

5

1926 E 1939 - PAVILHÕES BRASILEIROS, REPRESENTAÇÕES NACIONAIS E ARQUITETURAS "MODERNAS"

5.1.

Pavilhões como monumentos – representações nacionais

Inseridos dentro de um tempo específico, os pavilhões são monumentos de uma época, contendo em sua arquitetura valor arquitetônico e histórico a ser reconhecido. São esses valores, de acordo com as interpretações de Alois Riegl e Françoise Choay, que dão aos pavilhões a característica de monumento.

Em finais do século XIX e início do século XX a preocupação com os monumentos era marcada em obras de historiadores da arte como Alois Riegl, historiador austríaco. Neste mesmo período a autonomia da arte estava sendo debatida por artistas modernos, relacionando-se com a discussão sobre a "vontade de arte" (*kunstwollen*, termo usado pelos formalistas e atribuído originalmente a Riegl), destacando a defesa da autonomia do artista, especialmente em relação à academia e tradições artísticas passadas.

Para Riegl, o culto ao monumento é um culto moderno e, como tal, deve ser entendido no sentido moderno da História, compreendida como processo em constante evolução, e não mais como na *historia magistra vitae*, a história como linha pedagógica a ser seguida, repleta de valores universais. Para compor sua análise, em seu livro "*O Culto Moderno aos Monumentos*", Riegl trata de definir o conceito moderno de monumento e os diversos tipos de valores a ele

associados¹⁶⁸. Dentro do âmbito artístico (especialmente da arquitetura) as obras de arte são analisadas e classificadas de acordo com a mesma avaliação histórica moderna, ainda que com valores subjetivos.

A primeira definição que Riegl apresenta é a dos monumentos intencionados e não-intencionados. Os primeiros são obras realizadas pela mão humana e criadas com fim específico de manter vivos grandes feitos humanos para as próximas gerações, como esculturas e obeliscos comemorativos. Os segundos são os monumentos históricos, de valor dado *a posteriori*, em leitura moderna. Para Riegl são mais importantes e de maior valor. Esta distinção entende que o que uma vez existiu e já não existe mais (o fato histórico) não voltará a existir, e fez parte de uma cadeia evolutiva de fatos que só existiram prescindindo de outros fatos (eventos) anteriores. A mudança na ordem daria sentido completamente diverso a esse entendimento, e essa ordem dá origem ao pensamento evolutivo, núcleo de toda concepção histórica moderna. Com isso, todo e qualquer ato humano tem valor histórico, mas para que se compreenda essa linha evolutiva é necessário destacar aqueles testemunhos que representaram etapas especialmente relevantes na atividade humana. Esse testemunho pode ser escrito ou artístico, para Riegl, e tornam-se monumentos não-intencionados.

Os monumentos não-intencionados são monumentos de valor histórico e artístico. Como monumento histórico Riegl define toda e cada uma das obras humanas que possuem valor histórico. O valor artístico é dado a toda obra desse grupo que também apresentar valor de arte, apreciada "pelo tato, vista ou ouvido". Para Riegl, todo monumento artístico também é histórico, pois representa, além de uma etapa definida na história da humanidade, um determinado estágio da evolução das artes plásticas, do qual é representante único. Porém, os monumentos artísticos não são somente analisados por seu valor histórico, pois se fossem teriam valores iguais para cada época e crescentes em função de antiguidade. Como eles possuem maior ou menor grau de valor independente de seu tempo histórico, é de se considerar que para o monumento artístico existam outros fatores de valoração em sua concepção, como forma e cor.

¹⁶⁸ O livro foi escrito para auxiliar o trabalho de Alois Riegl no cargo de presidente da Comissão Central Imperial e Real de Monumentos Históricos e Artísticos da Áustria.

Com essa teoria, Riegl demonstra que todo monumento também tem seu valor artístico separado de seu valor histórico-artístico. Para ele, há duas vertentes: a antiga, que considera o *canon* artístico inviolável, mantendo os valores desde a sua formação; e uma nova, moderna, que retira o valor absoluto da obra de arte em relação à sua posição na ordem histórica e o conserva dentro das avaliações artísticas e subjetivas, próprias da arte.

*"se mede o valor artístico de um monumento por sua proximidade às exigências da moderna - vontade de arte; exigências que, certamente, estamos ainda mais longe de encontrar uma clara formulação e que em rigor nunca poderemos encontrar, posto que variam incessantemente de um sujeito a outro, e de um a outro momento"*¹⁶⁹.

Sendo assim, *"se não existe um valor artístico eterno, senão somente um relativo, moderno, o valor artístico de um monumento já não será uma valor rememorativo, senão um valor de contemporaneidade"*¹⁷⁰. O valor de contemporaneidade, ao mesmo tempo em que isola a obra de arte do grupo amplo dos valores históricos, dá abertura à possibilidade do *kunstwollen*, isto é, garante a autonomia da vontade artística que não necessita mais ater-se aos referendos do passado.

Paralelo a esse valor, Riegl define o valor de antiguidade, onde o objeto ou obra em si é apenas um substrato concreto de uma impressão, que é de fato a sensação de tempo histórico percorrido.

*"Na categoria dos monumentos antigos se conta, por último, toda obra devida à mão humana, sem atender a seu significado original e nem ao objetivo ao qual estava destinada, desde que denote exteriormente de um modo manifesto que existiu e 'viveu' durante bastante tempo antes do presente"*¹⁷¹.

O valor de antiguidade de um monumento se descobre por sua aparência não moderna. Riegl considera que essa aparência era notada como uma imperfeição, uma carência de caráter fechado (conceito formalista), uma tendência à erosão de forma e cor, contrário a tudo que é moderno.

O valor histórico, ao contrário do valor de antiguidade, é dado a um monumento não por tudo que ele "sofreu", isto é, pela ação do tempo, mas sim pelo valor que teve dentro de uma linha evolutiva da criação humana, na época em que foi feito: *"O valor histórico de um monumento será tanto maior quanto menor seja a alteração sofrida em seu estado "fechado" originário, o que possuiu*

¹⁶⁹ RIEGL, 1987. p.28

¹⁷⁰ *Idem, idem.*

¹⁷¹ *Idem, idem.* p.31-32

*imediatamente depois de sua gênese*¹⁷². O valor de antiguidade deve ser observado na obra em seu contexto atual, e apenas acompanhado através das épocas, considerando que ele só existe a partir do momento que, após construído, o monumento passa a existir no tempo. O valor histórico é contextual e moderno. Sendo assim, o monumento deve ser estudado e compreendido em sua época, e mantido da melhor maneira possível no contexto atual:

*"o trabalho do historiador é 'recheiar' de novo, com todos os meios auxiliares a seu alcance, os vazios que as influências da natureza produziram na forma originária em seu transcurso no tempo. Os sintomas de deterioração, que é o fundamental para o valor de antiguidade, devem ser eliminados por todos os meios desde o ponto de vista do valor histórico. Entretanto isto não deve ser realizado no monumento em si, mas em uma cópia ou por meio do pensamento e da palavra"*¹⁷³.

O valor de antiguidade está contido dentro do valor histórico dos monumentos, conceito mais amplo. O primeiro é mais subjetivo e "sentimental" (na palavra de Riegl), enquanto o segundo mantém uma base científica, da própria ordem dos fatos históricos. Riegl considera que é necessário avaliar, caso a caso, o valor proeminente de cada obra ou monumento, para que ele seja tratado da maneira mais conveniente possível.

Esses três valores principais apresentados por Riegl, contemporaneidade, antiguidade e valor histórico, definem tanto o campo do pensamento sobre o patrimônio no início do século XX quanto a produção artística da mesma época, que alcançava autonomia de produção. A "vontade de arte" definia seu campo específico de atuação e libertava o monumento construído da imposição de reflexão histórica.

Em seu livro *"A Alegoria do Patrimônio"*, Françoise Choay discute a definição de monumento em momentos distintos da história, separando-o em três fases, correspondentes a três conceitos: memória, beleza e sinal. Para Choay, *"O sentido original do termo (monumento) é o do latim MONUMENTUM, que por sua vez deriva de MONERE ("advertir", "lembrar"), aquilo que traz à lembrança alguma coisa"*¹⁷⁴.

Dentro do primeiro conceito, o monumento era edificado para preservar um passado, plasmá-lo em uma determinada forma, que servisse para preservar a memória de uma sociedade. Nesse sentido, *"o monumento assegura, acalma,*

¹⁷² RIEGL, 1987. p.57

¹⁷³ Ibid. p.57-58

¹⁷⁴ CHOAY, 2001. p.17

*tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos*¹⁷⁵.

Essa visão de monumento, que assegurava para a edificação o valor de representação de origem, foi usada em projetos de pavilhões nacionais de Exposições Internacionais, especialmente no final do século XIX, quando a questão tecnológica foi posta em segundo plano frente à "competição" das nações, em âmbito cultural. O monumento nesse período é o efeito da edificação, garantindo a referência das origens e a representação da Nação, mesmo que através de construções efêmeras. Junto a esse conceito está o de beleza, que define o monumento como "*o poder, a grandeza, a beleza: cabe-lhe, explicitamente, afirmar os grandes desígnios públicos, promover estilos, falar à sensibilidade estética*"¹⁷⁶, na visão de Choay. Neste caso o monumento não atende somente à memória, mas também à busca de valor estético.

O que Choay observa em um terceiro momento de percepção do monumento (que surge no século XX, mesmo momento da avaliação de Riegl) é que ele

*"trocou o prazer suscitado pela beleza do edifício, pelo encantamento ou espanto provocado pela proeza técnica e por uma versão moderna do colossal, no qual Hegel via o início da arte nos povos da alta Antiguidade Oriental. A partir daí, o monumento se impõe à atenção sem pano de fundo, atua no instante, substituindo seu antigo status de SIGNO pelo de SINAL"*¹⁷⁷ [grifo meu].

Citando Riegl, Françoise Choay aponta que a diferença entre monumento e monumento histórico está na deliberação de seu destino: enquanto o monumento é pensado *a priori*, para servir como símbolo da memória, resgate de origens, o monumento histórico só é assim definido *a posteriori*, quando dele se extraiu, deliberadamente, uma imagem de representação constituída "*pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte*"¹⁷⁸.

Baseado nos conceitos de Riegl e Choay, entende-se que os monumentos podem ser referidos ao passado ou ao futuro, assim como definidos *a priori* ou *a posteriori*. É visto que *a priori* ele já é previamente associado a uma função de memória, isto é, de representação do passado. Para Choay, quando o monumento se define *a posteriori*, ele é libertado desta função

¹⁷⁵ CHOAY, 2001. p.18

¹⁷⁶ Ibid, p.19

¹⁷⁷ Ibid. p.25

¹⁷⁸ Ibid. p.25

antropológica, e posiciona-se como sinal de um novo entendimento artístico, ou como representação de futuro.

No início do século XX, o discurso de Riegl reconhecia a inexistência de um valor de arte absoluto. O valor de arte moderno tratava à transitoriedade do gosto, e à percepção de que a satisfação da vontade artística inclui monumentos de outras épocas e culturas.

Lucio Costa parecia conhecer a obra de Riegl, e sua participação na formação do órgão de proteção ao patrimônio brasileiro (o SPHAN) deve ter sido pautada sobre a leitura de seus textos. Em seu texto "*Considerações sobre o ensino da arquitetura*", de 1945, Costa cita a definição de arquitetura para Riegl: "*construção concebida com uma determinada intenção plástica, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de um determinado material, de uma determinada técnica e de um determinado programa*"¹⁷⁹. Em seus dois projetos de pavilhão estudados, a compreensão do valor de monumento define um ponto de partida de análise, que envolve a questão da representação de Nação.

Em 1926 Lucio Costa projeta um pavilhão-monumento ao passado, usando elementos e conceitos da arquitetura neocolonial brasileira, sem nunca ter a intenção de produzir uma arquitetura do passado. Através da leitura de Riegl, o valor histórico está exatamente na amarração de elementos formais do passado com uma atualização semântica de composição. Como arquitetura, e portanto obra de arte, seu valor artístico se amarra ao histórico. No entanto, é certo que Costa intentava dar valor moderno ao projeto, mas seu resultado manteve-se no aspecto rememorativo mais do que no de contemporaneidade. Sem ainda sofrer influências diretas do pensamento artístico europeu, a intenção arquitetônica desejou-se sinal mas não conseguiu romper a barreira da referência dos conceitos de memória e beleza, tais como apresentados por Choay. Apesar disso, o valor de contemporaneidade é sempre relativo à determinada época, e nesse ponto Costa manteve-se associado ao desejo neocolonial de produzir uma arquitetura de representação nacional baseada nas referências legítimas de passado, graças ao processo historicista que inclusive possibilitou a produção das ideias de Riegl.

Em 1939 Lucio Costa projeta um pavilhão-monumento ao futuro, ainda que mantendo determinadas influências de arquiteturas de um passado próprio

¹⁷⁹ COSTA, 2007. p.113

nacional. O pavilhão torna-se sinal de uma nova arquitetura, moderna, e por isso adquire valor de contemporaneidade. Faz uso da estética da máquina¹⁸⁰, embora de forma simbólica, e separa-se da representação de nacionalidade relacionada ao intuito de memória. A associação da idéia de Nação com a representação do pavilhão de exposição pode perceber-se, na visão moderna de monumento, como independente das associações formais com arquiteturas de referências passadas, embora, no caso do pavilhão brasileiro de 1939, algumas dessas referências tenham sido "racionalizadas" para nova construção (caso da referência dos cobogós e muxarabis).

Apesar da leitura formalista, não é na nova forma do pavilhão brasileiro de 1939 que se encontra o valor do monumento, que foi, neste projeto, associado ao conceito de brasilidade. É dentro do partido arquitetônico que encontra-se a transposição da leitura da forma para a ideia, isto é, do desenvolvimento de projeto que buscou na fonte formalista sem mais precisar ater-se a elas. A compreensão do conjunto do pensamento arquitetônico como elemento autônomo de arte, finalmente, daria ao projeto seu valor de contemporaneidade, de acordo com Riegl, assim como seu valor de futuro, de acordo com Choay, sinal de modernidade despontada em âmbito mundial.

A leitura comparativa dos pavilhões de 1926 e 1939 sob o sentido de monumento é reforçada na posição que ambos ocupam na historiografia da arquitetura brasileira. Destinados ao mesmo propósito, produziram diferentes respostas à questão da representação nacional, consolidando significados de passado e futuro, signo e sinal, que os colocaram, enfim, em posições superficialmente opostas. Por essa leitura, a arquitetura neocolonial brasileira, através do projeto de 1926, pode ser entendida como representativa do passado, onde a composição formal inclui, no projeto, referências da memória coletiva, ainda que remodeladas ao tempo presente. Por outro lado, o pavilhão de 1939 assume o valor de contemporaneidade quando se desliga dessa referência, passando a atuar somente no campo do sinal, informando através da forma, e mais além, através da definição de um partido arquitetônico, novas diretrizes culturais que criariam, enfim, uma nova ideia de arquitetura brasileira.

¹⁸⁰ Como também fizeram os primeiros pavilhões experimentais de arquitetura de ferro e vidro, nas Exposições Internacionais do meio do século XIX.

5.2

Discurso moderno na obra de Lucio Costa

De acordo com a arquiteta argentina Marina Waisman¹⁸¹, moderno e neocolonial foram discursos culturais, antes de serem estilos de arquitetura. Como visto, o período de sua formação como pensamento teórico correspondeu quase à mesma época. Apesar dos pavilhões estudados diferirem-se no tempo em apenas treze anos, estão separados por um abismo histórico. As duas vanguardas estavam ligadas ao questionamento do valor local da arquitetura brasileira frente às influências internacionais, e traziam em suas indagações o "espírito de brasilidade", conceito em desenvolvimento. Para compreender esses momentos onde foram projetados os objetos deste estudo, os pavilhões brasileiros, é preciso entender esses discursos, que muitas vezes estão na obra escrita antes da apreciação dos projetos.

A consolidação do discurso de Lucio Costa é avaliada aqui através de três exemplos de sua obra: projetos residenciais, neocoloniais e modernos, e outros dois distintos em relação ao entendimento do binômio arte e técnica: o projeto da Vila Monlevade e do Park Hotel de Nova Friburgo, chegando finalmente ao projeto do pavilhão de 1939.

Sophia Silva Telles, no ensaio "*Monumentalidade e Intimismo*"¹⁸², afirma que o "legado" do repertório deixado por Lucio Costa está mais associado a um método de produção (teórico ou prático) da arquitetura do que a uma "*determinação construtiva de formas*". Para a compreensão desse método, Telles aponta a relação da obra de Costa com as diretrizes da arquitetura moderna, especialmente relacionadas a Le Corbusier, que aproximavam arte e técnica.

"O projeto de Corbusier reafirma em Lúcio a disposição de conciliar arte e técnica numa direção paralela mas não tão próxima que escapem ao significado singular que Lucio vai deixando entrever na sua defesa do projeto moderno no Brasil. Nele, arte e técnica ganham um outro sentido, uma distância mais que uma proximidade (...) Em Corbusier, portanto, a unidade entre a arte e a técnica é regida essencialmente pela visualidade, e a eventual presença de elementos vernaculares, ou da planta palladiana, dobra-se à função moderna através de

¹⁸¹ WAISMAN, Marina. *Neocolonial y moderno: falacias y realidades*. (AMARAL, 2004).

¹⁸² SILVA TELLES, Sophia da. Lucio Costa: monumentalidade e intimismo. In *Novos Estudos/CEBRAP* no 25. São Paulo, outubro, 1989. p.75-94.

uma síntese formal poderosa que destrói a literalidade das referências, ao subjugar-las à operação abstrata de seu partido".¹⁸³

Como técnica se entende o desenvolvimento de novos métodos construtivos absorvidos pela arquitetura moderna, que propiciaram o caráter internacional e da construção, destacando a racionalização e o funcionalismo. Em Le Corbusier, o conceito de arte entende-se como o processo moderno do arquiteto, libertado através da conquista de uma autonomia artística. Na citação acima, a "função moderna" do arquiteto estava na promoção dessa síntese. Entretanto, Telles aponta que, no discurso moderno de Costa, há uma diferenciação do processo de Le Corbusier, europeu, na medida em que existe o receio de adotar essa função e desprender-se totalmente das referências culturais do Brasil, independente da posição de defesa do neocolonial ou do momento moderno.

Para Telles, o processo de Costa

"retira assim da arte o papel ativo de configuradora do espaço moderno - que reserva mais à racionalidade técnica - para depositá-lo numa sensibilidade contemplativa. À arte caberia o sentimento e a intuição de integrar a cultura do passado à nova"¹⁸⁴.

Falando em integração da cultura, entende-se que a arte, no discurso de Costa, era mais do que a libertação do desenho, a pureza das formas geométricas e as resoluções funcionais do espaço: contava também o caráter local, a intuição das tradições, a percepção sutil de "brasilidade". Nesse ponto estava de acordo com toda a conformação cultural produzida por intelectuais brasileiros desde a formação da nossa modernidade: de acordo com o antropólogo Gilberto Freyre, o sentido que distingue a arquitetura moderna em seu conjunto internacional é o sentido característico de adaptação ao meio e ao passado tradicional.

No período neocolonial, o discurso de Costa, apesar de já incluir as referências da tradição brasileira na conformação da arquitetura como arte, não havia sofrido a necessária influência da arte européia, da liberdade formal de Le Corbusier, que permitiria abstrair da precisão das referências formais. Como a técnica (também proveniente do ambiente europeu) já era aplicada na maneira moderna, o discurso tornou-se contraditório.

¹⁸³ SILVA TELLES, 1989. p.3-4

¹⁸⁴ Ibid. p.3

Num segundo momento, Costa percebe em suas próprias obras a contradição ente arte e técnica do neocolonial, e rejeita seu antigo discurso. Graças às influências dos modernistas brasileiros e sua produção voltada para a tradição local, encara sob o ângulo do universalismo a produção anônima do povo “rude”, sem afetações, que ainda assim construiu uma arquitetura amplamente relacionada ao seu meio, e por isso única e original, passível de exemplo. Essa nova construção de Costa acabou tornando-se o discurso “oficial” da arquitetura brasileira, especialmente após a construção dos projetos do MES e do pavilhão de 1939. A associação entre seus conceitos de arte e técnica, incluindo as referências da cultura brasileira, geraram um partido arquitetônico que se consagrou em nível mundial. Assim, compreende-se esse partido como a soma da arte e técnica, trabalho exclusivo do arquiteto. A arte como expressão plástica, baseando-se no caráter local, e a técnica associada ao caráter internacional, contemporâneo.

A partir de então, na obra de Costa *"(...)obedece o projeto à técnica contemporânea por sua própria natureza eminentemente internacional"*¹⁸⁵. O caráter local, inconfundível, é dado pela expressão plástica, que está nas particularidades da planta, na escolha dos materiais, no emprego de vegetação apropriada. Nesse caso seguimos a receita das velhas construções, e a adaptação ao meio, adaptando o passado tradicional:

"(...)o regional não é jamais, quando transmitido e adaptado de época para época, apenas o meramente folclórico, o turisticamente típico, ou o pitoresco fácil. Regional é o que resulta da profunda e progressiva integração ecológica do homem e do artista ao seu meio. É aquilo que se resume na obra de Gilberto Freyre em uma palavra repetida inúmeras vezes: caráter. Palavra a que recorre Gilberto Freyre tanto para salientar a legitimidade uma solução válida, como para lamentar os erros de orientação que levam à sua ausência: à descaracterização.

E caráter, em suas conotações positivas, quer dizer a mesma coisa, quer no sentido moral, quer no sentido estético. Homem de caráter quer dizer homem reto e honesto. Caráter regional, no bom sentido - o único que pode interessar aos arquitetos - é exatamente a mesma coisa; é aquilo que resulta da honesta solução do problema, em seu contexto ecológico total próprio.

*Regionalismo não é, portanto, para Gilberto Freyre, o maneirismo sofisticado, o artifício saudosista, a cópia fácil, a imitação superficial. Pelo contrário, é a busca persistente, laboriosa, sincera e constante, de soluções tão adequadas aos problemas de hoje, tão integradas nas condições de meio, determinadas pelas circunstâncias sociais, econômicas e históricas, e ao mesmo tempo tão construtivamente voltadas para o futuro, quanto o foram as boas soluções do passado"*¹⁸⁶.

¹⁸⁵ COSTA, 2007. p.85

¹⁸⁶ MINDLIN, p.6

Nesse e em alguns outros textos, Lucio Costa reafirma a busca incessante da definição e apresentação desse caráter local, que é em última instância o trabalho do arquiteto, e somente dele. Esse não poderá nunca desvincular-se das influências do meio, e, por conseguinte, das tradições construtivas que marcaram soluções definidas em relação a formas, implantações e adaptações genuinamente brasileiras. O "aspecto de brasilidade", para Costa, aí se encontra. Para exemplificar essa formação de discursos, alguns projetos podem ser estudados.

Desenvolvimento arte e técnica ecletismo/neocolonial - comparação com Marianno Filho

Na produção de arquitetura residencial (a arquitetura civil foi foco de seus estudos neocoloniais), Lucio Costa manteve na linguagem formal o uso de referências literais de elementos tradicionais definidores: os telhados espraiados, a permanência dos cheios sobre vazios, o assentamento horizontal de volumes.

*"(...) é na construção popular de aspecto viril e meio rude, mas acolhedor, das suas aldeias que as qualidades da **raça** se mostram melhor, percebendo-se, desde logo, no acerto das proporções e na ausência de artificios, uma saúde plástica perfeita, se é que se pode dizer assim"¹⁸⁷. [grifo meu]*

É interessante notar o que Costa diz sobre o ecletismo em 1930, momento em que já acusava o neocolonial de fazer parte do conjunto equivocado de estilos históricos: "*fazemos cenografia, "estilo", arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura"*¹⁸⁸. Certamente já pensava em casos como o projeto do pavilhão de 1926 e da embaixada do Peru de 1928, desvalorizando seu antigo discurso arquitetônico. Entretanto, é possível observar a persistência dessa memória compositiva na sequência de projetos, e Costa aplica na prática o que Marianno Filho, maior defensor do estilo, só ousou praticar na teoria:

"O que o passado nos legou (...) foi uma série de praxes ou soluções de bom senso, hauridas diretamente da observação direta do ambiente mesológico-

¹⁸⁷ COSTA, 1995. P.451-452.

¹⁸⁸ Ibid. p.68

*social do momento, independentemente de qualquer preocupação de caráter artístico*¹⁸⁹.

O mesmo pensamento já ecoava na cabeça de Lucio Costa desde 1929:

*"A arquitetura regional autêntica tem as suas raízes na terra; é produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico social e se desenvolve, com tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo; ao passo que aqui a arquitetura já veio pronta e embora beneficiada pela experiência africana e oriental do colonizador, teve de ser adaptada como roupa feita, ou de meia confecção, ao corpo da nova terra"*¹⁹⁰.

Nesse exemplos, arcadas de entrada e os pórticos simplificam-se. O partido horizontal das construções é coroado pela cobertura em telhado que espraia-se placidamente por sobre a alvenaria, de maneira referente ao projeto colonial da casa grande. A casa sendo a fortaleza precisa ocupar espaço, e voltar-se mais para dentro do que para fora, a fim de proteger-se de estranhos.

As aberturas, isto é, a relação entre cheios e vazios, propõem uma dialética direta entre o intimismo colonial, que tanto fora exaltado como característica da casa do colono (e até mesmo da conformação das tabas indígenas) e a permissividade de circulação que veio junto com os preceitos modernos de Le Corbusier, em especial com o sistema construtivo em pilotis, mesmo que estes projetos não apresentassem o sistema. A atenção à circulação é vista em planta, com o uso do pátio central e átrio de entrada (ou varanda), permanência da planta romana apontada por Ricardo Severo como referência colonial. A casa Fontes, por exemplo, possui um ambiente chamado "sala varanda", que é área interior e exterior ao mesmo tempo. A permeabilidade, presente no projeto do pavilhão de 1926 (e inclusive exaltada pelo júri do concurso), prossegue no discurso de Lucio Costa, passando pelo projeto do pavilhão de 1939 e permanecendo em sua obra até o final: o exterior convidando o interior, recebimento e acolhimento.

¹⁸⁹ MARIANNO FILHO, 1943. p.33

¹⁹⁰ COSTA, 1995. P.451

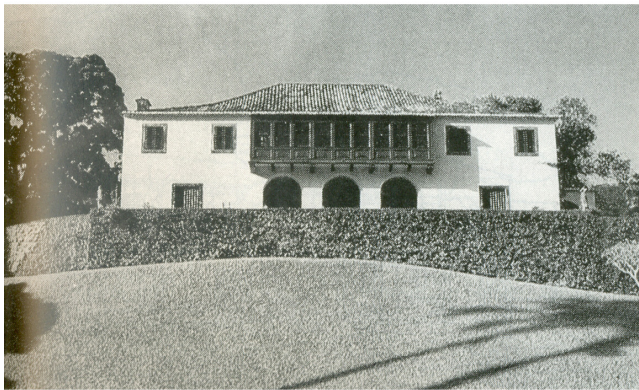
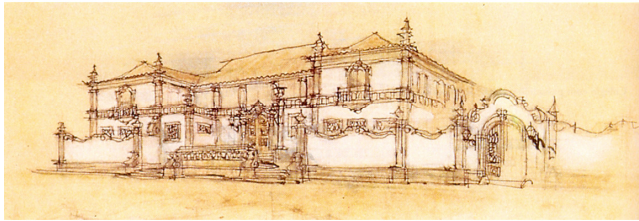
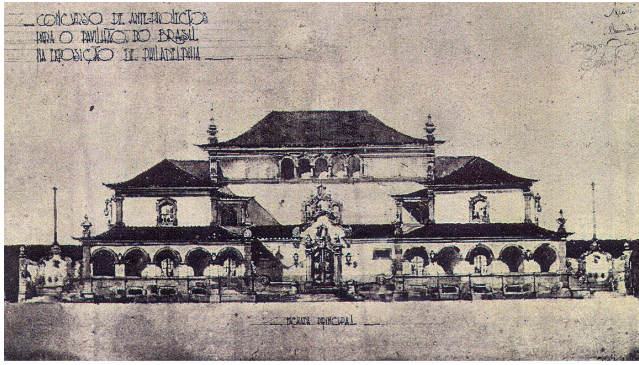


Figura57- Permanência do caráter regional/brasileiro nos projetos e obras de Lucio Costa, partindo do projeto do pavilhão de 1926 até uma de suas últimas obras concluídas, a casa Helena Costa (1982).
Projetos de Lucio Costa:

1. Pavilhão do Brasil para a Exposição da Filadélfia - 1926
2. Embaixada do Peru - 1928
3. Casa Ernesto Fontes - 1930
4. Casa Helena Costa - 1982

A Vila Monlevade

O projeto da Vila Monlevade, de 1934, apresenta a permanência da literalidade nas referências construtivas, outra possibilidade da associação arte/técnica.

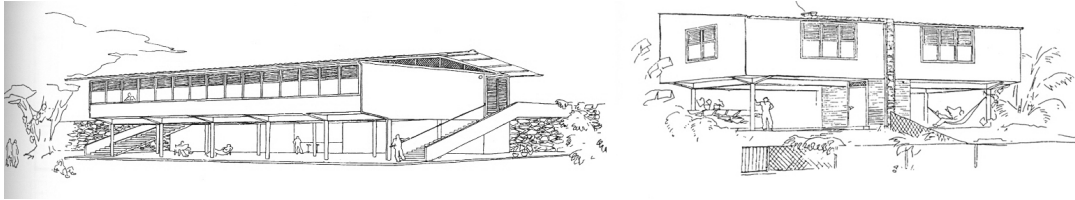


Figura58- Perspectiva do projeto de clube - Vila Monlevade); perspectiva de residência-modelo para funcionários - Vila Monlevade (Lucio Costa/1934).

O projeto da Vila Monlevade foi feito para concurso promovido pela Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira S.A, em 1934, com intuito de construir uma vila de trabalhadores da empresa. O programa do projeto contava com: residências para os funcionários/ armazém/ escola/ clube/ cinema/ igreja. Em seu memorial, Costa diz: *"embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele ar de família a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos"*¹⁹¹.

O projeto de Costa não foi selecionado, mas serviu para que o arquiteto empregasse, pela primeira vez, uma possibilidade concreta de uso da linguagem moderna, estudada anteriormente nas "Casas sem Dono", projetos dos anos 1930. Por se tratar de projeto de vila, Costa teve a oportunidade de usar os princípios do urbanismo moderno, trabalhando mais amplamente as ideias de Le Corbusier e permitindo que a arte e técnica se aplicassem não somente ao projeto de arquitetura como também ao entorno, à paisagem.

Como característica principal do terreno havia a presença de um grande aclave. A solução dada por Lucio Costa esteve, então, no uso maciço dos pilotis. Propagandeados por Corbusier, eles reduziram drasticamente os gastos com movimentação de terra e adequariam o solo a um melhor uso. Também mantiveram ideia de abertura do exterior para o interior, permeabilidade e novas possibilidades de circulação.

¹⁹¹ GUERRA NETO, 2002. p.94

Exceto no projeto da igreja, que exigia uma certa verticalidade (por causa da torre), todos os outros edifícios solicitados mantiveram a composição na horizontal, favorecendo a leitura da linha compositiva, "*derramada e despreziosa*", devido "*aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares*"¹⁹². A proposta da escola já contava com uma rampa de acesso, que mais tarde voltaria a aparecer como elemento de acesso no projeto do pavilhão de 1939, solução que liberava o pavimento térreo para a melhor circulação. Os elementos vazados, em módulos quadrados, estavam presentes na torre da igreja, no armazém e no cinema, neste caso fazendo a linha de coroamento das paredes, separando a parede "fechada" da cobertura. Seu uso é constantemente justificado por Costa como elemento promotor da circulação de ar, resgatado do passado.

O projeto da Vila Monlevade apresenta (pela primeira vez em seu discurso moderno) o desafio do meio ambiente à Costa. Como solução apresentada, além de resolver tecnicamente o espaço através da técnica contemporânea, especialmente com o uso de pilotis, a expressão plástica esteve em todo momento associada ao caráter de vila, de "ambiente familiar", e por isso dosa igualmente a rigidez formal das linhas funcionalistas modernas com a característica intimista das velhas cidades do interior.

O Park Hotel de Nova Friburgo



Figura59- Park Hotel São Clemente, em Nova Friburgo/RJ - projeto de Lucio Costa, 1940-1944.

¹⁹² COSTA, 2007. p.85

O projeto do Park Hotel São Clemente, de 1940, pode ser compreendido no outro pólo da dialética entre arte e técnica, se posto em comparação com o projeto da Vila Monlevade e mesmo com o pavilhão de 1939. Aqui o intuito foi subordinar totalmente a técnica ao caráter local, transformando a referência de ferro e vidro em madeira e barro armado, mesmo que o caráter artesanal do Hotel em nada se assemelhe à produção neocolonial de Costa. Às técnicas modernas, que levariam fatalmente ao abandono das soluções regionais, são agregados os valores da tradição construtiva da colônia, "*a simplicidade, a harmonia e a austeridade*"¹⁹³, em sua intenção moderna.

Após as experiências do MES e do pavilhão de 1939, Lucio Costa opta por agregar ao valor de "brasilidade" as técnicas construtivas rurais, como o barro armado. A geometria resultante do projeto está em segundo plano frente à escolha dos materiais de construção, o respeito ao clima e ao meio.

*"Lúcio terá desejado constituir um léxico construtivo que na sua utilização funcional pudesse retomar a tradição, que ele identifica com a severidade e o ascetismo da arquitetura moderna. De certo modo, busca uma unidade assentada na integração entre o vernáculo perdido do passado e os novos procedimentos, mais do que na síntese formal que é própria de Corbusier"*¹⁹⁴.

O projeto do hotel é exemplo da "elasticidade" do discurso produzido intencionalmente pelo arquiteto, de maneira a intensificar a pesquisa das conjunções possíveis entre passado e futuro, tradição e modernidade. Pesquisas que manteria por sua obra, e que o afirmaria constantemente como arquiteto do literário, da forma cultural mais do que das formas de tradições visuais.

A partir da análise do pavilhão de 1926 e 1939 e das observações feitas sobre o discurso na obra de Lucio Costa podemos entender os dois momentos da sua arquitetura como fases de um mesmo percurso, de semelhantes bases teóricas e divergentes resultantes formais. A permanência da defesa do pensamento construtivo e da ideia de caráter local é uma constante, assim como a busca do "espírito de brasilidade". Em 1926, ele se encontra na referência estilística, na composição formal dos elementos pesquisados e reaplicados de maneira a retomar uma inteligência construtiva brasileira; é menos sutil, mais concreto e tangível, ainda que a espacialidade colonial e sua aplicação não chegou a ser devidamente estudada. Em 1939 ele corrobora o discurso na medida em que está contido na construção do partido, e não somente na leitura formal.

¹⁹³ SILVA TELLES, 1989. p.2

¹⁹⁴ Ibid. p.3

A compreensão das arquiteturas dos pavilhões pode ser feita através da leitura dos discursos de Costa. O partido moderno, “vencedor” do embate discursivo de Costa, finalmente pode ser entendido como a soma da arte (expressão e caráter local) com a técnica, de caráter internacional, gerando um produto subjetivo que pode-se enfim compreender nos exemplos dos pavilhões brasileiros, substratos construídos de brasilidade.