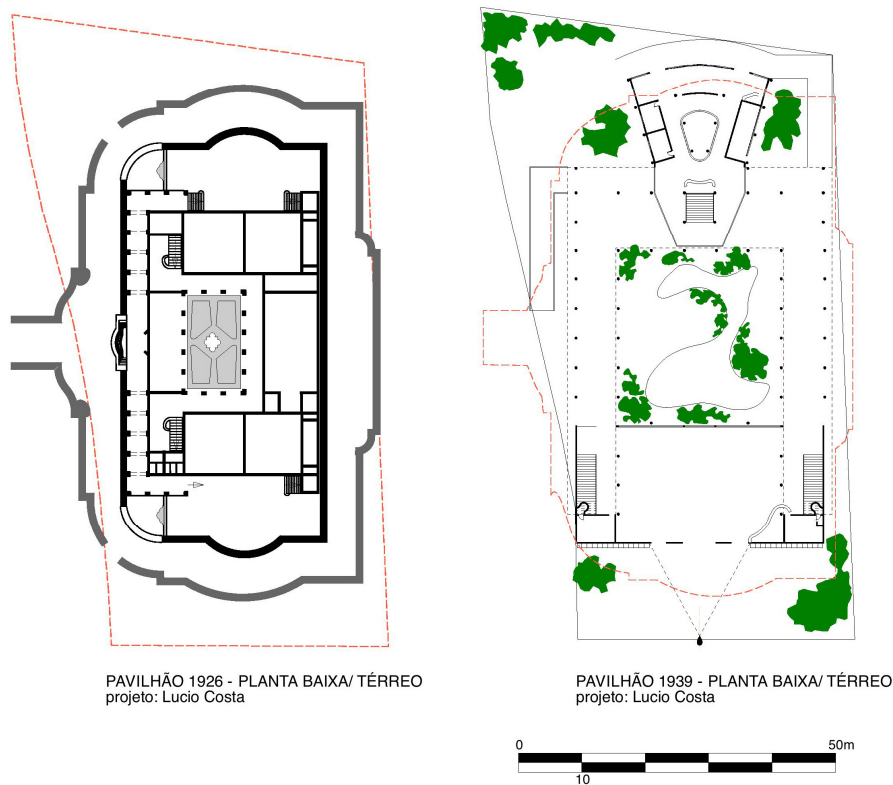


Figura43- Comparação de escalas: Plantas baixas do pavilhão de 1926 e do pavilhão de 1939. Projetos de Lucio Costa.

Nesta primeira comparação, as plantas dos projetos de Lucio Costa para os respectivos pavilhões de 1926 e 1939, apontam mais uma vez para a construção espacial intimista. O conjunto átrio+pátio central permanece, tanto sob influência do neocolonial quanto dos preceitos modernos da arquitetura. A intenção de Costa está voltada para o acolhimento. O cerne do projeto era o mesmo, o cerne da casa, referência-modelo dos princípios brasileiros de

construção. A inicial casa brasileira contribuiu com sua planta para a arquitetura de Costa. Nesse ponto ele chega até as referências indígenas, quando diz que:

"A cultura aborígine só influiu na casa inicial brasileira em uma coisa - a sua planta. As feitorias foram as primeiras casas, eram verdadeiros alpendrados, onde se cozinhava e dormia. O fogo na parte central, os catres ou redes em volta, ou seja, o próprio partido da casa indígena"¹⁴⁷.

Toda a abertura dos projetos é voltada para dentro. A amplidão dos espaços internos contrasta com a vedação da superfície externa. No caso do pavilhão, a maioria dos espaços construídos são na verdade espaços de transição, entre o exterior e o interior, com o adendo da utilização das fachadas independentes em vidro. Porém, o caráter recolhido permanece.

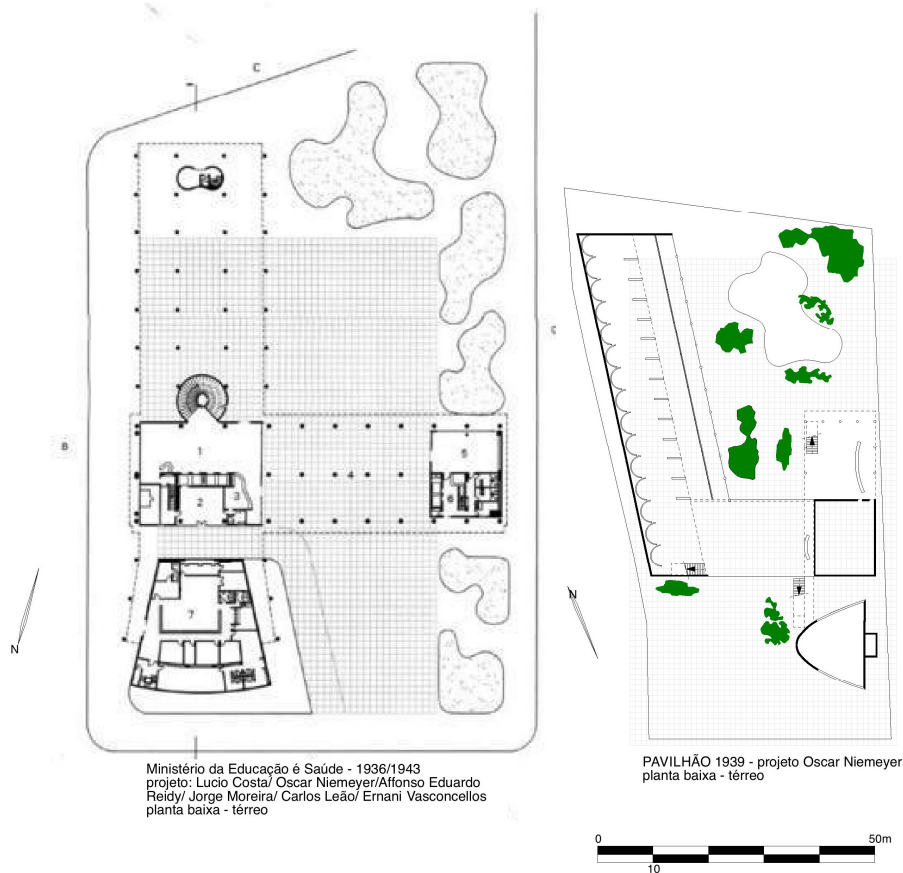


Figura44- Comparação de escalas: plantas baixas do edifício do MES (planta térreo) e do pavilhão de 1939 (projeto de Oscar Niemeyer).

¹⁴⁷ COSTA, 1995. p.212

Outra comparação pode, entretanto, ser feita: a planta térrea do edifício do MES está organizada em dois eixos perpendiculares, assim como na proposta do pavilhão de 1939 feita por Oscar Niemeyer, derrotada em concurso. As duas implantações partiram da mesma proposta original: a adequação ao terreno. Nesses dois casos a priorização do interior, a intimidade da obra, deu lugar ao movimento dinâmico da circulação de pedestres ou visitantes. A ideia do pátio ainda está presente no projeto do pavilhão de Niemeyer, mas ele foi "aberto", expandido em direção ao exterior. No MES, o pátio pode ser a própria quadra, e passou de "encerrado pelo projeto" para força diretriz de implantação do mesmo.

Claramente aí está a influência do pensamento de Le Corbusier, que havia dado as diretrizes iniciais do projeto do MES. A arquitetura aberta tem, em sua conformação, a referência de sua importância social. Não à toa, Lucio Costa abdicou de seu projeto inicial para o pavilhão em prol de um novo desenho, feito em conjunto com Niemeyer. Uma arquitetura de caráter de exposição não deveria encerrar-se em si mesma, timidamente. Deveria, acima de tudo, oferecer-se em planos abertos ao público, através de transparências de circulação.

4.5.

O projeto final

A proposta de Niemeyer foi tecnicamente melhor resolvida em sua implantação, contando com melhor distribuição e circulação dos espaços. Lucio Costa recebeu o prêmio de 1º. lugar por melhor atender ao "espírito de brasilidade" proposto no edital, embora essa característica não tenha sido definida em nenhum momento, ficando apenas no critério subjetivo dos jurados. Como o resultado não foi totalmente satisfatório, partiu de Costa a nova proposta: reconhecer os valores dos dois projetos e formar uma parceria entre ele e Oscar Niemeyer¹⁴⁸. A soma *brasilidade+técnica*, ou *nacional+moderno*, gerou um terceiro projeto, construído por firma americana com o

¹⁴⁸ Parceria que já existia desde o projeto para o Ministério da Educação, onde Costa formou um grupo de jovens arquitetos (dentre eles Niemeyer) para criar novo projeto, uma vez que o resultado do concurso inicial foi vetado pelo próprio ministro da educação, Gustavo Capanema.

acompanhamento de obras feito pelos dois arquitetos brasileiros (como exigido anteriormente no edital) e finalizado no início de 1939, em tempo para a abertura da Exposição.

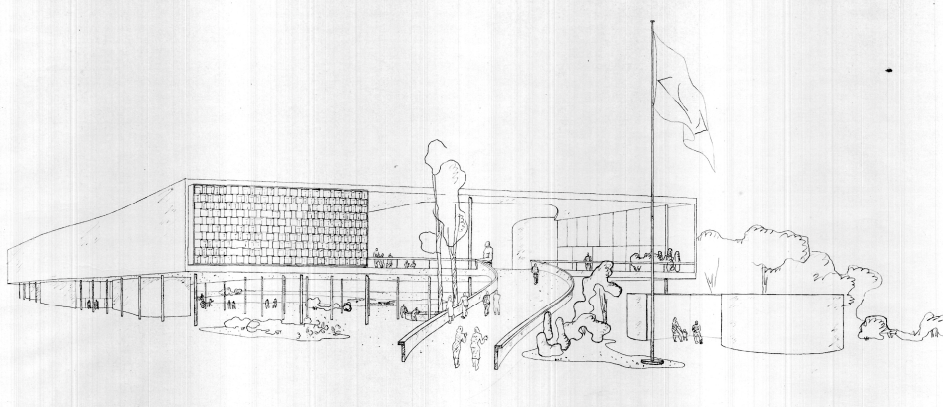


Figura45- Fachada sul - fachada principal - projeto final para o pavilhão, realizado em parceria por Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

A influência de Le Corbusier havia marcado a vida dos dois arquitetos, após sua visita ao Rio de Janeiro em 1936, para ajudar no desenvolvimento do projeto do Ministério. Nos dois projetos classificados é clara a busca de novas formas construtivas baseada em suas teorias, que definiram alguns paradigmas da nova arquitetura do século XX. No catálogo do pavilhão, Lucio Costa assume essa influência:

“Respeitamos em toda a linha a lição de Le Corbusier – o gênio da arquitetura moderna – e como tal não visamos o mero “funcionalismo” que subordina o aspecto plástico exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional, nem tampouco a cenografia do “pseudo-moderno” tão em voga aí nos EUA. Visamos, isto sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa de todas as exigências de programa e locais, tudo porém sempre guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão”¹⁴⁹.

Nesse pequeno trecho, Costa formula uma das definições recorrentes da arquitetura moderna brasileira: a arquitetura como obra de arte, fazendo uso das questões de ordem técnica e funcional como ferramentas em prol da expressão plástica - o lirismo na arquitetura - como proclamou Le Corbusier em suas primeiras palestras no "novo mundo", registradas no livro *Precisões* de 1929.

¹⁴⁹ Texto extraído do catálogo do pavilhão.



Figura46- O pavilhão do Brasil de 1939 e a Villa Savoye (projeto de Le Corbusier de 1927).

Em 1927, na França, Le Corbusier projetou a Villa Savoye, residência que logo transformou-se em obra-modelo, representativa dos "cinco pontos da nova arquitetura", novos elementos projetuais propostos aos arquitetos, publicados originalmente em sua revista *L'Esprit Nouveau* e posteriormente no livro *Por uma Arquitetura*, em 1929. Os cinco pontos apresentados no projeto eram:

- Pilotis;
- terraço-jardim;
- planta livre;
- fachada independente;
- janelas "em fita".

Desenvolvidos a partir da pesquisa do modelo DOM-INO¹⁵⁰, os pontos, além de desenvolver aspectos funcionais como a circulação, insolação e modulação da construção, apresentam soluções plásticas geradas a partir de novas possibilidades geométricas. Os pilotis, por exemplo, liberam do solo o edifício, permitindo maior espaço de circulação no nível de acesso. Com função de estrutura independente, também libera paredes para aberturas ideais, promovendo insolação calculada e deixando à superfície de fachada possibilidades de estudos de composição.

¹⁵⁰ O Dom-ino pode ser definido como sistema construtivo constituído por lajes planas, pilares e fundações em concreto armado, que propõe uma ordem racional entre seus elementos e sua construção, através da aplicação de subsistemas de organização, visando dotar os edifícios que a empregam de atributos formais modernos, concretos (pisos em balanço, planta e fachadas livres, pilotis, etc.) e abstratos (como economia de meios, rapidez, rigor e precisão na construção, universalidade). Retirado de PALERMO, 2006.

Complementando seus ensinamentos, Le Corbusier apresenta aos arquitetos, em seu livro *Por uma Arquitetura*, "três lembretes" essenciais para o projeto moderno:

"O VOLUME que é o elemento pelo qual nossos sentidos percebem e medem, sendo plenamente afetados.

A SUPERFÍCIE que é o envelope do volume e que pode anular ou ampliar a sensação.

A PLANTA que é a geradora do volume e da superfície e que é aquilo pelo qual tudo é determinado irrevogavelmente.

Depois, ainda para o arquiteto, os "TRAÇADOS REGULADORES", mostrando assim um dos meios pelos quais a arquitetura atinge essa matemática sensível, que nos dá a benéfica percepção da ordem"¹⁵¹.



Figura47- Estudo do traçado regulador para fachada da Villa Savoye.

"A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito. O traçado regulador é um meio; não é uma receita. Sua escolha e suas modalidades de expressão fazem parte integrante da criação arquitetural"¹⁵².

A associação formal do pavilhão brasileiro de 1939 com a Villa Savoye é clara. Em seu edifício estão inseridas as "lições corbusianas", de acordo com sua teorias e ensinamentos: a leveza da construção elevada, o uso dos pilotis

¹⁵¹CORBUSIER, 2004. p.9

¹⁵² Ibid. p.41

como elementos que permitem acesso interpenetrado aos volumes, as superfícies trabalhadas de maneira plástica e não mais atreladas às estruturas.

Analisados gramaticalmente, o pavilhão apresenta os pilotis, a planta livre e a fachada independente. Sua planta é adequada ao terreno, suavizada pela curva lateral, já desenvolvida no projeto perdedor do concurso, de Oscar Niemeyer. A superfície, livre de imposições estruturais, permite as texturas em recortes, como nos elementos vazados da fachada principal, no aspecto translúcido da fachada interna em pano de vidro e no peso da fachada lateral externa, que se contrapõe à leveza de suas estruturas de apoio.



Figura48- Pavilhão do Brasil em 1939. Fachada externa (oeste) em curva, acompanhando a sinuosidade do terreno destinado ao pavilhão, e uma parte da fachada principal (sul) com os elementos vazados

O pavilhão apresenta pilotis em todas as suas fachadas. Sua proporção é tirada de traçados reguladores, possível influência de Niemeyer, que já havia utilizado este recurso em seu projeto recusado. O recurso dos pilotis permite uma reinterpretação dos cheios e vazios no projeto, mantendo a correlação do aberto e fechado e a permeabilidade dos acessos, da mesma maneira que Lucio Costa estudou na arquitetura colonial em seu texto "Documentação Necessária", permitindo em maior ou menor fluxo a entrada de visitantes.



Figura49- Pavilhão do Brasil em 1939. Fachada interna (leste) e posterior (norte), que fizeram uso dos pilotis em toda sua altura para permitir a utilização dos panos de vidro.

É no volume, entretanto, que se nota o resultado final do esforço brasileiro em adequar a forma moderna, sutil e elegante, às referências brasileiras: o projeto escapa das formas simples e geométricas do moderno e ancora-se na referência subliminar do nacional, ou do "aspecto de brasilidade". Este, por outro lado, não é definido por forma, mas "sentido". A escala do volume dá pistas quando descarta o caráter de grandiosidade em prol de uma escala menor, recatada. As curvas do projeto também fogem ao padrão, quebrando a rigidez compositiva e suavizando o pouso e a relação do volume construído sobre o solo.



Figura50- A curva na cobertura do 2o. pavimento, que era o de acesso principal às exposições, em contraste com a curva da parede do auditório.



Figura51- As curvas do mezanino dialogando com a rigidez da disposição dos pilotis.

A apresentação do Brasil ao mundo em 1939, dentro do ambiente propício e específico de uma Exposição Internacional, deu-se de maneira singular: a prioridade – no projeto – do sensual sobre o racional, da curva sobre a reta, do plástico sobre o funcional, foi produto da busca incessante do componente “brasileiro” no desenho. Como dito no concurso do pavilhão, o espírito de brasilidade era o principal componente, fator que validaria, acima de todos os outros, a singularidade arquitetura moderna brasileira. Nos projetos anteriores, de Costa e Niemeyer, essa questão ainda estava envolvida no desejo de não mais imitar o passado. Indicado na presença maciça da forma curva, seu resultado (ou constatação) parece vir de interpretações posteriores à sua

construção, inclusive exteriores (de arquitetos e críticos estrangeiros), de maneira a moldar a figura da arquitetura moderna brasileira, reconhecida a partir de então no mundo inteiro. Lucio Costa chega a afirmar, em seu texto "Depoimento de um Arquiteto Carioca" (1951) que o resultado da pesquisa brasileira acerca da nova arquitetura veio "sem querer", apesar de todo o embasamento teórico existente à época e dos padrões "oficiais" do modernismo:

"A atitude a priori do modernismo oficial, cujo rígido protocolo [os arquitetos jovens brasileiros] ignoravam, jamais os seduziu. Tornaram-se modernos sem querer, preocupados apenas em conciliar de novo a arte e a técnica e a dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente facultava"¹⁵³.

O projeto do pavilhão brasileiro de Nova Iorque atraiu atenção mundial sobre a obra dos arquitetos brasileiros por ser uma das poucas representantes desse pensamento, concretizadas até então (era o final da década de 1940 - o MES só seria terminado em 1943).

Quanto ao conteúdo expositivo, o quadro de produtos que o Brasil levou para Nova York não era em quase nada diferente do que já havia sido exposto em outras participações (a primeira participação brasileira ocorreu em 1862, em Londres): produtos agrícolas (cafés, açúcar, álcool, fumo, castanhas do pará, guaraná, mate, cacau, cera de carnaúba), minerais (quartzos e granitos), animais (serpentes, aves amazônicas, peixes) e vegetais (madeiras diversas e vegetação nativa, como as vitórias-régias). Os produtos mais famosos, como o café, eram expostos em formatos específicos de exportação, na tentativa clara de vender aos países civilizados a imagem de desenvolvimento. Esse material estava disposto no pavimento térreo do pavilhão, de mais fácil acesso aos visitantes.

O segundo pavimento foi destinado à representação política da Nação: maquetes de edifícios públicos, bandeiras históricas, busto de Getúlio Vargas e as artes nacionais (quadros de Portinari e esculturas de Celso Antonio). Representava a importância dada ao pavilhão pelo governo brasileiro, no intuito de apoiar a "política de Boa Vizinhança", criada pelo presidente americano Franklin Roosevelt. O salão principal de exposições desse pavimento foi chamado "*Good Neighbour Hall*" em homenagem a essa ligação Brasil – EUA.

O aparato expositivo (vitrines/balcões/expositores) foi projetado e construído pelo arquiteto americano Paul Lester Wiener, também responsável

¹⁵³ COSTA, 2007. p.193.

pela empresa construtora (sob supervisão de Costa e Niemeyer). É clara a tentativa de assimilar a curva como elemento formal compositivo desses espaços, especialmente na área do café e mate e a área do bar, como visto nas fotos abaixo:



Figura52- Da esquerda para direita: Balcão do Café, com os produtos de exportação expostos ao fundo; balcão expositor do mate; salão do restaurante, com móveis projetados pelo arquiteto americano. Fotos do catálogo oficial.

A visão de Wiener se contrasta com a dos arquitetos brasileiros no que tangia à “riqueza” formal: Para o primeiro, o “luxo” deveria ser recurso utilizado para chamar a atenção dos visitantes. Para Costa, em carta escrita ao comissário-geral responsável pelo pavilhão, o Sr. Wiener costumava “*confundir riqueza de material com riqueza artística*”¹⁵⁴,

O edifício do Brasil foi um dos menores pavilhões nacionais da Exposição. Sua horizontalidade contrastava diretamente com a massa compacta do pavilhão da França, seu vizinho, e com a verticalidade apresentada em muitos outros pavilhões americanos, característica remanescente da influência art déco na arquitetura da época.



Figura53- Pavilhão da França, vizinho do pavilhão do Brasil e pavilhão da Argentina, de influência déco.

¹⁵⁴ COSTA, 1939 (Carta enviada ao Dr. Armando Vidal)

Numa exposição onde o *Trylon* e o *Perisphere*¹⁵⁵ impressionavam pelo gigantismo da construção, a pequena escala do pavilhão brasileiro apresentava uma peculiaridade “construída” por intenção compositiva. A proposta de Costa e Niemeyer compreendia

*“um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções – que o terreno não é grande – nem pelo luxo – que o país ainda é pobre – mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível, pura, de arte contemporânea”*¹⁵⁶.

Se compararmos os pavilhões de 1926 e 1939 neste ponto, veremos pólos opostos no sentido da representação de monumentalidade. O neocolonial, que por suas características da arquitetura civil não possuía o volume necessário (de acordo com os arquitetos de sua época) para representar a grandeza da Nação, agigantava-se em pavimentos, telhados e volutas, descaracterizando suas referências originais. Em 1939, os arquitetos viram na arquitetura nova a possibilidade de traduzir essa grandeza dentro da expressão plástica, isto é, dentro da linguagem, gerando um antimonumentalismo moderno - não mais uma proporção externa às linhas do projeto, isto é, a aplicação de escala diferente, mas inserindo em suas linhas as dimensões da monumentalidade, em suas relações intrínsecas, planos e volumes, linhas verticais e horizontais. Como na teoria do *modulor* de Le Corbusier, a escala humana tornara-se a única referência possível, e através de suas relações se montaria a expressão de monumentalidade. Na simplicidade do projeto encontrava-se a riqueza: *“O simples não é o pobre, o simples é uma escolha, uma discriminação, uma cristalização, que tem por objeto a própria pureza. O simples é uma concentração”*¹⁵⁷.

A soma dos dois projetos finalistas do concurso gerou um grupo de referências conjuntas. Como elementos em comum podemos observar o uso do pátio interno, com desenho de lago em curvas sinuosas, a utilização de pilotis para facilitar e atrair o acesso dos visitantes, a integração das artes (pintura/escultura) no projeto de arquitetura, destacados volumes curvos (auditórios) e a utilização do segundo piso como espaço principal para exposição, deixando para o térreo a fluidez da circulação.

¹⁵⁵ Monumentos-marco da Exposição de Nova York. O *Trylon* era uma pirâmide de base triangular com 213m de altura e a *Perisphere* uma esfera com 71m de diâmetro.

¹⁵⁶ *Arquitetura e Urbanismo*, 1939 p.471

¹⁵⁷ LE CORBUSIER, 2004, p.89

A implantação do projeto final é claramente referenciada no projeto de Niemeyer, em formato de "L" e criando, com o auxílio do lote vizinho (ocupado pelo pavilhão da França), o jardim interno. Este, apesar de não estar totalmente encerrado pelos volumes construídos - como no projeto de Costa - continua definindo o espaço íntimo, interior, de certa forma o centro do projeto.



Figura54- Comparativo das plantas dos projetos do concurso e projeto final do pavilhão brasileiro de 1939, na feira de Nova Iorque.

O arquiteto Carlos Eduardo Comas¹⁵⁸, em seu artigo sobre o pavilhão, faz uma análise preciosa da intenção plástica do edifício, através da influência formalista de Le Corbusier, especificamente tratando do fundamento geométrico-constructivo criado pelo mesmo, a estrutura *Dom-ino*. A elementaridade do sistema desenvolvido por Le Corbusier, para Comas, foi o ponto de partida para a composição formal do projeto do Pavilhão. Composto por pilares livres (estrutura independente), fachadas e fechamentos independentes e liberação do uso das lajes (o que implicava em pavimentos com desenhos diferentes, adequados ao projeto), a *Dom-ino* dava ao arquiteto a liberdade de uso desses elementos, isto é, a possibilidade quase infinita de combinação entre eles em prol de uma determinada intenção, formal e/ou funcional. Se, nos projetos de Corbusier, essa sintaxe geométrico-constructiva resultou em uma assumida arquitetura planar, onde a frontalidade declarada escondia uma interpretação

¹⁵⁸ COMAS, 1999. p. 67-77

mais complexa onde os planos, ainda que não expostos¹⁵⁹, demonstravam o sistema compositivo, no projeto do pavilhão os arquitetos brasileiros acrescentaram um outro componente, o plástico.

Composto por apenas 2 pisos principais (e o mezanino), a projeção do edifício no terreno formava um “L”, com o jardim convertido em pátio interno, abrigado e ao mesmo tempo ponto focal. O primeiro piso foi destinado à maior parte do programa do pavilhão: as exposições de produtos e o restaurante. O segundo, onde se encontrava o salão principal de exposição, fazia uso de toda a área edificada do terreno (exceto edículas), mas era composto também por um vazio, como o espaço subtraído no eixo central do pavilhão, que, além de separar os usos de auditório e salão, criava uma “canalização oblíqua” do movimento do olhar do espectador, dando transparência tanto ao percurso de entrada quanto ao entendimento da composição do prédio. A cobertura funcionava como elemento flutuante, uma vez que seus apoios estavam “escondidos” dentro das áreas fechadas, reforçando a representação da *Dom-Ino*.

O cobogó é o elemento vazado, feito em cerâmica ou cimento que faz referência direta aos muxarabis e treliças portuguesas - por sua conta, de origem árabe. Sua escala é artesanal, e sua função direta é proteger o interior da construção da visada exterior, sem perder a propriedade de ventilação e luminosidade. Por outro lado, assume característica de superfície, e por consequência de vedação.

O *brise-soleil*, inventado por Le Corbusier, também se caracteriza como elemento “vazado” mas não define superfície. É um “*recurso para manter a noção de exterioridade, de abertura para fora, sem prejuízo da proteção contra o sol*” Sua escala é a mesma do edifício e portanto torna-se visualmente um elemento estrutural. Por ter movimento, ao contrário do cobogó, produz um efeito gráfico ativo e perceptível tanto do exterior quanto do interior do edifício.

O cobogó, na obra de Costa, é usado como referência da arquitetura colonial, elemento que imprime vedação e intimidade. O *brise*, ao contrário, refere-se ao dinamismo e a exterioridade solicitada pelo projeto moderno, pelos novos materiais. A atenção dada por Lucio Costa a essas funções é vista no constante uso desses elementos em seus projetos. Na igreja da Vila Monlevade,

¹⁵⁹ Composição planar, herança do cubismo usada por Le Corbusier, abordada no texto de Yve-Alain Bois (BOIS, 2006).

projeto de 1934, a ideia do cobogó transmuta-se em bloco quadrado de concreto, vedado com vidros, usado neste caso para criar uma espécie de vitral. No projeto do Parque Guinle, do início dos anos 1940, diferentes aberturas de cobogó sinalizam diferentes áreas de uso nos apartamentos, permitindo maior ou menos vulnerabilidade, além de criar superfícies-barreiras que trabalham a composição estética das fachadas.

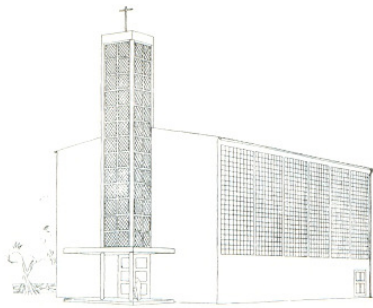


Figura55- Na primeira linha: projeto de igreja para a Vila Monlevade - Lucio Costa/1934; Fachada em cobogós de diferentes aberturas - Parque Guinle - Lucio Costa/1948-54.Na segunda linha: detalhe da fachada principal do pavilhão do Brasil de 1939 - Lucio Costa e Oscar Niemeyer/1939; detalhe da fachada do edifício do Ministério da Educação e Saúde - Lucio Costa/Oscar Niemeyer/Carlos Leão/ Affonso Eduardo Reidy/ Jorge Moreira/ Ernani Vasconcellos/ 1936-43.

Na fachada do edifício do Ministério da Educação e Saúde o *brise-soleil* aparece aplicado da maneira como orientada por Le Corbusier: atendendo a uma solicitação de insolação, compõe a fachada norte com estruturas horizontais móveis que regulariam a entrada do Sol em horários indesejados. Ao mesmo tempo, contribui para o desenho de superfície: para além de uma peça

funcionalista, assume seu caráter plástico. Apesar de elemento moderno, criado com função de manter a abertura e a relação com o exterior, sugerindo uma integração entre dentro e fora e não um fechamento íntimo, seu papel caminha, graças ao desenho brasileiro, para uma hibridação com o papel de intimidade e acolhimento que Sophia Silva Telles¹⁶⁰ destaca no papel do cobogó, de referência colonial.

No projeto do pavilhão o *brise-soleil* e o cobogó se fundem em um outro elemento que aparece em sua fachada principal. Não é uma composição de cobogós, por sua escala construtiva. Também não é um sistema de *brises-soleil*, ainda que de painéis fixos, porque pouca função tem de adequar a fachada à melhor insolação. A superfície da fachada ganha textura mas não alteração estrutural. A escala do reticulado é ampliada, mas permanece criando vedação. Traz grandeza e simplicidade ao mesmo tempo. Estes dois aspectos, apesar de aparentemente contrários, unificam a dimensão do pavilhão, entre privado e público, íntimo e monumental. Nas palavras de Sophia Telles,

*"Em muitos projetos, entretanto, o elemento vazado pouco a pouco se utiliza de uma retícula mais aberta, que adquire valor gráfico pelo jogo de luz e sombra. Parece assim conquistar a relação com o exterior que o brise sugere, perdendo de certa maneira a referência colonial, para se transformar em um equipamento moderno"*¹⁶¹.

Os pilares, ora aparentes, ora escondidos, se apresentavam como pilotis, suportes de ordem simples (na fachada externa) e estruturas de ordem colossal (em combinação com a fachada em pano de vidro, na face interna principal voltada ao jardim). Nas palavras de Le Corbusier: "*o piloti é a consequência do cálculo e a finalização elegante da tendência moderna da economia, aqui tomada em sentido nobre*"¹⁶².

Ora são suportes de uma laje em balanço, formando a marquise externa do pavilhão, ora se põem para fora da mesma laje, na face interna. Dentro do edifício, se afastam e penetram a laje do mezanino em movimento sinuoso.

¹⁶⁰ SILVA TELLES, 1989.

¹⁶¹ Ibid. 1989. p.8

¹⁶² LE CORBUSIER, 2004, p.60.

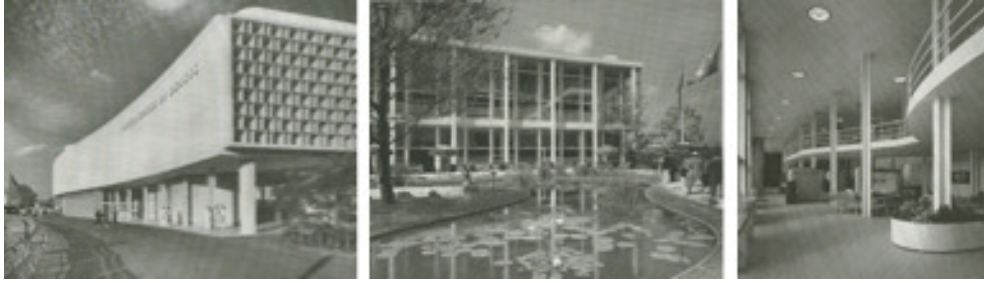


Figura56- Da esquerda para direita: Fachada sul do pavilhão, com o volume prismático e fachada cega suportados pela série de pilares; fachada interna, voltado ao jardim, ordem colossal dos pilares; mezanino do segundo pavimento, projetado em curva sinuosa por entre colunas. (Fotos extraídas do catálogo oficial do Pavilhão para a Exposição).

Nas três fotos acima é demonstrada a sintaxe feita pelos arquitetos brasileiros: a mesma estrutura que gera um volume horizontal na primeira foto cria verticalidade "colossal" na segunda, e se "mescla", sinuosa entre planos horizontais e linhas verticais, na terceira. A forma é livre, mas respeita o programa do projeto: é "moldada" em proporções desejadas, em sinuosidades, em vazios, mas sem perder registro de sua característica racional compositiva. Mais uma vez, nas palavras de Comas, "*o edifício é a demonstração mais radical, virtuosa e extrovertida (até a data) do debate entre fechamento, suporte e pisos como princípio compositivo*"¹⁶³.

A composição, nas palavras de Costa, partiu do "*leit motif*" da curva natural do terreno. Com a intenção de afastar o máximo possível o volume construído do volume vizinho, o pavilhão francês, o corpo principal tornou-se um volume prismático que "assentou-se" ao limite do terreno, como no projeto original de Niemeyer. A proposta da curva foi continuamente repetida em outros elementos: a rampa de acesso, o auditório, o mezanino, a laje de cobertura, a setorização dos espaços de exibição de produtos. A suavidade produzida pela curva fez com que Costa associasse o pavilhão ao feminino, à ordem jônica, enquanto o Ministério, projeto-irmão, representava o dórico, na sua monumentalidade " máscula".

A curva na arquitetura moderna brasileira, especificamente nas obras de Niemeyer, tornou-se um estereótipo formalista. Foi apresentada pela primeira vez, dentro da arquitetura moderna brasileira, no projeto do pavilhão de 1939. Como já dito, desenvolvida seguindo a linha da curva natural do terreno, foi ela o elemento que caracterizou a "plástica" compositiva que Costa quis acrescentar

¹⁶³ COMAS, 1999. p.71

como caráter nacional ao sistema estrutural e geométrico do funcionalismo europeu.

A resposta ao problema da implantação foi dada primeiramente pelo próprio Costa, em carta escrita a Corbusier: *“Oscar teve a ideia de aproveitar a curva do terreno – bela como uma curva de mulher – e o resultado foi uma arquitetura elegante e graciosa, com um espírito um pouco jônico, ao contrário da maior parte da arquitetura moderna, que se aproxima mais do dórico”*¹⁶⁴. Também ele, em seu texto para o catálogo do pavilhão, diz que o *“movimento ondulado (...)tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira”*¹⁶⁵.

Essa relação com o barroco foi vista por diferentes ângulos. Kenneth Frampton, em seu livro *História Crítica da Arquitetura Moderna*, disse que *“os jovens seguidores de Le Corbusier transformaram imediatamente esses componentes puristas numa expressão nativa extremamente sensual que fazia eco, em sua exuberância plástica, ao Barroco brasileiro do século XVIII”*¹⁶⁶. Já Carlos Eduardo Comas associa a curva barroca a uma interpretação “wolffliniana”, quando afirma que *“Lucio e Oscar favorecem uma forma aberta cujas qualidades pictóricas são reforçadas pela multiplicação de ‘promenades arquiteturas’ que dilatam o percurso por dentro do edifício e transformam a ação de entrar em cerimônia elaborada”*¹⁶⁷. Através do olhar interpretativo, a curva pode descrever o percurso principal de acesso ao pavilhão: subindo a rampa, cruzando o piso intermediário, circulando pelo mezanino, andando pelo jardim. Todas essas possibilidades implicam no sinuoso, no “percurso demorado”, na sucessão de perspectivas. O barroco explicaria a expansividade da forma através do movimento, gerando a curva.

¹⁶⁴ SEGAWA, 1990. p.96

¹⁶⁵ Texto extraído do catálogo do pavilhão.

¹⁶⁶ FRAMPTON, 1997. p.310

¹⁶⁷ COMAS, 1999. p.73