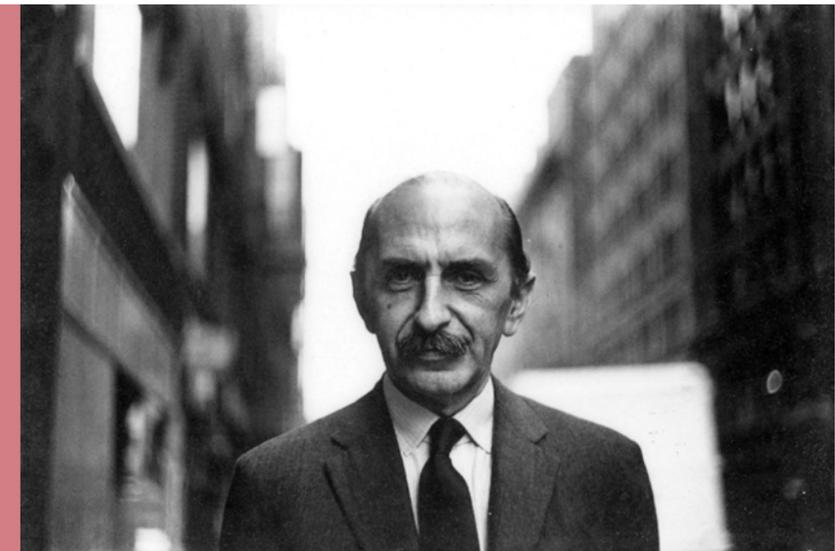


SAMUEL SILVA DE BRITO

LUCIO COSTA

O PROCESSO DE UMA MODERNIDADE

Arquitetura e projetos na primeira metade do séc. XX



SAMUEL SILVA DE BRITO

LUCIO COSTA

O PROCESSO DE UMA MODERNIDADE

TOMO II

BARCELONA
2014

TOMO II

BARCELONA
2014



ETSAB

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

SAMUEL SILVA DE BRITO

LUCIO COSTA

O PROCESSO DE UMA MODERNIDADE

Arquitetura e projetos na primeira metade do séc. XX

TOMO II
de 2 Tomos

BARCELONA
2014

SUMARIO - Tomo I

INTRODUCCIÓN	PRESENTACIÓN	29
	PANORAMA CRÍTICO Y RELEVANCIA DEL TRABAJO	33
	REFERENCIAS TEÓRICAS	39
	• Metodología	39
	• Fuentes de investigación	40
	ORGANIZACIÓN DE LA TESIS	53
PRELÚDIO	1. FORMAÇÃO ACADÊMICA	59
	2. CASA CHAMBELLAND	71
PARTE I	3. POR UMA ARQUITETURA LOCAL: O NEOCOLONIAL	83
	3.1. Concursos de José Mariano	96
	3.2. Viagem a Diamantina	112
	4. ESCRITÓRIO COM VALENTIM	125
	4.1. Projetos monumentais	159
INTERMEZZO	5. MODERNIDADE	177
	5.1. Casa Fontes	208
PARTE II	6. POR UMA ARQUITETURA MODERNA: A REFORMA DA ENBA	231
	7. ESCRITÓRIO COM WARCHAVCHIK	259
INTERMEZZO	8. MODERNIDADE EXPANDIDA	305
	8.1. Tropicalidade	312
	8.2. Mestiçagem	334

SUMARIO - Tomo II

PARTE III	9. MATRIZ LE CORBUSIER	363
	9.1. Edifício do MESP	365
	10. MATRIZ SPHAN	411
	10.1. Museu das Missões	416
	11. PAVILHÃO DO BRASIL EM NOVA YORK	439
INTERMEZZO	12. MODERNIDADE ADAPTADA	495
	12.1. Casa Saavedra	507
	12.2. Casas da década de 1940	538
PARTE IV	13. DOIS PROJETOS PARA CÉSAR GUINLE	557
	13.1. Parque Guinle	558
	13.2. Park Hotel	606
CONCLUSIÓN	APUNTES FINALES	641
REFERÊNCIAS	BIBLIOGRAFIA CITADA	651
	LISTA E CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES	671
ANEXO	Anexo A	709
	Anexo B	713

PARTE III

Há qualquer coisa de irracional no desenvolvimento da arquitetura brasileira.¹

[S. Giedion 1956]

¹ GIEDION, Siegfried. O Brasil e a arquitetura contemporânea. [Prefácio]. In: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderno no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 17.

9. MATRIZ LE CORBUSIER

Os projetos de Lucio Costa mostram o quão atento estava na busca por uma síntese local com a arquitetura moderna, mas o entusiasmo com a obra de Le Corbusier continuava sendo sua máxima referência na busca pela renovação da arquitetura. Os episódios que envolvem os encargos realizados pelo Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP) para a sede de sua repartição dão mostra do inigualável prestígio que gozavam as idéias de Corbusier.

Em 1935 Lucio Costa é contratado pelo ministro Gustavo Capanema (1900-1985) para projetar a nova sede de seu Ministério, vínculo que lhe garantiu um constante contato com seu gabinete. Em determinada ocasião Capanema lhe expõe que fizera um convite ao italiano Marcel Piacentini para realizar os projetos da Cidade Universitária do Brasil (CUB). Perguntando à Lucio sua opinião, o arquiteto intercede pela alternativa de se contratar a Le Corbusier, expondo sobre seu brilhantismo e dissertando sobre a importância da nova arquitetura. Apesar do apaixonado apelo, era inútil dissuadi-lo de tal convite. Havia interesses econômicos e políticos por detrás desta aproximação com o governo fascista de Mussolini.

[...] ao me anunciar o convite por ele dirigido a Piacentini, pergunta o que eu disse pensava. "É lamentável", respondi, desolado. E explico a ele a situação atual da arquitetura diante das novas técnicas, as possibilidades de ordem plástica que delas decorrem; a impressão motivada pelo 'status social' e o apelo que o senhor [Le Corbusier] fez à autoridade, concluindo minha defesa pelas seguintes palavras: **"Há centenas de Piacentini, em toda parte, a todo momento — são necessários séculos de intervalo para um Le Corbusier!"**² [Lucio Costa 1936]

O MESP era um ministério novo, junto com outros recém criados pelo governo centralizador do presidente Getúlio Vargas, devoto de um Estado

2 COSTA, Lucio. [Carta a Le Corbusier]. 26 jun. 1936. In: LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. **Colunas da Educação**: a construção do Ministério de Educação e Saúde (1935-1945). Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, p. 93-94, grifo nosso.

forte através da eficiência da burocracia tecnocrata. Dessa forma Lucio via a oportunidade no alinhamento das idéias, enquanto o ministério de Capanema se encarregava de uma nova mentalidade cultural, falando em forjar um novo Homem brasileiro, Le Corbusier falava de um espírito novo.³

Lucio Costa insistiu em outras oportunidades sobre a importância da presença de Corbusier no âmbito da proposta ministerial de modernização do país. Mais tarde afirmaria por carta à Le Corbusier o difícil empenho que se exigiu para a concretização de sua vinda.

Já lhe disse antes: sua visita me custou um ano de defesas junto a Capanema, marchas e contramarchas - em suma, um verdadeiro 'milagre'.⁴ [Lucio Costa 1936]

No começo do ano 1936 o projeto do MESP está em andamento, sendo elaborado por uma equipe de jovens arquitetos a quem Lucio Costa achou por bem estender o convite de Capanema. Durante sua elaboração a equipe chefiada por Lucio se preocupou em encarnar os esquemas recomendados por Le Corbusier.

Elaboramos então um projeto que, conquanto bom, ainda não nos satisfazia: “que teria feito Le Corbusier no caso, nos perguntávamos?” Éramos tão desinteressados e idealistas que - coisa hoje impensável -, com os planos já devidamente aprovados e sinal verde para o início da obra, resolvemos, de comum acordo, pleitear do Ministro a vinda de Le Corbusier para dar parecer sobre o projeto.⁵ [Lucio Costa 1984]

Sendo Lucio convidado pelo ministro a compor a comissão de cinco técnicos, engenheiros e arquitetos, responsáveis pelo projeto da Cidade Universitária do Brasil, aproveitou para reiterar a importância da presença de Corbusier, sublinhando que este poderia também ser consultado sobre o projeto do palácio ministerial. Capanema pondera que não saberia como justificar a necessidade de tal visita ao presidente, uma vez que acabava de receber a Piacentini. Então o ministro decide levar Lucio Costa à presença de Getúlio

3 CAVALCANTI, 2006, p. 62.

4 COSTA, Lucio. [Carta a Le Corbusier]. 31 dez. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 128.

5 LE CORBUSIER; COSTA, Lucio (Org.). **A arquitetura e as belas-artes**. 1936. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.19, 1984, p. 53.

Vargas para que ele mesmo tentasse convencer o presidente de tal importância.

Fui, e tive um diálogo muito curioso com o Vargas. Ele disse: “O ministro está muito satisfeito com o projeto que você fez. Por que eu vou chamar um estrangeiro?” Argumentei, apaixonado, sobre a vinda de Le Corbusier, tão apaixonado que senti que estavam puxando meu paletó atrás, para eu parar. Era o Capanema, chamando a atenção de que eu estava exorbitando, ao falar com o presidente daquela maneira. Disse que era uma oportunidade excepcional, que não podia se perder, que essas coisas só acontecem uma vez. O Vargas disse: “Então, chamem o homem!” Foi como o avô que cede ao neto por causa de um capricho.⁶ [Lucio Costa 1995]

E foi assim, através de tão novelesca maneira, que por fim se convida Le Corbusier para vir ao país ministrar seis conferências⁷ e prestar assessoria à equipe brasileira nos projetos da sede do MESP e da CUB.

9.1. Edifício do MESP

O prédio do MESP representa um capítulo fundamental na história da arquitetura moderna brasileira. O Palácio do Ministério, como se referia Le Corbusier, é a consolidação monumental dos princípios advogados por ele, apesar de se tratar de uma obra de terceiros. Antes de apresentarmos os projetos, entre estes os que antecederam sua versão final, importa introduzir alguns fatos anteriores que dizem respeito ao contexto do encargo.

Em 1935 o ministro Gustavo Capanema promoveu concurso de projetos para a construção de sua futura sede ministerial. Capanema, de Minas Gerais, estava fortemente ligado ao grupo de intelectuais modernistas, como mostra a presença em seu gabinete dos assessores Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade. A expectativa do ministro e sua equipe

⁶ COSTA; NOBRE, 2010, p. 235.

⁷ As conferências foram realizadas no auditório da Escola Nacional de Música do Rio, e ministradas nos dias 31 de julho e 5, 7, 10, 12 e 14 de agosto de 1936 (SANTOS, 1981, p. 109).

sobre o projeto que seria escolhido era a de um edifício de feições modernas, que refletisse as diretrizes culturais de seu ministério.

O edital do concurso foi lançado em 20 de abril de 1935 e estipulava que o julgamento seria feito em duas etapas consecutivas. Primeiro se analisaria todas as propostas inscritas, selecionando até cinco projetos para serem melhor desenvolvidos em fase posterior.

De acordo como previa o edital a entrega dos projetos deveria ser feita no prazo de 41 dias, e faltando menos de duas semanas para a data os interessados realizaram uma petição para seu adiamento⁸, assinada por 46 arquitetos. Entre as assinaturas se pode reconhecer alguns dos arquitetos modernos que participaram: Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Gerson Pompeu Pinheiro, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, José de Souza Reis, Álvaro Vital Brazil e Atílio Correia Lima.

Foram entregues 34 projetos, inscritos com pseudônimos que impediam a identificação. A comissão responsável em julgar as propostas era composta por cinco membros: o ministro Gustavo Capanema; o membro da ENBA, Adolfo Morales de los Rios Filho; o membro da Escola Politécnica, Natal Palladini; o representante do Instituto Central de Arquitetos do Brasil, Salvador Duque Estrada Batalha; e o superintendente de Obras e Transportes do MESP, Eduardo Duarte de Sousa Aguiar.

O júri demorou 23 dias para dar seu parecer, e em sua avaliação entendeu por bem eliminar todas as propostas que não haviam respeitado as recomendações do edital, o que correspondeu na eliminação de 31 projetos, entre eles o projeto de codinome “M.E.S.P.” de Lucio Costa e Carlos Leão⁹, do qual não se conhece nenhuma imagem.

Esta polêmica decisão deixava apenas 3 propostas válidas para serem escolhidas para a segunda etapa do concurso. Quase todos os arquitetos modernos tinham sido eliminados por não haverem seguido as imposições

⁸ Apesar de não terem transferido para a data solicitada, a entrega dos projetos acabou sendo estendida por mais 15 dias, para a data 15 de junho de 1935.

⁹ RECHDAN, 2009, p. 263.



02

01

do plano urbanístico da cidade que impunha forma predeterminada. O terreno previsto no concurso era uma das quadras da Esplanada do Castelo¹⁰, e de acordo com o Plano Agache¹¹, planejamento urbano fruto da encomenda ao francês Alfred Agache (1875-1959) no final da década de 1920, era preciso realizar um edifício com a forma da quadra, que resultaria num bloco fechado com pátio interno, fisionomia propícia à forma acadêmica.

Os arquitetos modernos protestaram através de um artigo publicado na Revista da Diretoria de Engenharia, órgão oficial do corpo de engenheiros e arquitetos governamentais da capital federal. A revista tinha como cofundadora e diretora a engenheira Carmen Portinho (1903-2001), entusiasta do movimento moderno que mais tarde se casaria com Affonso Eduardo Reidy, também funcionário da Diretoria de Engenharia.¹²

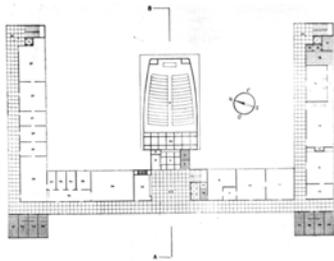
10 Área resultante do desmonte do Morro do Castelo, morro no centro da cidade do Rio que havia sido desmanchado com o intuito de eliminar bairros insalubres e abrigar a Exposição do Centenário da Independência do Brasil em 1922.

11 “Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento da Cidade” (1930).

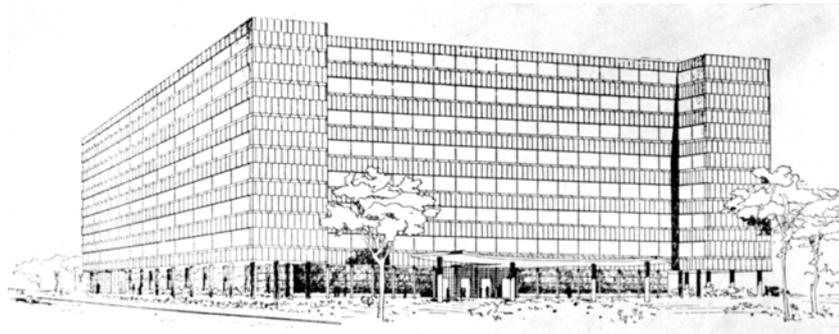
12 SEGAWA, 2010, p. 81.

01 Plano Agache (1930), com a quadra respectiva ao edifício do MESP em destaque.

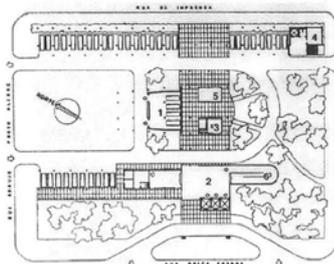
02 Alfred Agache apresentando seu plano urbano junto a maquete.



03



04



05

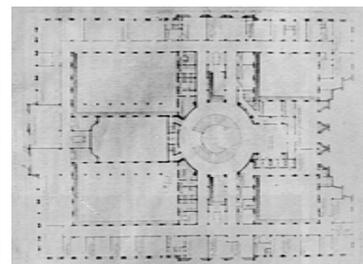
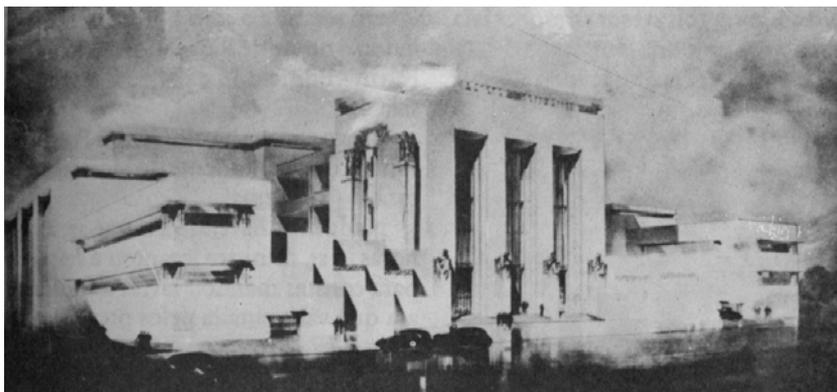


06

03-04 Projeto de Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos para o concurso do MESP, 1935. Planta-baixa do 3º pavimento e Perspectiva.

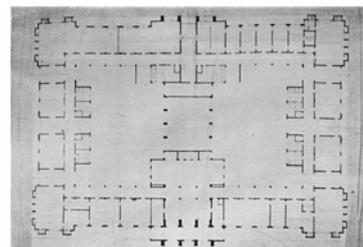
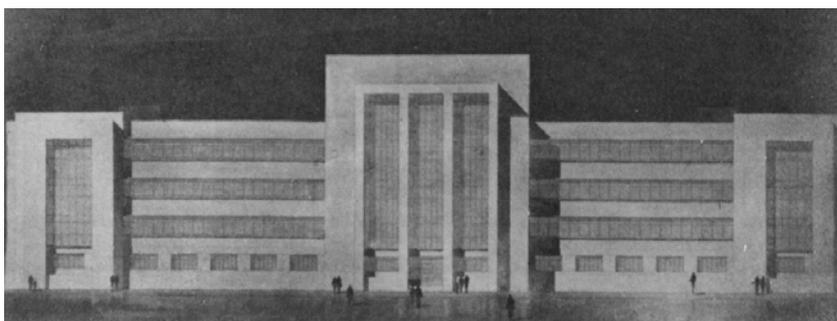
05-06 Projeto de Affonso Eduardo Reidy para o concurso do MESP, 1935. Planta-baixa do térreo e Perspectiva.

O artigo criticava o fato de os projetos desclassificados não terem sido expostos para uma apreciação pública, que poderia ajudar no questionamento das eleições do júri. O artigo exibia dois projetos desclassificados, a proposta de Reidy e a da dupla Jorge Machado Moreira e Ernani Vasconcelos. Na revista também se publicava a tradução de um artigo da *L'Architecture d'Aujourd'hui* em que mostravam o resultado do concurso realizado para o edifício da Caixa de Aposentadoria de Praga em 1929. Nesse concurso europeu se havia criado a mesmo impasse, uma proposta moderna que não havia cumprido as exigências da forma em bloco. Porém o júri tomou uma atitude diferente, entendeu que a funcionalidade do projeto dos arquitetos Havlicek e Honzik propunha soluções que irremediavelmente tinham que abolir as condições prescritas. Apesar da crítica implícita à alienação do júri brasileiro, o artigo não interferiu no seguimento do concurso.



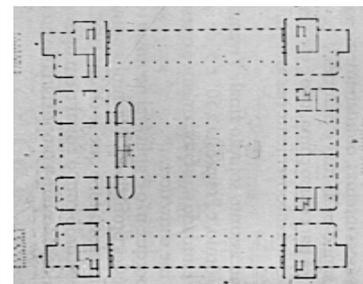
08

07



10

09



12

11

Os três projetos que seguiam na disputa tinham mais 60 dias para continuar elaborando seus desenhos, sendo estes finalistas os arquitetos Arquimedes Memórias, Rafael Galvão e Mário Fertin, e Gerson Pompeu Pinheiro. Este último tinha sido sócio de Reidy em alguns projetos, entre eles o do moderno Albergue da Boa Vontade, vencedor do concurso de 1931 e construído num bairro central da cidade do Rio.

Dentre os finalistas só o projeto de Gerson Pinheiro era claramente alinhado com a vanguarda. A proposta de Rafael Galvão e Mário Fertin era de linhas racionais, mas ainda inscritas dentro da robustez da linguagem acadêmica. E

07-08 Projeto vencedor do concurso, de Arquimedes Memória.

09-10 Projeto de Rafael Galvão e Mário Fertin, um dos 3 selecionados para a fase final do concurso.

11-12 Projeto de Gerson Pompeu Pinheiro, um dos 3 selecionados para a fase final do concurso.

o projeto de Memória, que acabou sendo o vencedor, era um mixto de linguagem acadêmica com apelo nacionalista, decorado com motivos indianistas neo-marajoara¹³.

Antes mesmo que se terminara o julgamento final do concurso, em 1 de outubro, o ministro Capanema havia se desinteressado por qualquer uma das propostas finalistas. De acordo com Lucio Costa, em setembro de 1935 o arquiteto foi chamado à presença de Capanema, que lhe incumbiu o encargo de projetar o edifício ministerial.¹⁴ Após haver pago os prêmios em dinheiro aos concorrentes vencedores, o ministro se recusa a executar o projeto vencedor e atribui arbitrariamente o encargo à Lucio Costa. O que resultou ser uma manobra administrativa desafiadora, encoberta de minúcias burocráticas e táticas jurídicas.

Os motivos da preferência de Gustavo Capanema por Lucio Costa são desconhecidos, mas compreende-se pela boa reputação que gozava entre artistas e arquitetos. Sendo o arquiteto de maior destaque na vanguarda carioca, tinha influência sobre algumas figuras importantes do gabinete do ministro, também podendo haver influenciado sua destacada atuação como dirigente da reforma na ENBA e Salão de Belas Artes, ou do recente “Razões da nova arquitetura” escrito para o curso de especialização em arquitetura da Universidade do Distrito Federal.

O próprio Lucio Costa credita o fato de ter sido escolhido pela influência e conselhos dos intelectuais modernistas que frequentavam seu gabinete: Rodrigo Melo Franco, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e, principalmente, seu chefe de gabinete, o poeta Carlos Drummond de

13 Decorativismo criado como uma sofisticação dentro do estilo neocolonial, tomando emprestado da iconografia pré-colonial das tribos da ilha de Marajó as representações abstratas de elementos da natureza estilizados, tão marcantes na cerâmica marajoara. Este neo estilo também se fortaleceu como uma alternativa indianista brasileira em substituição ao decorativismo do renascimento espanhol, como na “Casa Marajoara”, residência de Theodoro Braga em São Paulo, projetada em estilo neocolonial por Eduardo Kneese de Mello, e ornamentada por João Turim na década de 1930 com elementos do imaginário marajoara nos alto relevos das paredes externas e nos gradis de ferro dos balcões e do interior. Mas devido aos motivos geométricos da arte marajoara, o neo-marajoara se conectou mais com o art déco brasileiro, onde foi melhor explorado.

14 COSTA, Lucio. [Carta a Le Corbusier]. 26 jun. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 93.

Andrade, que “tendo ficado ao corrente de minha aventura na Escola, ele interveio a meu favor junto ao ministro”.¹⁵

Também pode haver influenciado na decisão do ministro seu apreço pela proposta do concurso de Lucio Costa e Carlos Leão, desenho ainda desconhecido de sua iconografia projetual, ou mesmo seus recentes projetos de edifícios realizados para os concurso das sedes da Associação Comercial e do Clube de Engenharia, ambos em 1935.

Já o discurso que assume Capanema ao presidente Getúlio Vargas, que não poderia se basear em subjetivismo, diz que o nome de Costa era propício por constar em duas das três listas de nomes recomendados por instituições competentes às quais o ministro havia acudido.

Sr. presidente.

Para a construção do edifício do Ministério da Educação, fui autorizado por V. Excia. a abrir um concurso de projetos. Fez-se o concurso. [...].

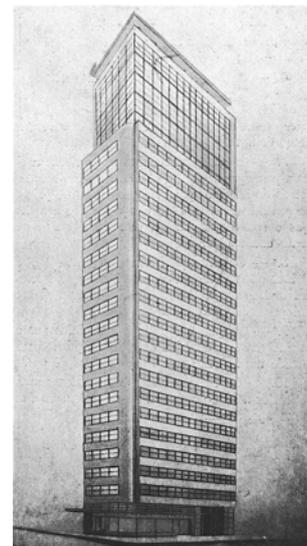
Nenhum desses projetos premiados me pareceu adequado ao edifício do Ministério da Educação. [...].

Não quis abrir novo concurso. Tendo pedido ao Clube de Engenharia, ao Sindicato Nacional de Engenheiros e ao Instituto Central de Arquitetos que me indicassem cada um cinco nomes de técnicos capazes para a elaboração do projeto da universidade, que está em vias de organização, verifiquei que o nome do arquiteto Lucio Costa (que já foi diretor da Escola Nacional de Belas-Artes) figurava em duas listas: a do Sindicato Nacional de Engenheiros e a do Instituto Central de Arquitetos.

Tais títulos me pareceram suficientes.

Encarreguei, assim, o arquiteto Lucio Costa da realização do trabalho.¹⁶ [Gustavo Capanema 1936]

Com este encargo governamental Lucio viu a oportunidade que se abria diante da causa moderna: a possibilidade de encarnar num programa monumental e de financiamento público os princípios defendidos por Le Corbusier e pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. Pesou



13

13 Edifício do Clube de Engenharia, proposto por Lucio Costa e Carlos Leão em concurso de 1935.

15 COSTA, Lucio. [Carta a Le Corbusier]. 26 jun. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 93.

16 CAPANEMA, Gustavo. [Notas para Getúlio Vargas]. 11 fev. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 25.

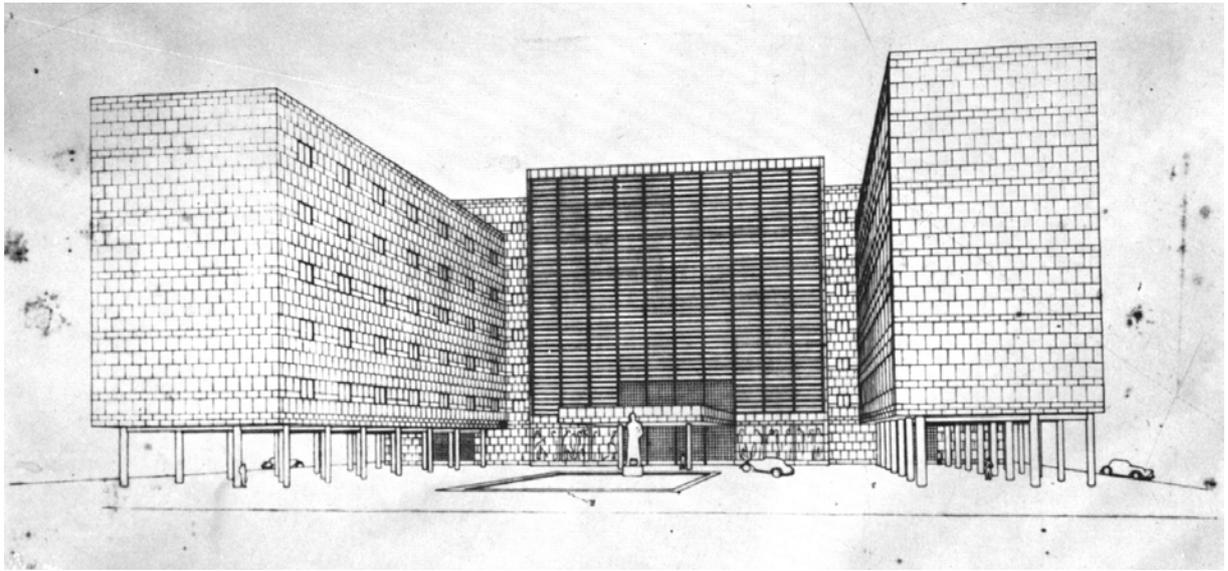
neste momento sua sensibilidade e grandeza de espírito, e montou uma equipe de trabalho em conjunto com os arquitetos Carlos Leão, Affonso E. Reidy, Jorge Moreira Machado, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer.

O Carlos Leão, pessoa culta e fina, chamei porque era meu sócio e amigo. Affonso Reidy e Jorge Moreira, colegas na ENBA, haviam apresentados bons projetos. Moreira disse que só aceitaria colaborar caso viesse também o Ernani. Oscar, colaborador meu, argumentou que também merecia estar no grupo.¹⁷ [Lucio Costa 1989]

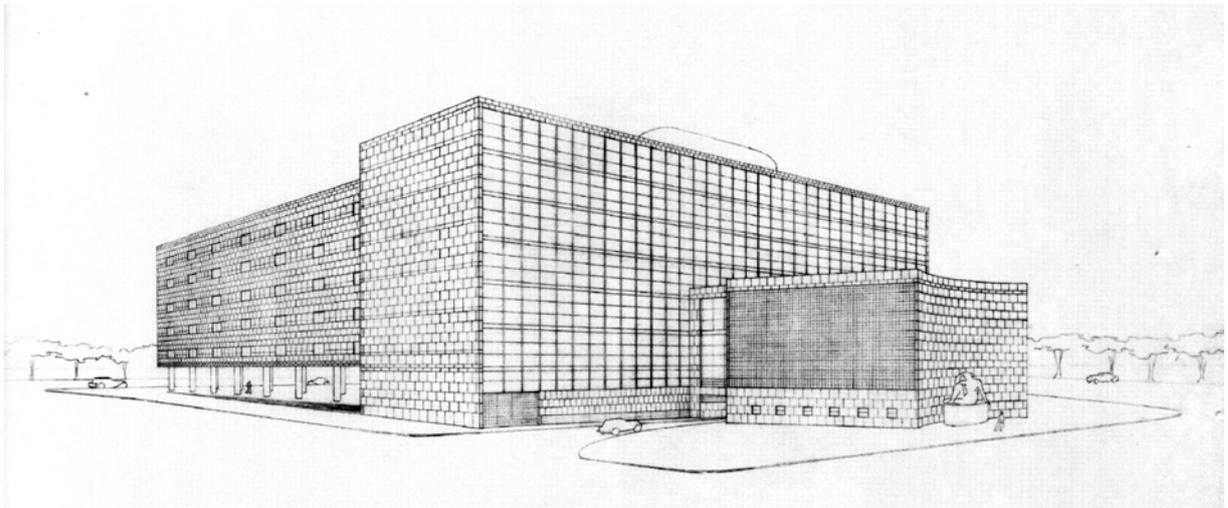
O projeto foi desenvolvido e entregue em alguns meses. Como era de esperar o edifício proposto rejeitava a forma em bloco, adotando um partido em forma de “U” com um corpo principal de sete andares mais subsolo, e duas alas ligeiramente menores sob pilotis. Em função da incidência solar o edifício tinha três distintos tratamentos de fachada. A elevação ao norte, com maior insolação, era toda revestida por *brise-soleil*, quebra sol recentemente inventado por Le Corbusier para edifícios em Barcelona e Argel. Por sua vez as fachadas ao sul e ao leste eram todas envidraçadas, *pan de verre*, evidenciando a adoção de estrutura independente. As fachadas à oeste estavam tratadas de maneira semelhante à utilizada no *Centrosoyus* e Pavilhão Suíço de Le Corbusier, parede opulenta com revestimento e pequenas esquadrias. Há muitas outras semelhanças com o projeto de Corbusier em Moscou, como os materiais de revestimento, grande marquise de entrada e o partido com lâminas de edifícios perpendiculares com bloco de auditório independente.

Devido o partido em pilotis proposto para a sede do MESP, os dois blocos laterais formavam galerias abertas ao nível do térreo, incorporando o pátio aberto e o jardim central à vista dos pedestres. Este interior da quadra contava com um espelho d’água, escultura monumental e marquise de acesso ao prédio, que é aproveitada como terraço jardim no pavimento superior. O auditório também serviria de estacionamento no térreo e, sendo um bloco à parte, estava pensado para solucionar a independência dos fluxos e o acesso exclusivo.

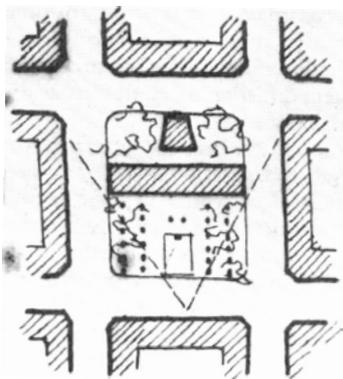
17 COSTA apud CAVALCANTI, 2006, p. 42.



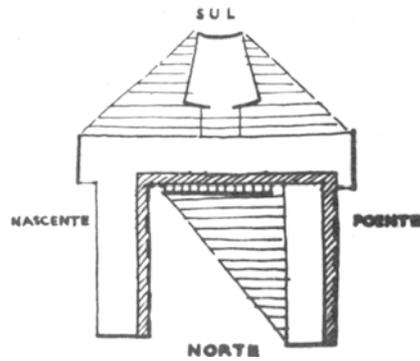
14



15

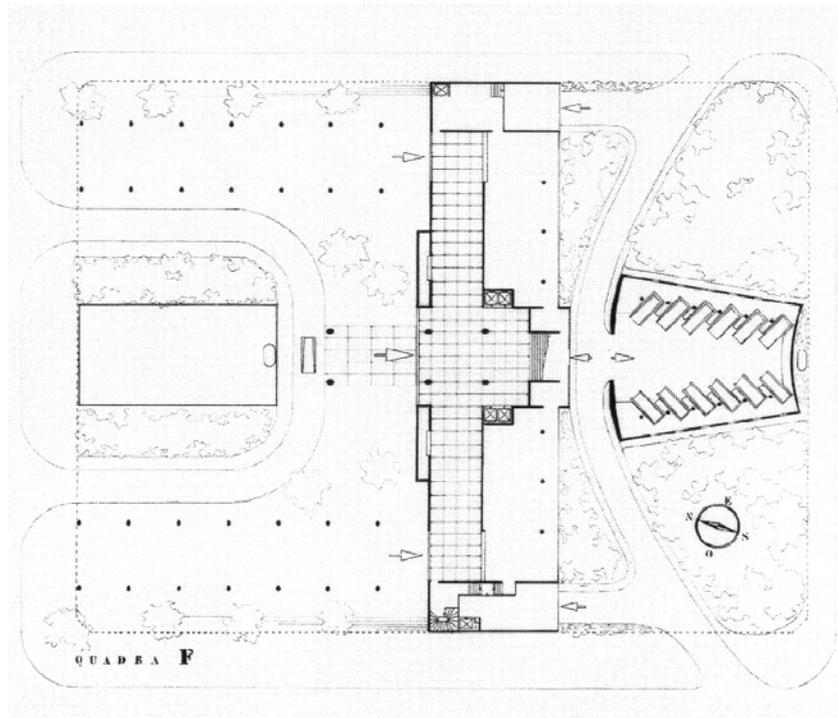


16

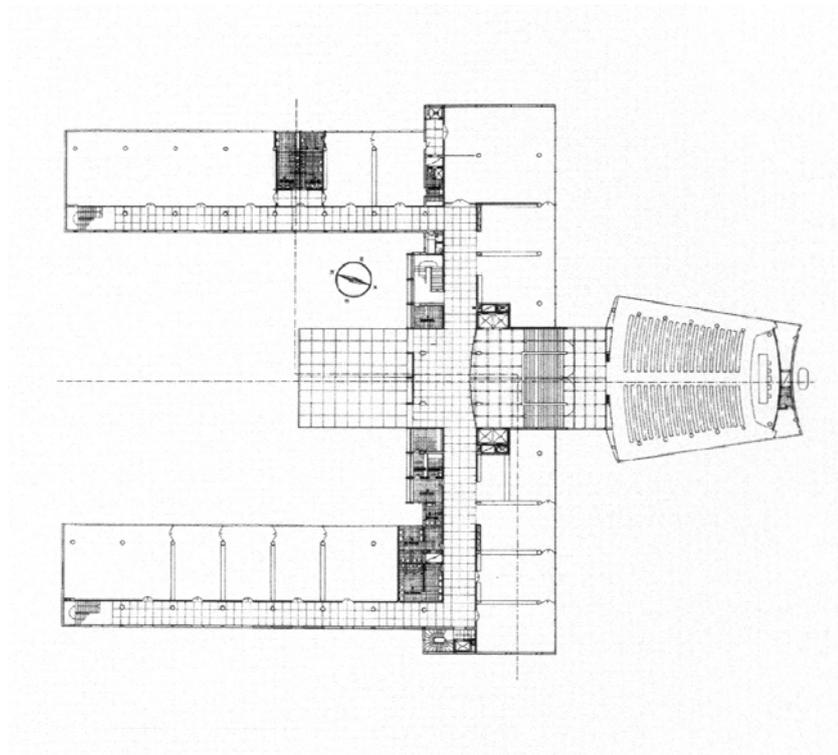


17

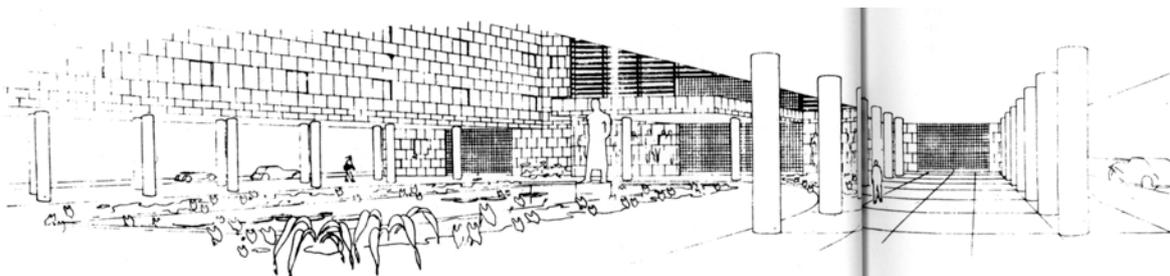
14-17 Projeto do MESP encomendado por Capanema a Lucio Costa e sua equipe de trabalho, 1935-1936.



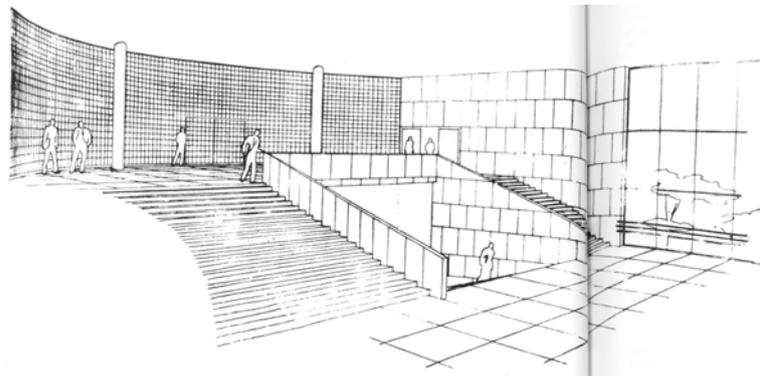
18



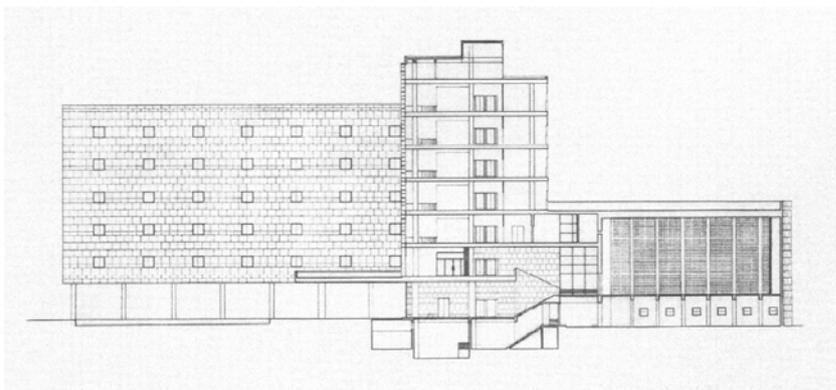
18-19 Projeto do MESP encomendado por Capanema a Lucio Costa e sua equipe de trabalho, 1935-1936.



20



21

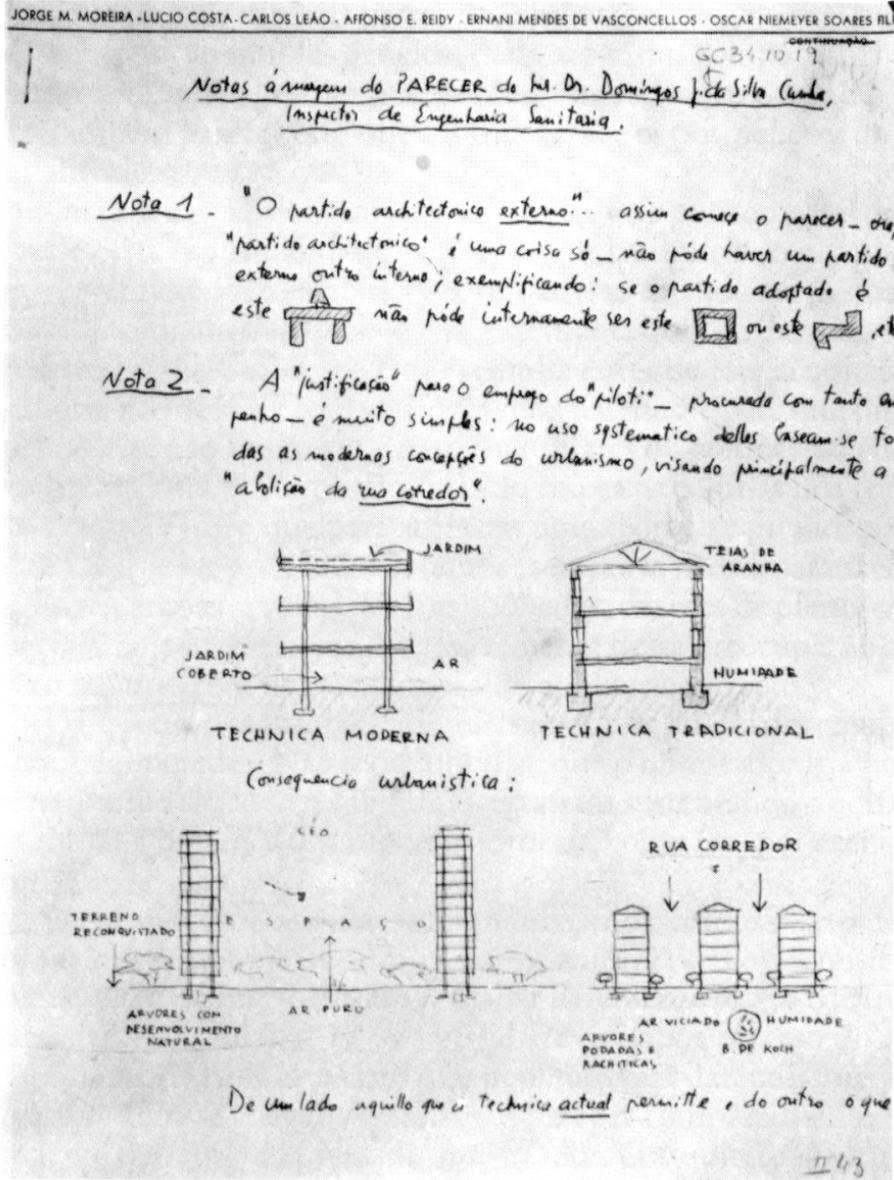
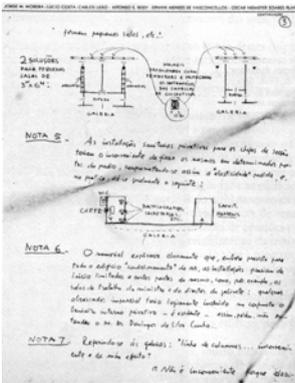
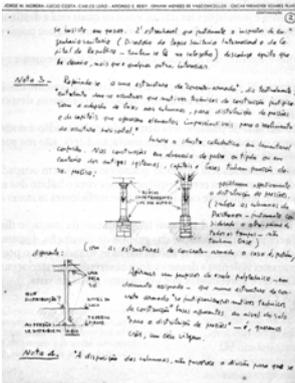


22

A proposta foi apresentada no dia 15 de maio de 1936, e acompanhava um memorial descritivo que pormenorizava suas especificidade. O projeto é enviado para a análise de alguns técnicos que emitiram seus pareceres ao ministro. Entre as impressões expedidas estava a do Inspetor de Engenharia Sanitária Domingos J. da Silva Cunha, que tentou desqualificar o projeto. É então que Lucio Costa redige uma defesa dos nove pontos enunciados por Domingos, reforçando os princípios corbusianos a que estava apegado.

Este primeiro projeto do MESP manifesta claramente a voluntária filiação aos *grands travaux* realizados por Le Corbusier. O purismo corbusiano a que

20-22 Projeto do MESP encomendado por Capanema a Lucio Costa e sua equipe de trabalho, 1935-1936.



23-24 Justificativa de 9 pontos em defesa da projeto do MESP, manuscritos por Lucio Costa, frente ao parecer emitido pelo Inspetor de Engenharia Sanitária Domingos J. da Silva Cunha.

a equipe se propunha pode ser entendido pelo momento histórico e importância na defesa da linguagem moderna. Para Lucio a tarefa do grupo era a de compor o edifício com os "novos princípios e as novas relações de ordem plástica genialmente estabelecidos pelos verdadeiros precursores".¹⁸ Para Lucio, Corbusier era um gênio, devendo se respeitar a trilha precursora de sua mediunidade.

18 COSTA, Lucio. [Carta a Le Corbusier]. 26 jun. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 93.

[...] em determinadas épocas, certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunellesco no começo do século XV, atualmente Le Corbusier) [...].¹⁹ [Lucio Costa 1934]

Mário de Andrade em texto publicado no *Diário Nacional* de 1928²⁰ já havia abordado a questão do anonimato como uma virtude decorrente do internacionalismo e dos inícios artísticos, citando inclusive como se pareciam inicialmente as pinturas cubistas de Derain, Picasso, Braque e Léger. Para ele o anonimato era uma virtude social que aproximava do caráter da coisa popular e artesanal, ainda que admitia que sua linguagem internacional era erudita por ser científica. Mas Mário também previa um inevitável amadurecimento que fragmentaria a modernidade em regionalismos e individualismos, consequência natural de toda manifestação madura.

Dessa forma, sendo os esquemas de Le Corbusier uma preocupação constante, para certificarem-se da boa adaptação dos seus princípios e garantir o sucesso do debute à grande escala o grupo queria consultar o mestre sobre o projeto realizado. E apesar de terem o projeto pronto, entregue e aprovado pelo ministro e seus assessores, Lucio Costa insistiu com Capanema sobre a vinda de Le Corbusier ao Rio.

A aprovação do convite à Corbusier se dá custosamente, como exposto antes, e quando o convite oficial e todos os contatos primordiais já se haviam estabelecido, Lucio envia uma carta ao mestre junto com o projeto realizado. Costa queria antecipar-se à sua chegada, preparando-o nas suas considerações. Mas sobretudo parece querer aproveitar a oportunidade para registrar a devoção do grupo.

Um número muito limitado compreende - se não em sua beleza total - pelo menos parcialmente sua obra; sem nada perceber do sentido profundamente realista de que ela está imbuída, de sua atualidade e de seu alcance futuro (ajuste de um novo equilíbrio social que se impõe), a grande maioria a desconhece. [...] Às falsas testemunhas, que pulam

19 COSTA, Lucio. Razões da Nova Arquitetura. 1934. In: COSTA, 1997, p. 111.

20 ANDRADE, Mário de. Arquitetura Colonial III. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 7, 25 ago. 1928.

como vermes em toda parte, eu digo o seguinte: "**Mais vale nada saber sobre Le Corbusier do que pretender conhecê-lo aos 'pedacinhos'**"; trata-se de algo total, de um bloco límpido, que é preciso considerar globalmente para apreender toda sua imponente grandeza".²¹ [Lucio Costa 1936]

Le Corbusier veio ao Rio de Janeiro em uma viagem pelo dirigível Hindenburg, Zeppelin orgulho da engenharia alemã. Após cinco dias de uma silenciosa navegação pelo ar, aterriza no hangar para Zeppelin da cidade. Em seu desembarque na madrugada do dia 12 de julho de 1936, o esperavam todos os seis arquitetos da equipe.

Corbusier permaneceu no Rio cinco semanas, 35 dias, retornando de navio em 15 de agosto. Ficou hospedado no Hotel Glória, perto da praia, e "começava o dia com um bom mergulho"²². De acordo com o depoimento de Carlos Leão, Le Corbusier tinha uma energia inesgotável, sendo sempre o primeiro a chegar no escritório de Lucio e Leão, onde se desenvolveram os dois ateliês de projeto que coordenava, um para o palácio ministerial e outro para a cidade universitária.

O companheirismo²³ com os arquitetos brasileiros se fazia patente nos jantares de fim de expediente, os quais costumeiramente se estendiam pelas noites do Rio:

É que, em seu universo, havia um tempo para o trabalho e um tempo para o lazer, uma coisa jamais interferindo com a outra. Essas noites em geral começavam num restaurante à beira da praia e acabavam num botequim qualquer, onde todos cantavam e dançavam ao ritmo quente dos trópicos.²⁴ [Carlos Leão 1981]

Logo no primeiro dia de sua estada, uma segunda-feira 13 de julho, Capanema lhe enviou um questionário de cinco perguntas para avaliação do projeto do ministério.

21 COSTA, Lucio. [Carta a Le Corbusier]. 26 jun. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 93, grifo nosso.

22 HARRIS, Elizabeth Davis. **Le Corbusier**: Riscos Brasileiros. São Paulo: Nobel, 1987, p. 80.

23 Outro fato curioso que vale a pena mencionar é o depoimento de Ernani Vasconcelos dizendo que Lucio se vestia impecavelmente, impressionando a Le Corbusier, que lhe pediu que o levase ao seu alfaiate para que lhe fizesse um terno igual. (SANTOS, 1960, p. 3).

24 Carlos Leão apud HARRIS, 1987, p. 81.

1. Julga o senhor que o projeto seja bom?
2. Julga o senhor que ele seja ruim?
3. Neste caso, que orientação deveria adotar a comissão para apresentar um bom projeto?
4. Julga o senhor o projeto razoável?
5. Neste caso, quais são os defeitos e imperfeições e quais as soluções corretivas que o senhor propõe a fim de que tais defeitos e imperfeições sejam sanados, de tal modo que o projeto possa ser considerado bom?²⁵ [Gustavo Capanema 1936]

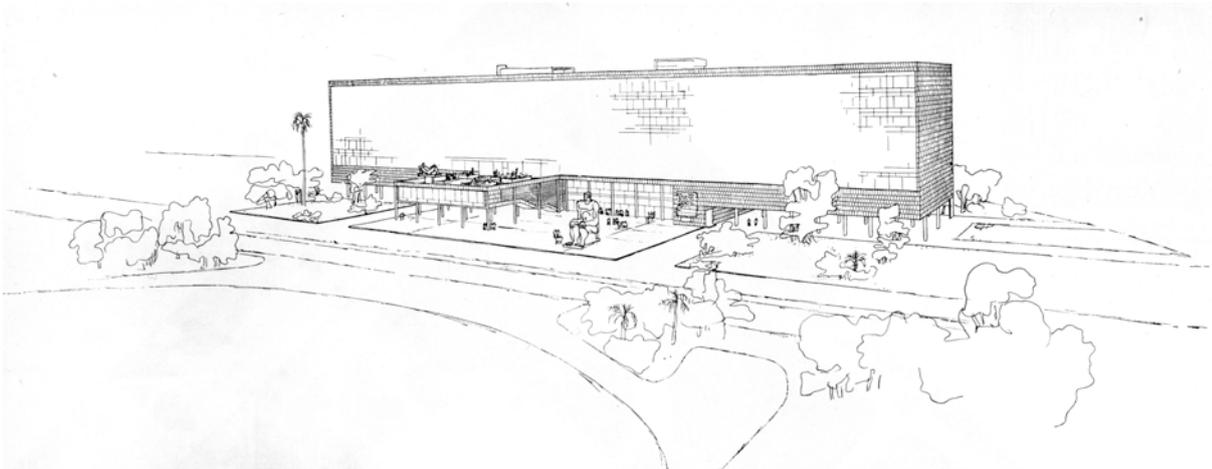
No relatório de resposta enviado quase um mês depois, Le Corbusier refuta as perguntas com elogiosas opiniões. Fez algumas ressalvas, como a desnecessária simetria do edifício e a pouco favorável disposição do auditório. Na intimidade com a equipe brasileira censurou a rigidez plástica do edifício, apelidando-o carinhosamente de “múmia”. Mas em seu parecer oficial sobressai o tom enaltecendor: “Esse projeto pode ser classificado por seu valor arquitetônico dentre os melhores que já se fizeram até hoje, não importa em que país.”²⁶

Porém quando responde a última pergunta do questionário, Corbusier revela logo a que tinha vindo. Ao invés de apontar “soluções corretivas” ao projeto, trata de propor um projeto inteiramente novo, e para outro terreno. É que em sua avaliação o terreno em si era desfavorável à monumentalidade pretendida por ser muito próximo das outras quadras, onde pronto se ergueriam edifícios sem valor. Sendo assim o ideal era projetar para um outro terreno, à beira-mar, próximo do hotel em que estava hospedado, na praia de Santa Luzia, com vistas para a pedra do Pão-de-Açúcar e todos os demais atributos da paisagem carioca.

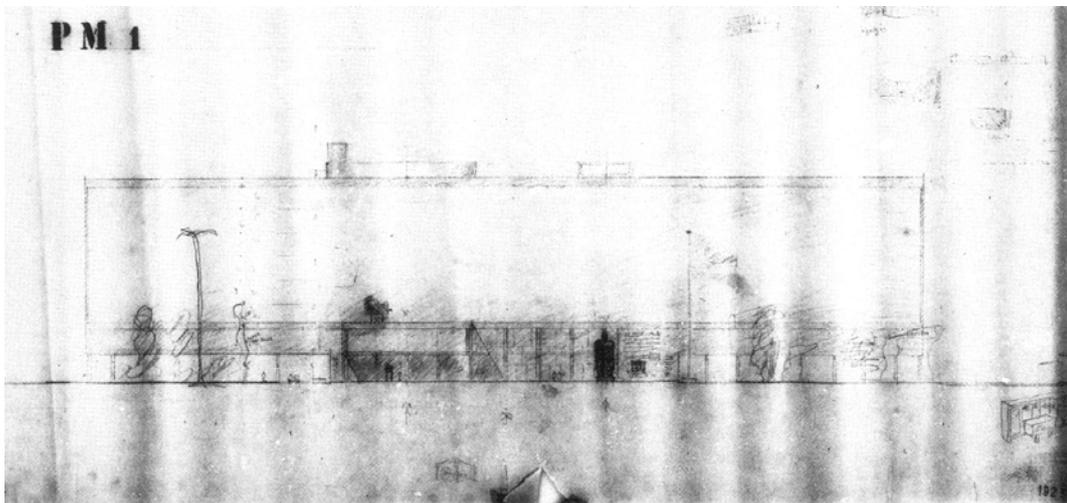
A proposta de Corbusier se dava sobre um terreno que ele mesmo havia se certificado da viabilidade de permuta. Por ser passível de troca, não tardou em dar por feito que logo a administração pública remediaria os inconvenientes administrativos. Com essa atitude, sua estratégia é de forçar um projeto novo e garantir sua contratação, conforme já anunciava em sua

25 LE CORBUSIER. [Relatório enviado ao Sr. Ministro da Educação e Saúde Pública]. 10 ago. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 109.

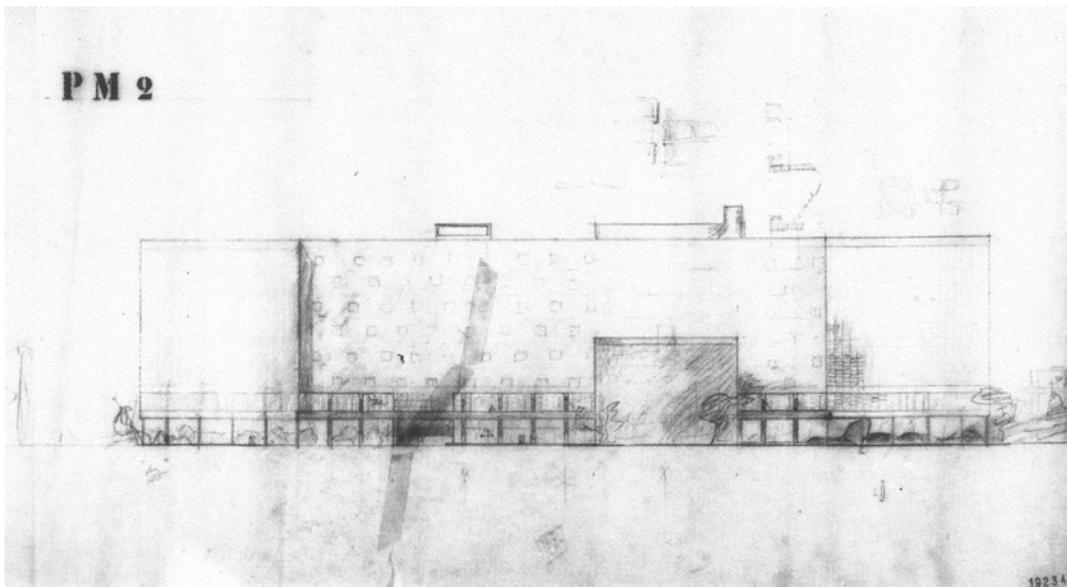
26 Ibid.



25

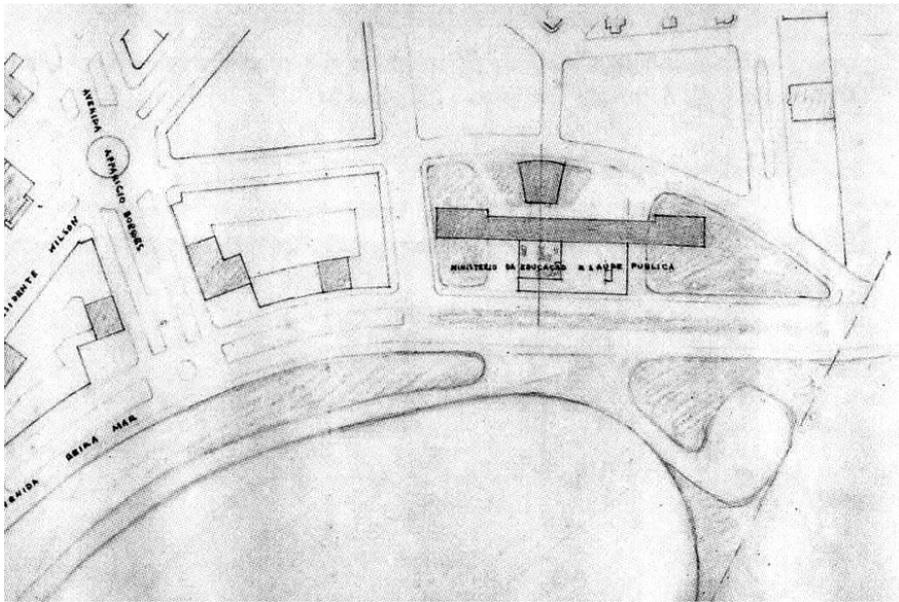


26

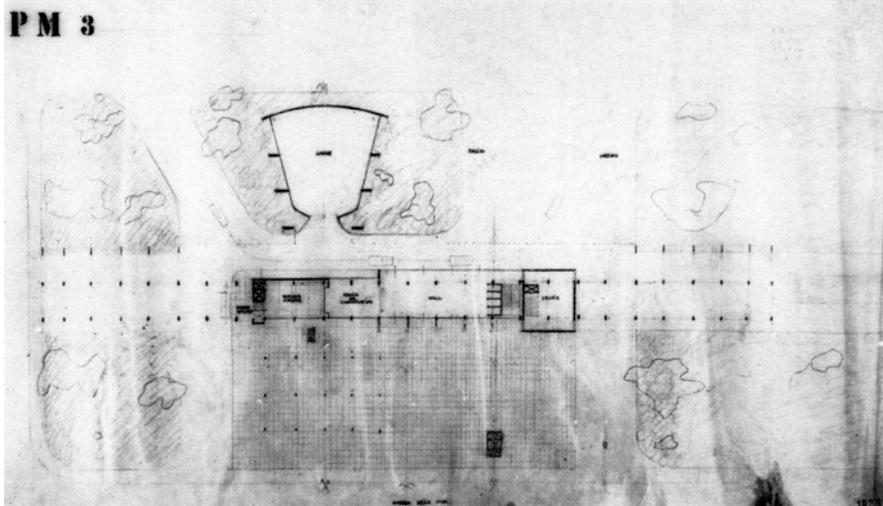


19234

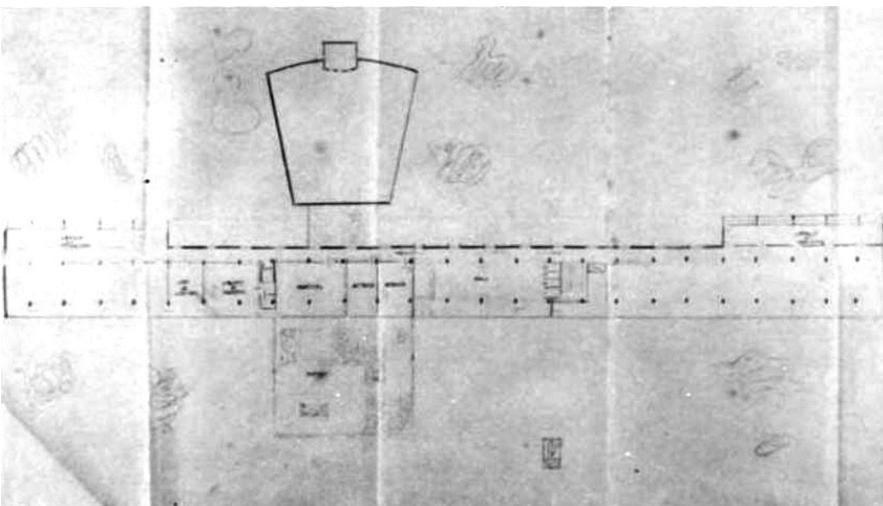
27



28



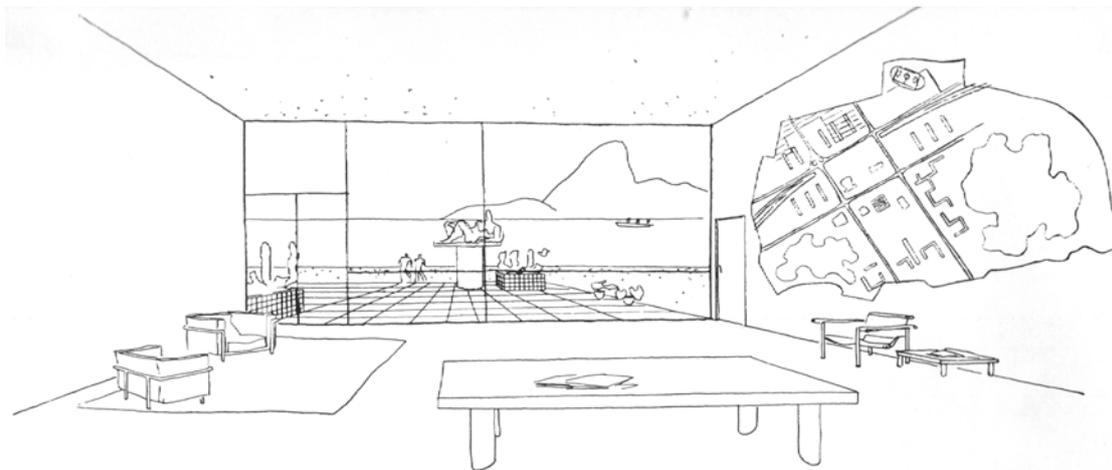
29



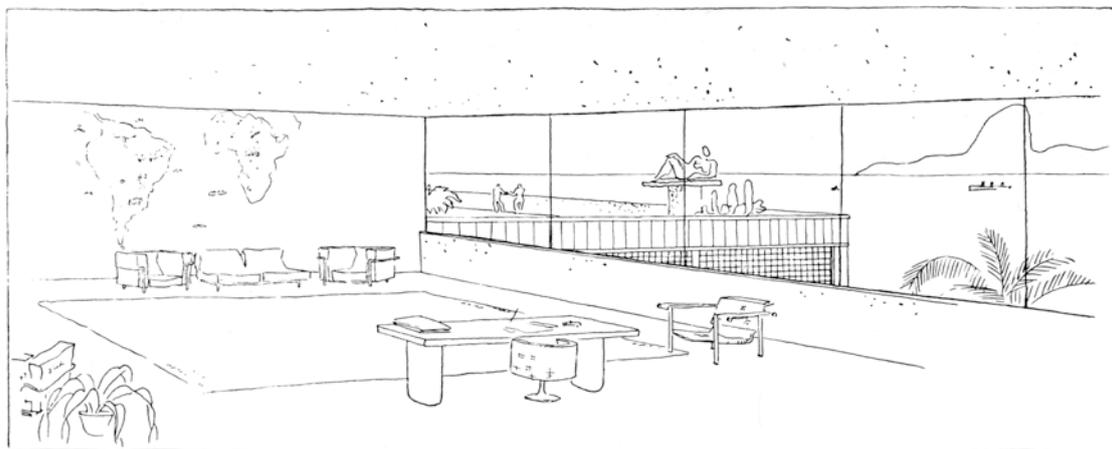
30



31



32



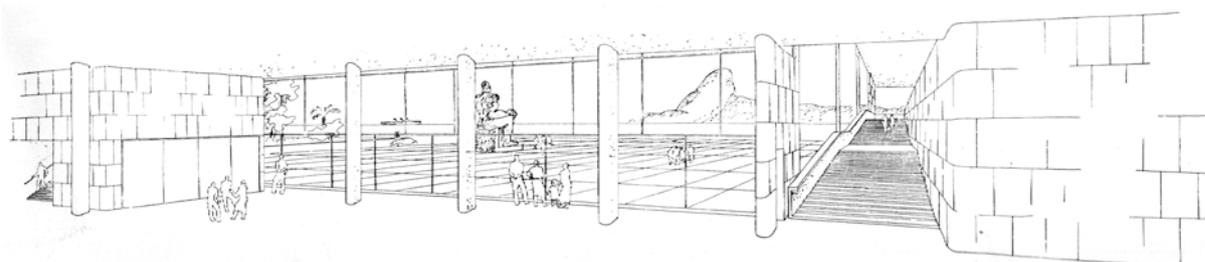
33

25-30 (Páginas anteriores)
Projeto de Le Corbusier para o
MESP situado junto a praia de
Santa Luzia, 1936.

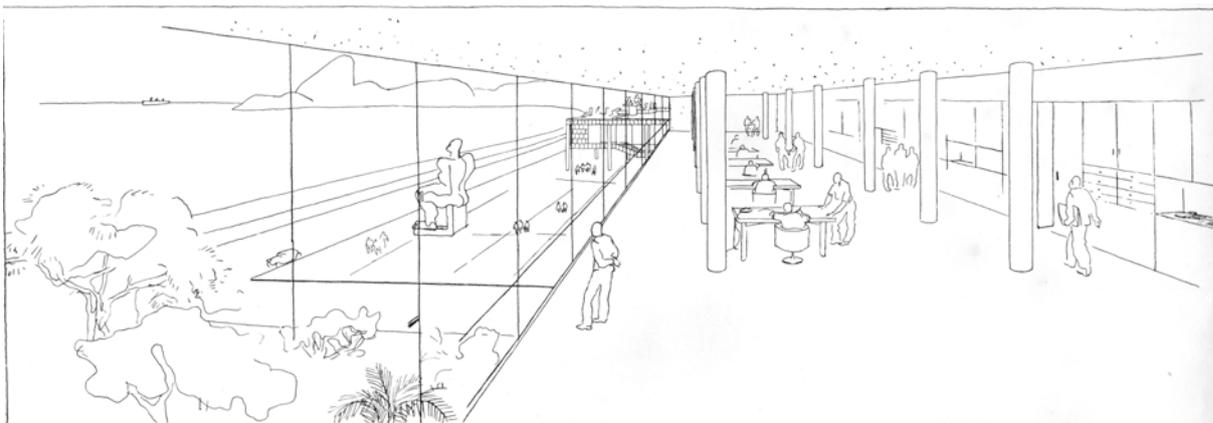
31 Esquema desenhado por Le
Corbusier mostrando a
transparência da paisagem no
gabinete de Capanema, 1936.

carta ao amigo Monteiro, que antes de sua vinda negociava os termos de sua estadia.

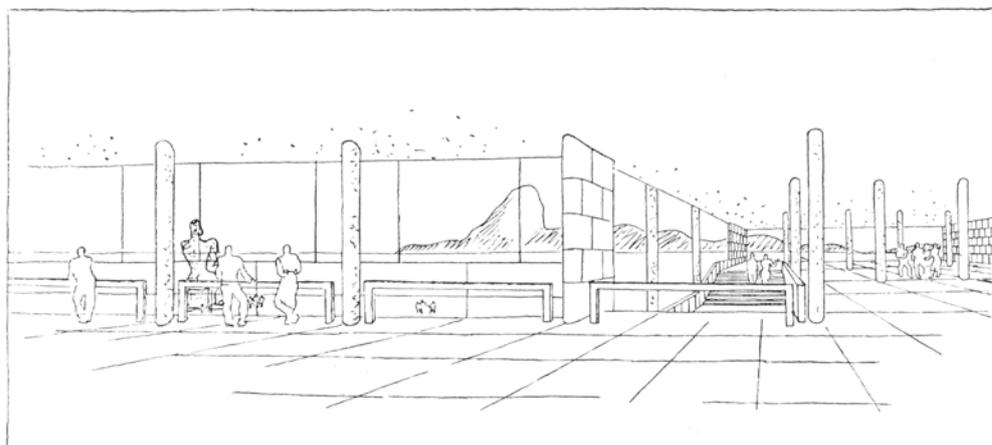
[...] é indispensável que eu possa trazer um trabalho prático de uma viagem assim, pois a profissão de profeta começa a ser um peso nas minhas costas e preciso ganhar minha vida. Sendo arquiteto e



34



35



36

urbanista, é através de projetos de arquitetura e urbanismo que posso fazê-lo. [...]

Meu caro Monteiro, compreenda-me: é necessário que eu construa, de qualquer jeito, senão morrerei na pele de um teórico, o que me desagrada.²⁷ [Le Corbusier 1936]

27 LE CORBUSIER. [Carta para Monteiro de Carvalho]. 17 mar. 1936. In: SANTOS et al, 1987, p. 137, grifo nosso.

32-36 Perspectivas internas do projeto de Le Corbusier para o MESP situado junto a praia de Santa Luzia, 1936.

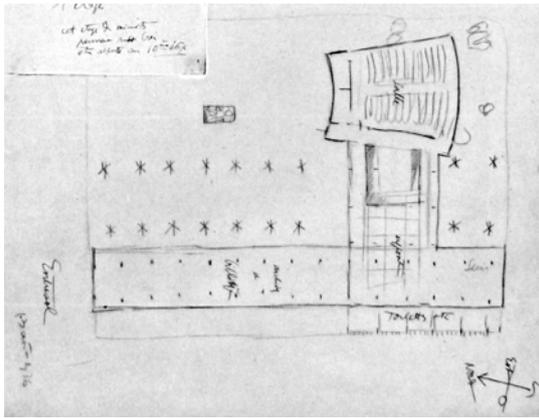
O discurso que Le Corbusier assume perante o ministro para minimizar os entraves que poderiam se antepor, era o de que o projeto proposto era o mesmo que o da equipe brasileira, com devidas alterações. De fato há algumas similaridades, e a operação fundamental que se realiza é o rebatimento das alas laterais, transformando-o em uma só lâmina de escritórios e repartições. O auditório é mantido à parte, na fachada dos fundos, e o terraço jardim antes pensado acima da marquise de entrada, é ampliado e instala-se no pequeno volume sob pilotis, perpendicular ao edifício principal.

Mas apesar de aproveitar algumas disposições internas e soluções decorrentes da especificidade do programa, aproveita-se pouco do projeto anterior, mesmo sendo baseado em projetos anteriores de Le Corbusier. O constante amadurecimento de sua personalidade artística não permitia que trabalhasse nos mesmos moldes do edifício que havia concebido para Moscou em 1929.²⁸ Tendo publicado em 1935 *La Ville Radieuse*, pode ter visto no MESP a possibilidade de transferir um dos edifícios "radiosos", lâminas de predomínio horizontal inserida em vasto parque verde. E de fato um dos pontos fortes do seu Palácio do Ministério é o argumento da paisagem, com as perspectivas internas salientando a possibilidade de contemplar as belas paisagens cariocas, como bem ressaltou em seu croquis do gabinete de Capanema.

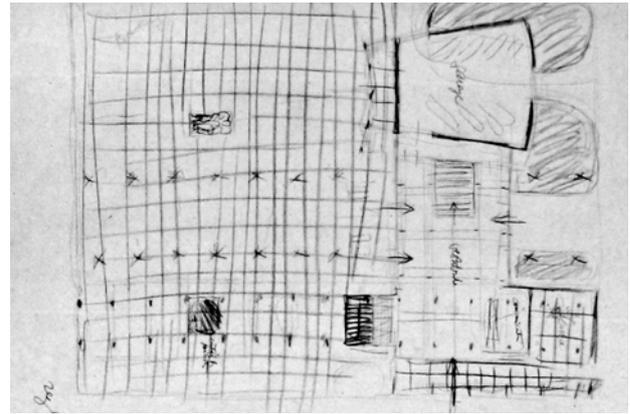
Em resposta ao projeto de Corbusier, entregue poucos dias antes de sua partida, Capanema insite em lhe solicitar uma proposição para o terreno inicial. Um pouco contrariado e sem tempo para elaborar um segundo projeto, Corbusier desenha uma proposta em alguns croquis, entregando uma perspectiva, três fachadas e três planta-baixa. Tentou compactar seu edifício pensado à beira-mar. Continuava com um bloco principal onde estariam os escritórios, e um segundo edifício menor abrigando sala de exposição, auditório e terraço jardim. Partia da disposição em "L", mas como o terreno era pequeno dispôs o edifício na maior dimensão da quadra,

37-43 Projeto de de Le Corbusier para o MESP situado no terreno original da esplanada do Castelo, 1936.

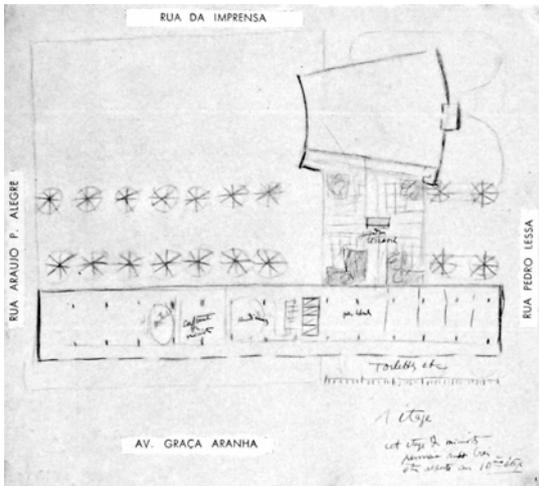
28 BRUAND, 2008, p. 84.



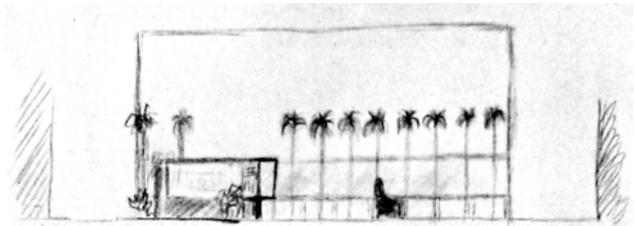
37



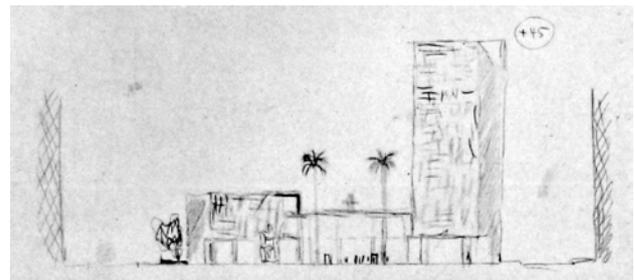
38



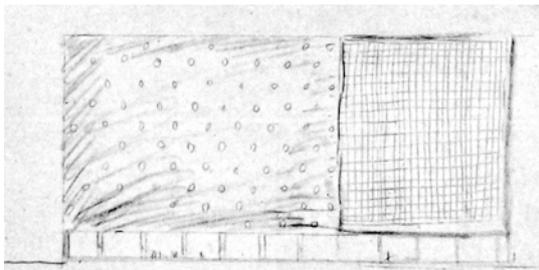
39



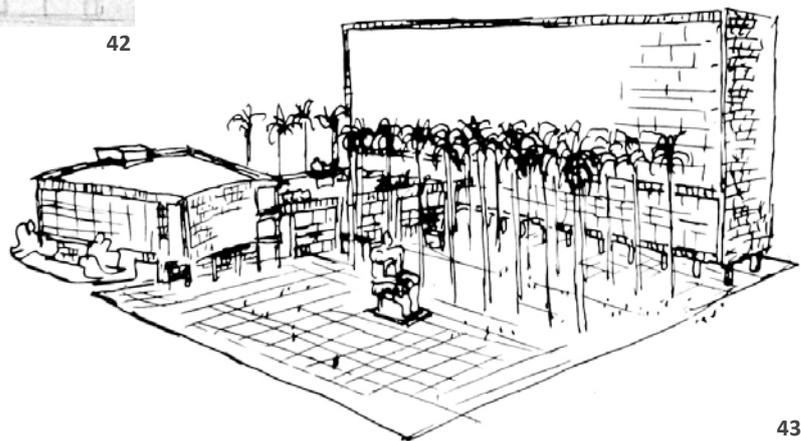
40



41



42



Projeto de Pólo Administrativo
 em Castelo
 Rio de Janeiro, RJ
 13 de maio de 1966
 L. Loureiro

43

sacrificando a orientação favorável e aceitando a detestada “rua-corredor” que se formaria com o futuro edifício em frente.

Le Corbusier partiu com a expectativa de ser contactado para dar sequência ao projeto executivo de sua primeira proposta. Esperava poder desenvolver o edifício em conjunto com a equipe de Lucio Costa, desde seu escritório em Paris. Cerca de dois meses depois Capanema lhe escreve dizendo que por não se dispor de tempo²⁹, como requereriam os trâmites para a troca de terreno, seria realizado o “projeto de Lucio Costa e de seus colegas”³⁰, sendo feito entretanto algumas modificações.

Em carta à Le Corbusier, Lucio Costa se solidariza com o mestre lamentando a decisão do ministro. Também lhe confessa que não estavam animados em construir a “múmia”, depois de terem visto “as coisas tão bonitas que o senhor fez”³¹.

Quando a equipe brasileira retorna à prancheta, resolvem definitivamente abandonar seu projeto anterior e fazer um segundo projeto, a quarta proposta, se considerarmos as duas realizadas por Le Corbusier.

À vista do novo partido proposto, que deliberadamente foi abandonado, não nos foi possível prosseguir com o projeto anterior, já aprovado; teve-se que recomeçar da estaca zero, procurando fazer algo digno da semente lançada pelo mestre.³² [Lucio Costa]

Parte-se do segundo projeto deixado por Corbusier, levando em consideração os detalhamentos e especificações de sua proposta à beira-mar. Era uma tarefa um tanto quanto desafiadora, mas após a convivência diária durante cinco semanas assistindo suas conferências e freqüentando seus dois ateliês de projeto, um em escala urbana e outro objetual, os

29 A gestão de Capanema se encerraria com a nova eleição presidencial de 1938, o que não ocorreu. Com uma suspeita de golpe comunista, Getúlio Vargas cancela as eleições e se perpetua no poder até 1945, período conhecido como ditadura do Estado Novo (1937-45).

30 CAPANEMA, Gustavo. [Carta para Le Corbusier]. 21 out. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 127.

31 COSTA, Lucio. [Carta para Le Corbusier]. 31 dez. 1936. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 128.

32 COSTA, Lucio. III A 41-01293 L. [Histórico do projeto do MESP]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1577>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

arquitetos cariocas se mostraram devidamente iniciados nos segredos e minúcias do traço corbusiano.

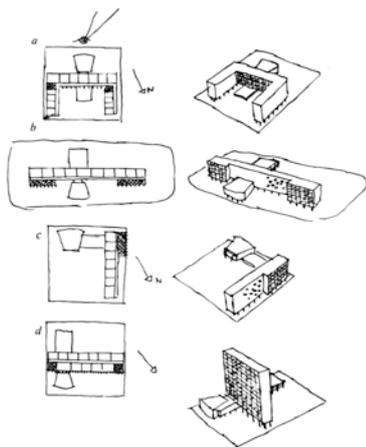
Durante a elaboração dos desenhos do novo projeto seguindo a implantação em “L” de Corbusier, Oscar Niemeyer surpreende a equipe com uma proposta nova. Uma contribuição fundamental para o edifício que seria construído, e que revelava o gênio criativo incubado no jovem desenhista da equipe.

Então começaram a desenhar no escritório do Lucio o segundo projeto do Corbusier. [...] Eu achava que o primeiro era melhor, e um dia, não sei porque, eu fiz um croquis utilizando o primeiro. Peguei o primeiro projeto, atravessei o terreno, fiz a rua passar por baixo, abri..., e o Leão gostou. Quando o Lucio chegou, o Leão disse: “Olha, o Oscar fez um projeto aí que eu acho que está bom”. Ele pediu para ver, e eu, como não tinha a menor preocupação, nem pensava poder influir, tinha jogado pela janela. Ele mandou buscar. Foi a primeira coisa, assim, que me impressionou no Lucio: correção, generosidade. Ele viu, achou bom, e disse: “Vamos fazer esse”. Eu me lembro que o Jorge Moreira ficou aflito, “... mas Lucio, o desenho está quase pronto...”. Mas mudaram, seguiram o meu croquis.³³ [Oscar Niemeyer]

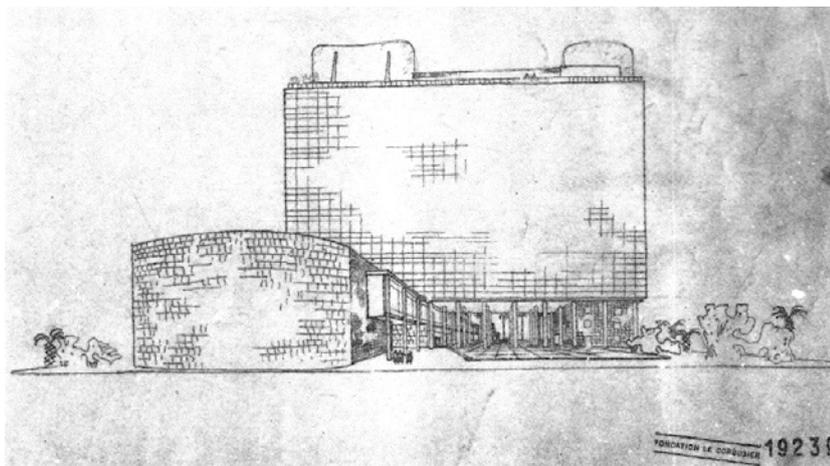
O projeto realizado a partir da proposta de Niemeyer foi o que ao final se construiu. O edifício é deslocado para o interior da quadra configurando um partido em forma de “T”, e inverte-se a orientação privilegiando a melhor orientação solar. Por dispor-se no sentido mais estreito da quadra a planta tipo foi aumentado em sua espessura.

É importante considerar que esta fase de adaptação do desenho para uma versão nova, diferindo do partido da última proposta feita por Corbusier, utilizavam princípios explorados pelo mestre franco-suíço em sua primeira proposta. Esta foi uma posição mantida por Lucio Costa ao longo da história, mas que em parte era refutada por Oscar, que mais tarde considerou que as contribuições brasileiras eram novedosas dentro do receituário deixado por Le Corbusier em seu Palácio Ministerial à beira-mar.

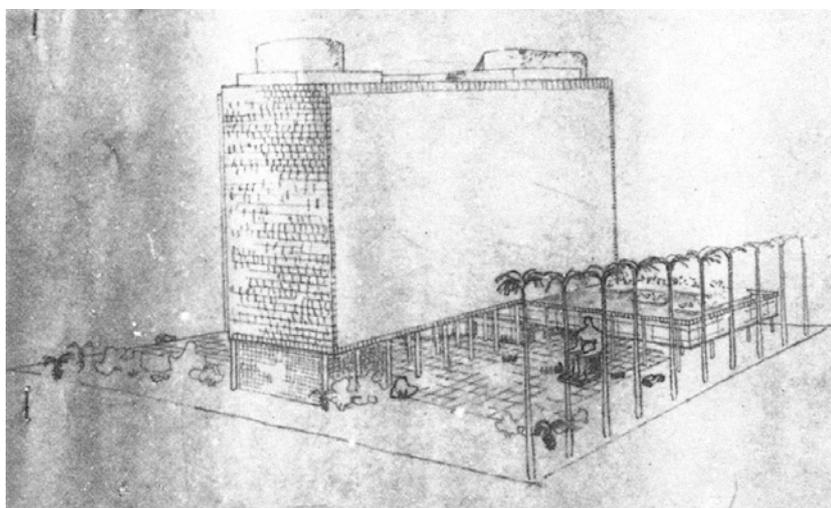
33 WISNIK, 2003, p. 115-116.



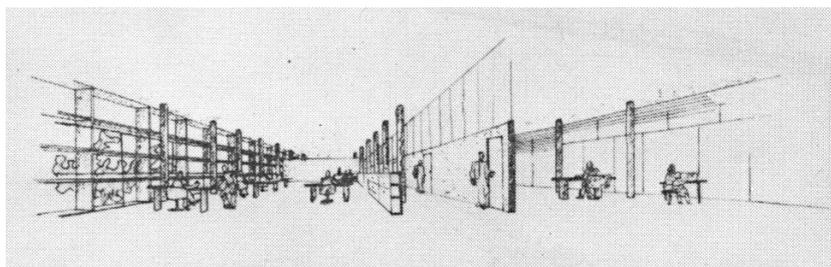
44



45



46

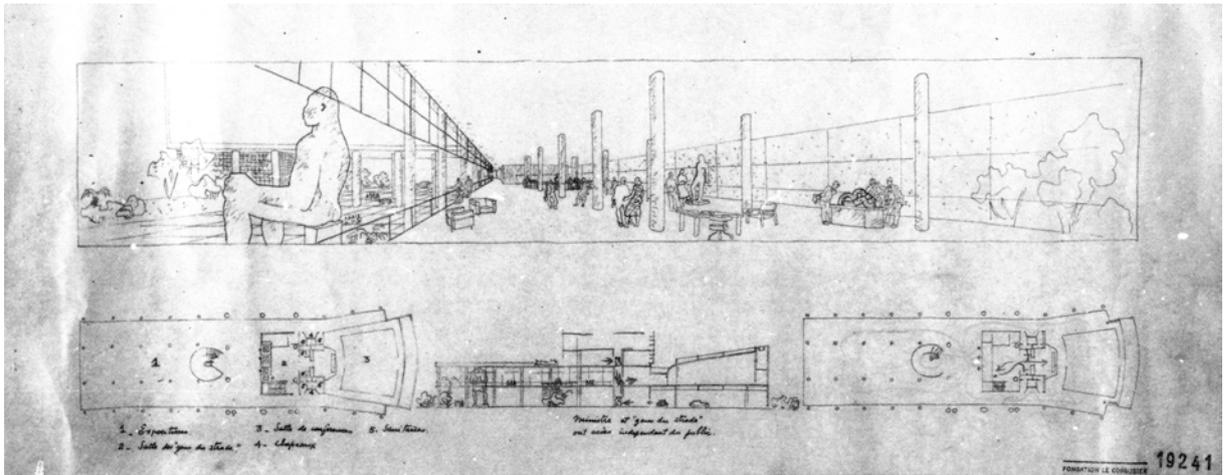


47

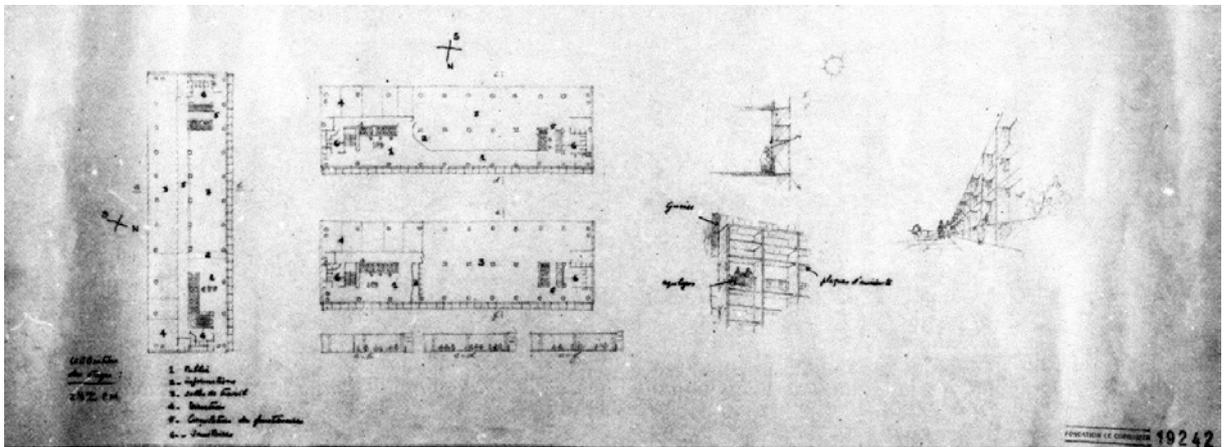
44 Esquema dos quatro projetos realizados para o MESP: o primeiro da equipe de Lucio Costa (1935-36), o segundo de Le Corbusier para a beira mar (1936), o terceiro de Le Corbusier para o terreno original (1936), e o quarto e definitivo projeto da equipe de Lucio Costa (1936-37).

45-50 Projeto definitivo do MESP realizado pela equipe de Lucio Costa: Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e Affonso Reidy.

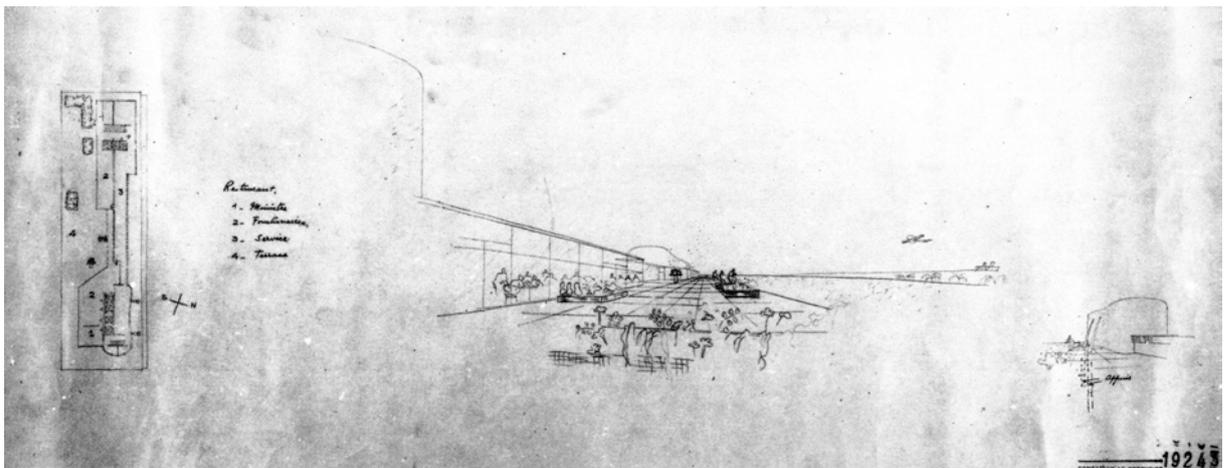
Como ponto de inflexão projetual Oscar citava o importante o aumento da altura dos pilotis, que passou a adotar 10 metros ao invés dos 4 ou 6 metros propostos por Corbusier. Oscar algumas vezes se referiu a este detalhe como uma grande contribuição da equipe brasileira, que de fato foi, mas se observarmos os desenhos de Le Corbusier vemos que estas colunas de dupla



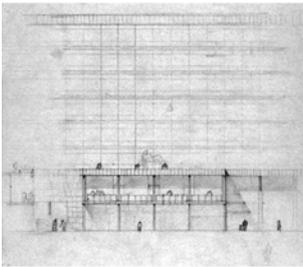
48



49



50



51

altura já estavam desenhadas em seu primeiro projeto, não como pilotis, mas como pilares que ficavam à mostra, e que já conferiam a composição plástica de dupla altura.

É importante admitir que de fato se estava trabalhando com uma matriz projetual, sendo a maior parte das inovações uma experimentação a partir dos elementos do primeiro projeto de Le Corbusier. Mas o fundamental neste momento é o desinibido manejo dos cariocas com os princípios compositivos de Corbusier, capazes de à igual que o mestre, realizar um belo e monumental palácio moderno.

No projeto arquitetônico do Ministério da Educação, Oscar insiste: **não é um projeto brasileiro, é um desenvolvimento feito no Brasil.** De modo que aquela história do Dr. Lucio falar que o “risco inicial” era de Le Corbusier refere-se à decisão que eles, de fato, tomaram, de considerar que as idéias do Corbusier foram tão preponderantes que mesmo aquilo que o grupo brasileiro melhorou no projeto se deve ao próprio Le Corbusier.³⁴ [Italo Campofiorito]

Com o projeto final devidamente desenhado, Lucio Costa envia uma cópia a Le Corbusier. No texto de sua carta se refere ao mestre como Deus, “Jeová”, dizendo que os arquitetos da equipe estão todos na expectativa de receber o seu “Ok”.

[...] fizemos um novo projeto diretamente inspirado em seus estudos. Oscar, que após sua partida tornou-se a estrela do grupo, é o principal responsável por ele e aguarda, emocionado sem dúvida - como todos nós, de resto - **o OK de Jeová.**³⁵ [Lucio Costa 1937]

Em setembro de 1937, em resposta à carta de Costa, Le Corbusier demonstra estar entusiasmado com o projeto:

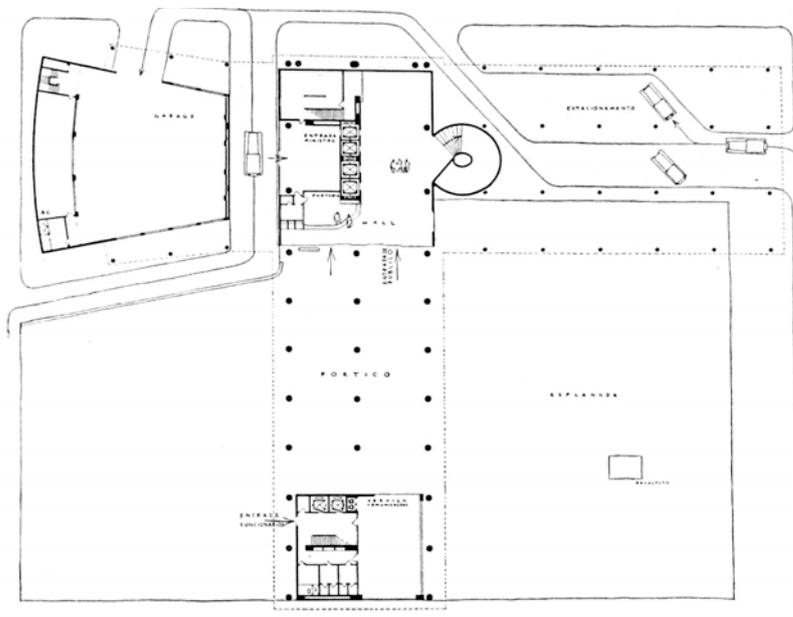
O seu edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública pareceu-me excelente. Diria mesmo; animado de um espírito clarividente, consciente dos objetivos; servir e emocionar. Ele não tem esses hiatos ou barbarismos que frequentemente, aliás em outras obras modernas, mostram que não se sabe o que é harmonia. Ele esta sendo construído?

51 Detalhe do primeiro projeto de Le Corbusier para o MESP à beira mar, com as colunas de dupla altura à mostra, 1936.

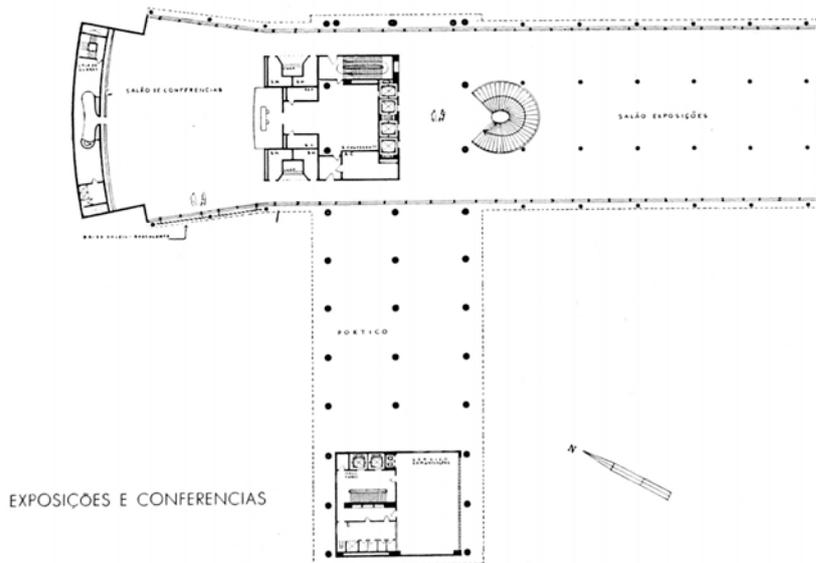
34 WISNIK, 2003, p. 50-51, grifo nosso.

35 COSTA, Lucio. [Carta para Le Corbusier]. 3 jul. 1937. In: LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 137, grifo nosso.

Sim? Então tanto melhor, e estou certo que será bonito. Será como uma pérola em meio ao lixo 'agáchico'. Meus cumprimentos, meu 'OK' (como você reclamava).³⁶ [Le Corbusier 1937]



52

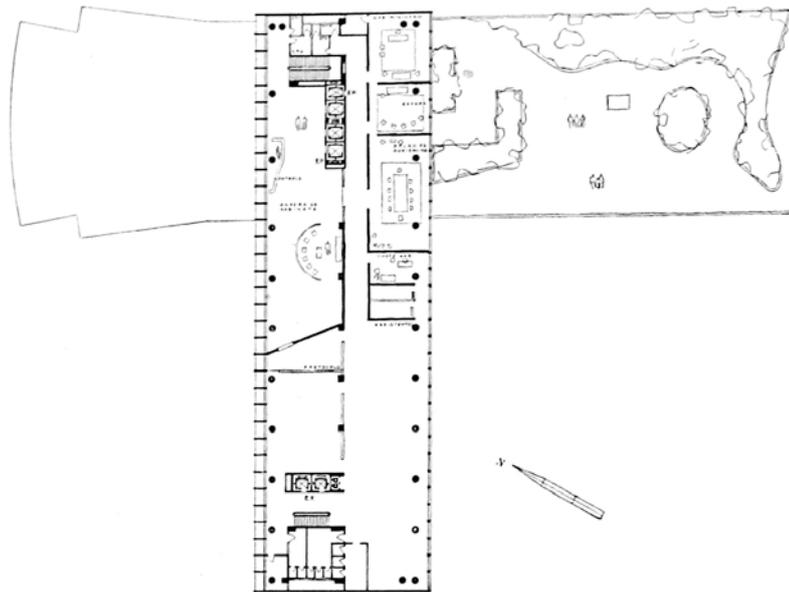


EXPOSIÇÕES E CONFERÊNCIAS

53

52-53 Projeto definitivo do MESP realizado pela equipe de Lucio Costa: Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e Afonso Reidy.

36 LE CORBUSIER. [Carta para Lucio Costa] 13 set. 1937 apud COSTA, Lucio. [Carta para Le Corbusier]. 27 nov. 1949. In: SANTOS et al, 1987, p. 199-200.



1.º PAV.

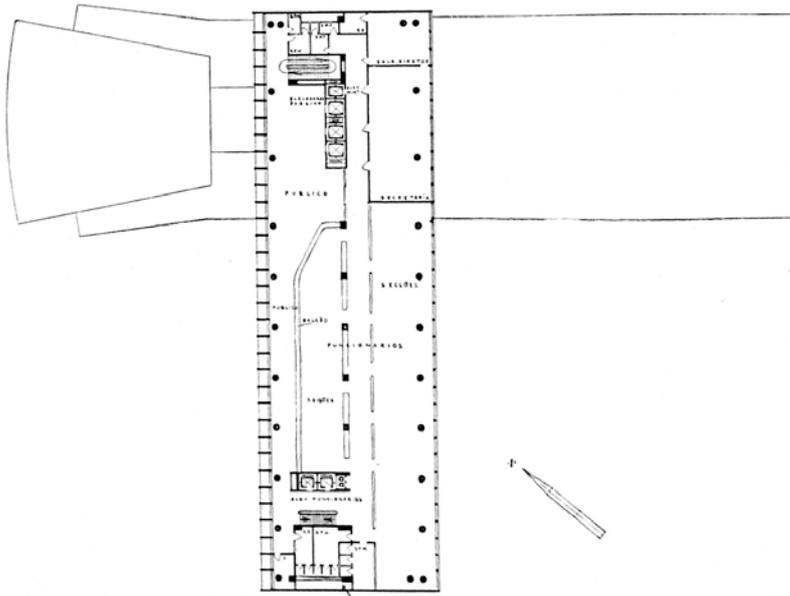
54



54 Projeto definitivo do MESP realizado pela equipe de Lucio Costa: Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e Affonso Reidy.

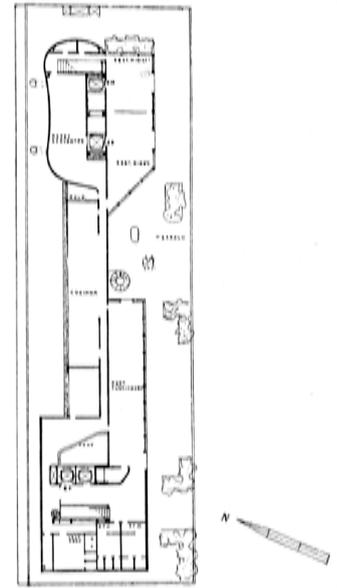
55 Foto da fachada envidraçada do MESP, o primeiro arranha-céu com *pan de verre* a ser construído no mundo.

55



ANDAR TIPO

56



57



58

56-57 Planta tipo e cobertura do projeto definitivo do MESP realizado pela equipe de Lucio Costa.

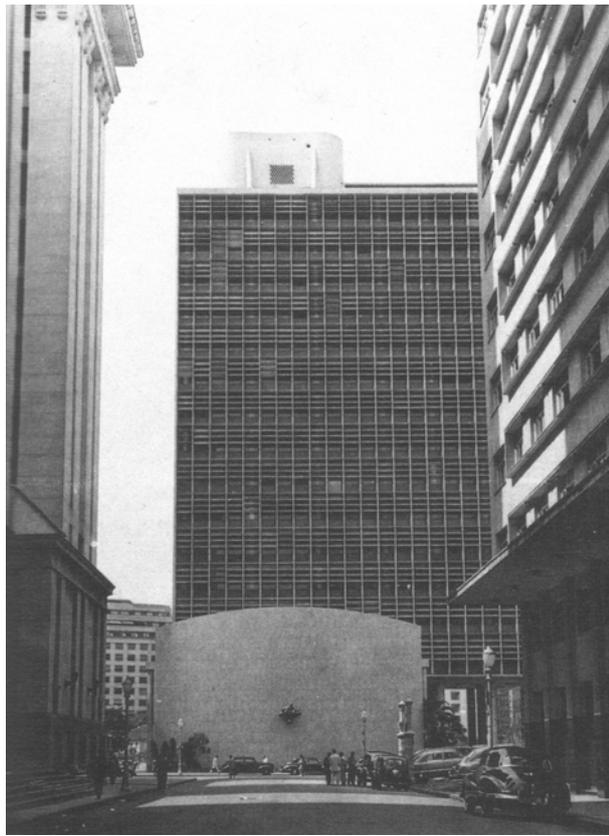
58 Foto da fachada de brise do MESP, o primeiro arranha-céu que aplicou "religiosamente" todos os princípios que Le Corbusier defendia na época.



59



60



61

O edifício começa a ser construído em 1937, e não tardou em conseguir a liberação do aumento de gabarito que os arquitetos estavam pleiteando, o que lhe daria uma proporção mais adequada. Enquanto os jovens autores supervisionavam a construção que seguia lentamente, a obra recebia severas críticas da opinião pública, tanto respectivas à concepção plástica, como à demora de sua construção, ao gasto com materiais, etc.

Mas o apreço entre a classe de arquitetos foi grande, e de acordo com Lucio Costa o período protagonizado por sua concepção e construção, de 1936 a 1945, foi palco de um advento milagroso na arquitetura brasileira. Durante os 10 anos de sua edificação surgiram diversas outras obras que aplicavam com o mesmo rigor os esquemas da arquitetura de Corbusier, o que para Lucio representava a reforma no ensino de arquitetura, que havia sido frustrada por não haver se concretizado em sua passagem pela ENBA, sendo

59-60 Detalhes do bloco de auditório interpenetrado com o pavimento destinado à galeria de exposição. Notar o revestimento de azulejos na lateral e a escultura de Lipchitz na empena curva revestida de granito.

61 Vista do MESP desde a rua Debret.



62



63



64

finalmente conseguida através do MESP: “O que não foi possível realizar na reforma da Escola, foi feito aqui, cinco anos depois.”³⁷

O MESP se impõe com um símbolo da nova arquitetura brasileira, tornando-se um protótipo a ser reproduzido. Disseminação moderna que florescia no lugar menos esperado: um país subdesenvolvido sem a devida formação tecnológica e industrial propícia ao advento moderno. Para Lucio a lição contida no edifício do Ministério, construído enquanto as nações adiantadas se empenhavam na guerra, era a constatação da capacidade nativa:

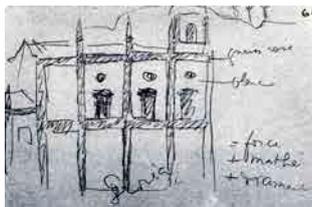
Este prédio foi construído lentamente, num país ainda subdesenvolvido e distante, por arquitetos moços e inexperientes, mas possuídos de convicta paixão e de fé, quando o mundo, enlouquecido, apurava a sua tecnologia de ponta para arrasar, destruir e matar com o máximo de precisão.³⁸ [Lucio Costa 1995]

37 COSTA, 1997, p. 122.

38 COSTA, 1997, p. 128.

62 Vista do MESP desde a rua Santa Luzia.

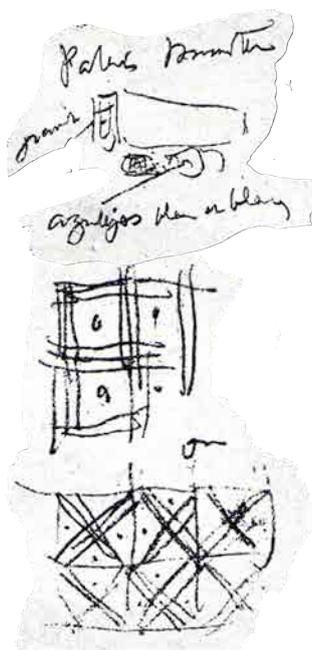
63-64 Detalhes da cobertura do MESP e do pavimento de exposição disposto como mezanino à meia altura dos pilotis de 10 metros.



65



66



67

Apesar de sua incontestável paternidade estrangeira, o edifício exibiu pormenores de execução que apontavam para um comprometimento com o contexto local, e que tornava infundada as críticas da opinião pública sobre um exotismo de aspecto impróprio ao país. Mas intrigante é o fato de que muitas dessas características sensíveis à cultura e ao clima, também foram sugestões do próprio Corbusier para seu primeiro projeto.

Le Corbusier, que esteve fascinado pela cidade do Rio, era sensível às características locais. De acordo com Harris³⁹ durante sua estadia no Rio levava sempre consigo uma trena e um bloco de desenho, freqüentemente parando para medir uma palmeira ou a altura de uma casa. Quando visitou a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, do período colonial, localizada bem próximo ao hotel em que se hospedava, se encantou com os painéis de azulejos azul e branco com temas marítimos, e com o gnaise, ou pedra galho, um tipo de granito local com tom rosáceo que reveste suas pilastras e cunhais.

Foi então que sugeriu que se usasse no revestimento externo do ministério o mesmo tipo de granito local, assim como a criação de painéis de azulejos, que era um recurso amplamente difundido pela tradição portuguesa, uma sofisticação estética que entre outras coisas remediava a degradação do reboco pela humidade tropical. Corbusier o via como uma alternativa compositiva para dar leveza e lirismo às paredes, igual que sua convicção sobre o papel da policromia.

A policromia arquitetônica não mata as paredes; pode deslocá-las em profundidade e classificá-las em importância. Se for hábil, o arquiteto tem diante de si recursos de uma saúde e de uma potência totais.

[...] em certos momentos é preciso recorrer à pintura. Racionalmente, para fazer saltar uma parede, dinamitar uma parede. Liricamente, para que faça ouvir, em acordes exatos, um discurso dirigido a ela. ⁴⁰ [Le Corbusier 1936]

65-67 Desenhos e anotações de Le Corbusier para o seu projeto do MESP destinado à beira mar: granito local, palmeiras e azulejos.

39 HARRIS, 1987, p. 81.

40 LE CORBUSIER; COSTA, 1984, p. 64-65.



68



69



70

A inclinação pelo painel de azulejos se insere no mesmo espírito de busca por raízes locais que já vinha aparecendo na arquitetura de Lucio Costa. Em seu projeto para Dora, na Chácara Coelho Duarte, Lucio já havia recuperado o uso de azulejos cromáticos como revestimento, usando este mesmo princípio de destaque compositivo.

Lucio também comentou haver presenciado Le Corbusier sugerindo à Capanema a adoção de azulejos em outro projeto distinto ao edifício ministerial. Sugestão que se tornaria uma viva lembrança à hora de resolver o problema compositivo das paredes junto os pilotis.

[...] a retomada dessa tradição perdida se deveu a uma sugestão feita *en passant* por Le Corbusier, não para a Sede do então Ministério da

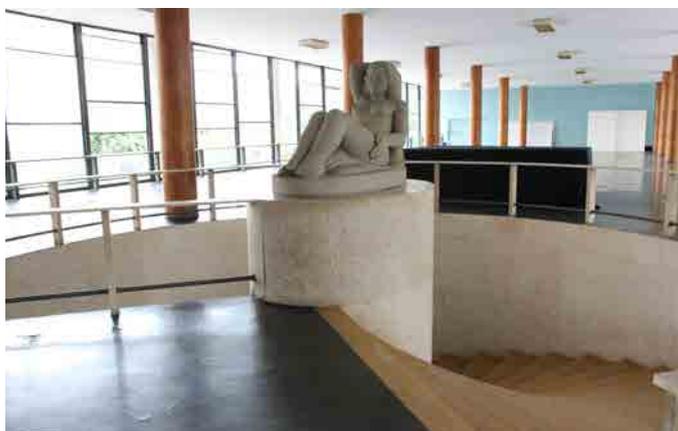
68-70 Painéis de azulejos executados nos volumes edificadas sob os pilotis do MESP.



71



72



73

71-72 Painéis de pintura mural a fresco sobre os ciclos econômicos brasileiros e pintura mural a têmpera sobre jogos infantis, realizadas por Portinari para o pavimento do gabinete do ministro Capanema.

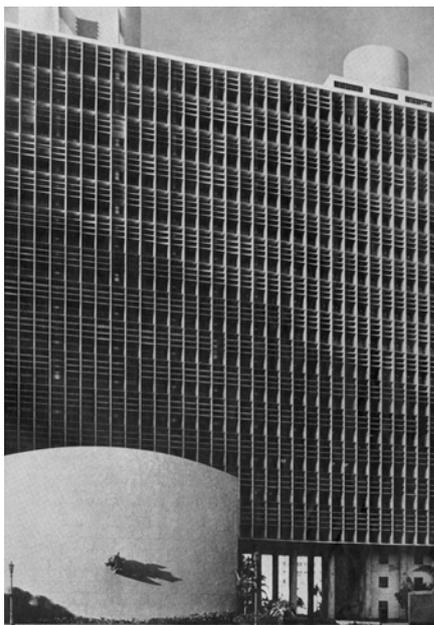
73 Interior da galeria de exposição com a escultura em granito *Mulher Reclinada* (1940). Realizada por Antonio Celso, a escultura inicialmente estava disposta no jardim do terraço do bloco de exposição.

Educação e Saúde, mas para a série de escolas técnicas que o ministro Capanema, em 1936, pretendia construir.

Só alguns anos depois, quando surgiu o problema do revestimento dos panos de paredes térreas não estruturais, ocorreu-me a idéia de aproveitar aquela sugestão feita “*en passant*”, na minha presença, ao ministro. Mas tratava-se ainda de azulejos comuns e não de azulejos apropriados.⁴¹ [Lucio Costa 1983]

Ao todo foram executados cinco diferentes painéis de azulejos em paredes junto ao térreo vazado, murais de criação de Cândido Portinari, que valorizou a monocromia azul da tradição portuguesa e os temas marítimos. Portinari, que era um fenômeno nascente e gozava de muito prestígio pelo

41 COSTA, Lucio. V D 06-02906 L. [Texto sobre Horst Udo Knoff e uso de azulejos]. 8 dez. 1983. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/4113>>. Acesso em: 21 nov. 2013.



74



75



76



77

grupo de modernos, também realizou diversas outras pinturas encomendadas pelo ministro para o edifício, tanto de óleo sobre telas como murais a fresco e a têmpera⁴². É que como havia sido concebido como modelo cultural do país, Capanema fez questão de incorporar ao edifício diversas obras de arte que foram especificamente encomendadas para compor seus espaços, sempre primando em privilegiar o alinhamento estético com as obras de vanguarda. E nesse sentido se encomendaram esculturas à Celso Antonio, Adriana Janacopulos, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz.

Também poderíamos incluir entre as obras de arte realizadas, o jardim encomendado à Burle Marx. Seu projeto inicialmente desenhado em 1938 para os jardins do térreo, terraço e cobertura, foi sendo amadurecido em direção a uma pesquisa “fundamentalmente pictórica e retiniana”⁴³, inventiva em direção à geometria biomórfica e policromática que marcava o início de uma nova fase de sua produção paisagística. O jardim projetado por

42 Trabalhos como os a série Ciclos Econômicos (1936-1944), a série Quatro Elementos (1945), Coro (1945), Escola de Canto (1945) e Jogos Infantis (1945).

43 SANTOS, Cesar Floriano dos. **Campo de producción paisajística de Roberto Burle Marx**: El jardín como arte público. 1999. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Escuela Técnica de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1999, p. 342.

74-76 Detalhes da escultura Prometeu (1943-1944), de Jacques Lipchitz (1891-1973). A escultura em bronze é um estudo da versão final que não chegou a ser comprada.

77 Monumento à Juventude Brasileira (1947), escultura em granito de Bruno Giorgi (1905-1993) junto ao jardim térreo do MESP.



78



79



80



81

78-80 Aspectos do jardim projetado por Burle Marx.

81 Projeto em guache para o jardim do terraço do bloco de exposições, 1938.

Burle Marx não chegou a ser executado por completo, mas as partes realizadas demonstraram a inovação de sua abstração transferida para o campo do jardim, pesquisa plástica que estava alinhada com a produção explorada por Portinari em seus murais.

Outro importante comprometimento com o contexto local foi a adoção do *brise-soleil*, que apesar de já ter aparecido no primeiro projeto da equipe brasileira, era uma solução cunhada por Le Corbusier em 1933 para seus projetos em Barcelona e Argel. O brise é uma proteção pensada para locais com insolação excessiva, como o Brasil, onde o controle da luz se faz imperativo. A preferência por sua aplicação em toda a fachada norte foi uma alternativa monumental que substituía as usuais venezianas utilizadas em residências.

A proposição de brises fixos no primeiro projeto da equipe brasileira, em 1935, foi seguida pelos irmãos Roberto⁴⁴ em seu edifício vencedor do concurso de 1936 para a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Construído no centro do Rio em 1937, a ABI aplicava pioneiramente o princípio do brise através de lâminas verticais fixas que revestiam suas fachadas. Ainda antes da execução dos *brise-soleil* do ministério, Oscar Niemeyer também pôde experimentar em 1937, em seu edifício da Obra do Berço, numa aplicação de brises de lâminas móveis.

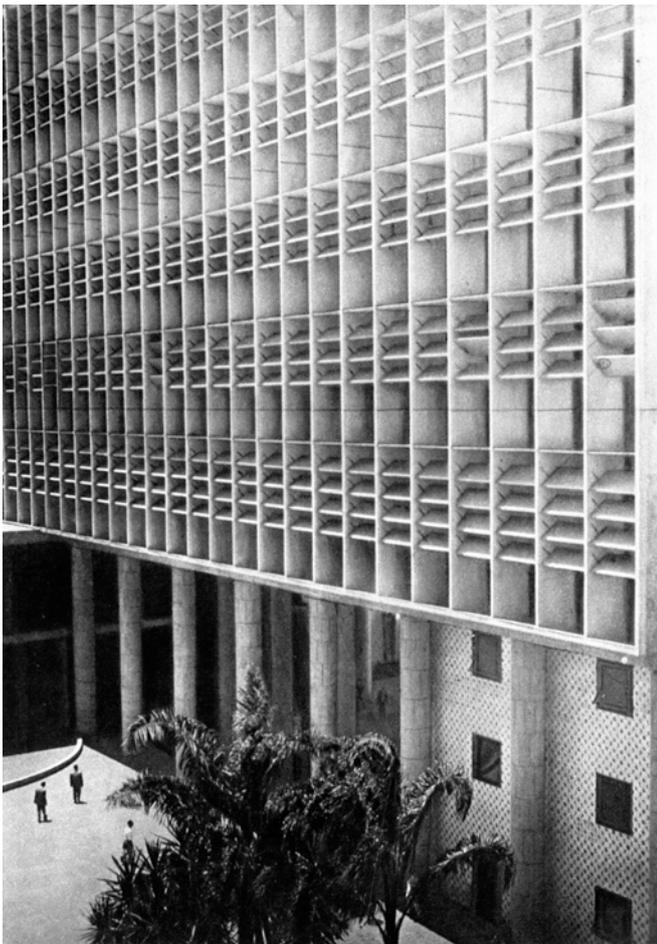
O *brise-soleil* executado no MESP combinava a grelha fixa do edifício de Argel, feito em concreto armado, com os brises horizontais pensado por Corbusier para Barcelona. A esta combinação também se acrescentava a possibilidade de ajuste manual na inclinação das lâminas horizontais, que se executaram em fibrocimento e depois foram pintadas em azul, um criterioso tom cromático escolhido por Lucio.

Dentre as outras preocupações climáticas dos projetistas, além do controle de insolação, também está a adoção de uma devida ventilação cruzada. Os arquitetos executaram janelões com contrapeso que possibilitam aberturas

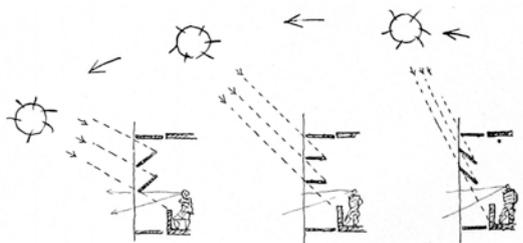
44 Marcelo Roberto (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953). O escritório mais tarde passa a se chamar MMM Roberto pela entrada do terceiro irmão, Maurício Roberto (1921-1996). Todos os três eram arquitetos formados pela ENBA.



82



83



84



85

82-83 Detalhe do quebra-sol combinando grelha fixa de concreto com lâminas móveis de fibrocimento pintado em azul.

84-85 Esquemas da proteção solar e da ventilação cruzada nos pavimentos tipo.

graduais, que aliado às divisórias internas de propositada baixa altura, garantiriam a tiragem de ar quente através da ventilação que cruza correntes de ar entre as fachadas aquecida e sombreada.

Quando o monumental edifício se impôs na paisagem carioca com seus brises, painéis de azulejos, jardim de palmeiras, pilotis e empenas com granito carioca, o sentimento que prevalecia era o do espírito local,

brasileiro. O reconhecimento da matriz corbusiana é então ofuscado pelo culto à genialidade nativa, capaz de absorver com maestria as lições forasteiras. Apropriação que em parte se devia à boa adequação dos princípios corbusianos pelo brasileiros, mas também por se tratar da sede do Ministério encarregado da cultura nacional.

O sentimento de orgulho que emanava também era graças às contribuições de seus autores, que logicamente haviam realizado diversas iniciativas próprias, e como bem assinalou Bruand⁴⁵, o edifício está marcado pela leveza e riqueza plástica própria da escola carioca. Sofisticações projetuais que se fazem patentes desde o controle das composições volumétricas, modenatura, até detalhes arquitetônicos como a monumental escadaria caracol no hall de entrada, e outras inúmeras decisões de arranjo interno e acabamento. O próprio Le Corbusier atestou o rebuscamento do traço brasileiro quando visitou Brasília em 1962:

É engraçado, vocês brasileiros. Vocês são delicados, vocês são quase femininos. O Rodrigo, o Lucio, o Oscar [...].

Não faria assim porque sou duro, sou pesado.⁴⁶ [Le Corbusier 1962]

Em 1945, ano da inauguração do edifício, Carmem Portinho passou um período na Europa em virtude da participação em comissões de reconstrução urbana na Grã-Bretanha. Dada a oportunidade, foi até Paris visitar Le Corbusier e mostrar-lhe imagens do MESP:

E aí mostrei a Le Corbusier; ele levou um choque terrível. Ele não sabia que o Ministério da Educação tinha ficado pronto, que a obra foi um sucesso e que aquela equipe que ele conhecia, com a qual estivera, havia conseguido, depois de alguns anos, construir aquele ministério. A reação dele foi muito violenta. A princípio, tive a impressão de que não gostou daquilo, ele era um sujeito muito temperamental. E me disse: 'Como esses jovens conseguiram fazer num país como o Brasil uma coisa que eu não consigo fazer aqui na Europa? Todos os meus projetos são frustrados, me combatem, ninguém faz meus projetos, e

45 BRUAND, 2008, p. 92.

46 CAMPOFIORITO, Ítalo. A viagem de Le Corbusier ao Brasil, em 1962. [Entrevista feita por Hugo Segawa]. **Projeto**, São Paulo, p. 113, n.102, ago. 1987.

esses novos fazem isso?' Claro que não respondi nada, fiquei olhando para ele.

E ele continuava olhando os diapositivos. Cada diapositivo que olhava, ele se danava mais: 'Não é possível'. Porque tudo estava lá. Não estava o Le Corbusier do livro, não, estava o Le Corbusier da obra, do edifício. Quando ele acabou, veio outra reação. Já estava mais calmo; aí percebi que estava não só calmo como contente, já tinha mudado. [...] Depois é que veio a alegria. Ele percebeu que aquilo era uma vitória dele.⁴⁷ [Carmem Portinho 1987]

O mal-estar inicial se devia ao caráter pioneiro da realização de um arranha-céu com seus princípios compositivos. Dividido entre sentimentos extremos, em carta endereçada a Oscar Niemeyer de fevereiro de 1946, Le Corbusier comenta sobre o prazer de haver visto outros projetos do grupo carioca, constatando que suas sementes lançadas no Brasil haviam germinado.

Não imaginam o prazer que sinto em ver que em algum lugar do mundo, os princípios que defendo são colocados em prática, e brilhantemente. É verdadeiramente um grande encorajamento.⁴⁸ [Le Corbusier 1946]

Mas por ocasião de diversas publicações omitirem sua participação no processo de criação do Palácio Ministerial, agravado pela dificuldade de comunicação em esclarecer tais fatos, Corbusier se sente profundamente lesado, entendendo como usurpação por parte dos brasileiros. Dá-se início um mal estar na relação com o mestre que mostra estar descontente sobre sua remuneração dada pelo governo brasileiro em 1936, que, conforme combinado previamente, apenas pagou por suas conferências.

Nesta ocasião Lucio Costa envia uma carta à Le Corbusier desabafando o mal estar que padeciam os que viam desde longe este seu reclame, carta que anos mais tarde Le Corbusier publicaria em seu *Ouvre Complete*⁴⁹, ao lado do capítulo dedicado ao projeto do MESP:

47 PORTINHO, Carmem Velasco. Do ministério ao Modulor. [Entrevista feita por Hugo Segawa]. **Projeto**, São Paulo, p. 121, n.102, ago. 1987.

48 LE CORBUSIER. [Carta a Oscar Niemeyer a ser comunicada aos srs. Lucio Costa, Carlos Leão, Reidy, Moreira e outros amigos]. 18 fev. 1946. In: SANTOS et al, 1987, p. 193.

49 LE CORBUSIER; BOESIGER, Willy (Org.). Le Corbusier: Ouvre Complète 1938-1946/ Vol. 4. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1995. 8v, p. 90.

E uma penosa sensação de angústia abateu-se sobre nossos corações, ao imaginarmos o gênio de uma época vagando de um continente a outro, e batendo de porta em porta a reclamar o que lhe é devido.

Pois é bem este o caso, já que aquilo que há de legítimo na Arquitetura moderna, em toda a parte do mundo, se liga ao vosso riquíssimo âmago e se alimenta nas fontes límpidas de vosso espírito.⁵⁰ [Lucio Costa 1946]



86

Com a vinda do casal Bardi para o Brasil, e a organização de uma exposição sobre Le Corbusier organizada por Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor do Museu de Arte de São Paulo, Le Corbusier declina do convite para viajar ao país e prestigiar a mostra com palavras de profundo descontentamento para com os frustrados encargos brasileiros. Na carta relata uma recente exposição sobre arquitetura moderna brasileira promovida pela embaixada brasileira na França, onde se viu novamente injustiçado, deixando explícito seu sentimento de cobrança para com a nova produção arquitetônica brasileira:

A exposição comporta trabalhos de Niemeyer e Reidy, todos de uma série de **trabalhos marcados pela minha influência: pilotis, brise-soleil, fachadas de vidro, andar corrido, cidade verde, etc.**

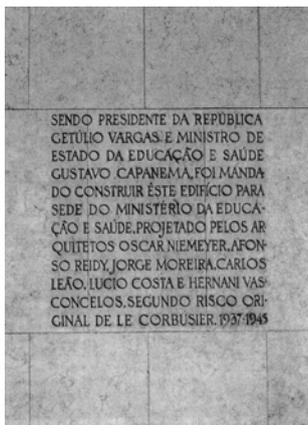
O conferencista, que explica diante das autoridades convidadas as fotografias expostas [...] anuncia ser esta a arquitetura brasileira e a invenção própria do Brasil. E eu, presente ao lado dele, divertindo-me loucamente em ver tão **fulminante nacionalização do meu pensamento**.⁵¹ [Le Corbusier 1949]

Em reclame por sua autoria no projeto, faz publicar um croquis seu, calcado em foto da maquete enviada pelos arquitetos brasileiros, sugerindo ser este o risco inicial que servira de base para o projeto final. A polêmica desencadeou um postura firme por parte de Lucio Costa, que lhe escreveu uma carta onde lhe chamava a atenção, lembrando-o da devida ordem dos fatos.

50 COSTA, Lucio. [Carta para Le Corbusier]. 18 jun. 1946. In: COSTA; XAVIER, 1962, p. 118.

51 LE CORBUSIER. [Carta para Pietro M. Bardi]. 18 out. 1949. In: SANTOS et al, 1987, p. 198-199.

86 Croquis de Le Corbusier calcado em foto da maquete do projeto final realizado pela equipe de Lucio Costa, que maliciosamente sugeria ter sido sua a proposta executada do MESP.



87

87 Inscrição posta no MESP em reconhecimento das autorias e participação de Le Corbusier no projeto: *Sendo o Presidente da República Getúlio Vargas e Ministro de Educação e Saúde Gustavo Capanema, foi mandado construir este edifício para sede do Ministério da Educação e Saúde, projetado pelos arquitetos Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Lucio Costa e Hernani Vasconcelos, segundo risco original de Le Corbusier. 1937-1945.*

Caro Le Corbusier

Falaram-me ontem à noite de sua atitude insólita para com um jornalista a respeito do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, e gostaria muito de saber de que se trata pois, segundo dizem, sua interpretação atual dos fatos não é mais a mesma que a de 1937. [...] Não obstante esta manifestação precisa de sua parte quanto a procedência legítima do projeto, na inauguração do edifício, durante a guerra, quando não tínhamos notícias suas, fizemos questão de vincular este projeto, finalmente construído, àquele que você tomara a iniciativa de conceber e esboçar para um outro terreno na vizinhança do aeroporto, e que nos servira de bússola e referência. É que queríamos associar definitivamente seu nome a esse edifício doravante histórico, que se deve sobretudo a Oscar SOARES⁵², mas onde aplicavam-se pela primeira vez, integralmente, em escala monumental e com nobreza de execução, os princípios construtivos que você soube estabelecer e organizar como fundamentos da nova técnica arquitetônica e urbanística criada por você.

Envio-lhe, em anexo, uma foto da inscrição gravada na parede de pedra do vestíbulo, assinalando apenas que a antiga palavra portuguesa RISCO tem o mesmo significado que a palavra inglesa DESIGN, distinta de DRAWING, desenho.

De resto, nunca deixamos de vincular sua obra ao admirável desenvolvimento da arquitetura brasileira; se a ramagem é bela você deveria se regozijar, pois o tronco e as raízes são seus.

Mas, se é de honorários que se trata, permita-me informá-lo que durante os três meses de sua estadia aqui, você recebeu mais que todos nós durante os seis anos de duração do trabalho, pois éramos seis arquitetos e, conquanto as contribuições individuais fossem desiguais, os honorários foram sempre divididos igualmente entre nós.

Bien á vous, Lucio Costa

PS. O esboço feito a posteriori, baseado nas fotos do edifício construído, e que você publica como se se tratasse de uma proposição original, nos causou, a todos, uma triste impressão.⁵³ [Lucio Costa 1949]

Após esta carta, e através dos sucessivos encontros que tiveram Lucio Costa e Le Corbusier por ocasiões de algumas viagens à Europa que realizou Lucio no final da década de 1940 e início da década de 1950, o relacionamento entre eles é completamente restaurado. Lucio Costa porém sente-se em

52 Sobrenome brasileiro de Oscar Niemeyer.

53 COSTA, Lucio. [Carta para Le Corbusier]. 27 nov. 1949. In: SANTOS et al, 1987, p. 199-200.



88

dívida com Corbusier, e talvez movido por esse desejo de ressarcir-lhe uma contratação direta do governo brasileiro, em 1952 lhe repassa o encargo que havia recebido do governo para projetar a Casa do Brasil, residência universitária de estudantes brasileiros na *Cité Universitaire* de Paris, e do qual já havia realizado um ante-projeto.

A amizade entre os dois arquitetos se manteve ao longo dos anos, e Lucio exibia com orgulho as pinturas que Le Corbusier lhe havia presenteado. Entre elas o desenho oferecido à sua esposa Leleta, que segundo afirma Lucio, sua representação da espada manchada de sangue tinha um quê de mistério premonitório. É que dois anos depois Leleta morreu devido um acidente de carro com Lucio ao volante, falecendo pela perda de sangue devido ao apunhalamento da marcha do automóvel.⁵⁴

A grande estima por Le Corbusier se fez mais uma vez notória quando, sabendo de sua morte, Lucio Costa imediatamente viajou até Menton, onde inicialmente velavam o corpo. Lá se encarregou juntamente com os representantes da casa funerária de transladar o corpo até La Tourette, onde

54 A morte de Leleta em 1954 por consequência de sua imprudência no volante, ao ter um breve cochilo em uma curva, levou Lucio Costa à um profundo sentimento de luto. Sua personalidade já pouco dada à badalação cultivou ainda mais o recolhimento social ao longo das décadas seguintes.

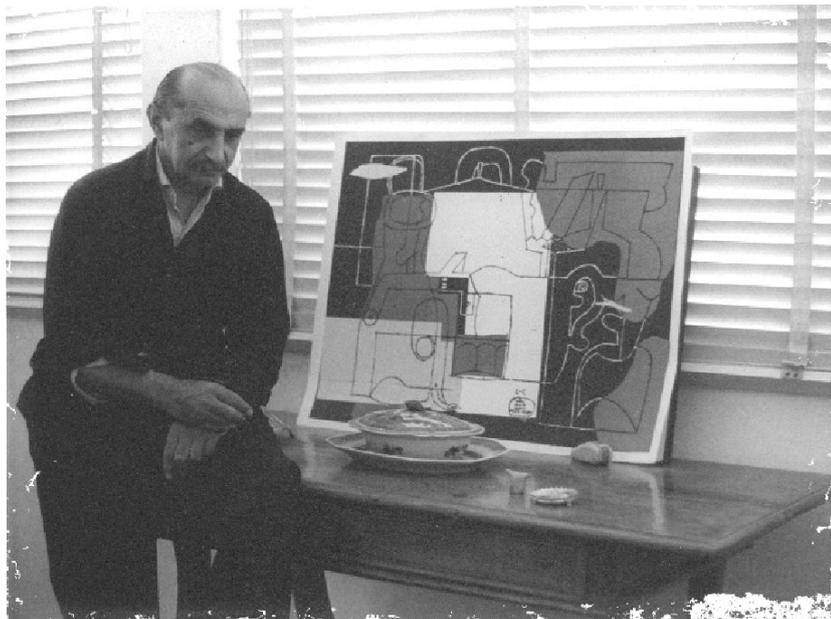


89

88 Confraternização de Lucio Costa junto a Le Corbusier e demais, 1952. O encontro se deu por ocasião da participação de Lucio Costa como consultor da UNESCO para o projeto de sua sede em Paris, integrando a equipe de cinco arquitetos com Le Corbusier, Gropius, Markelius e Rogers.

Na foto a partir da esquerda: Ernesto Rogers, Pier Luigi Nervi e Lucio Costa. Ao lado esquerdo de Le Corbusier está Sven Markelius.

89 Desenho com que Le Corbusier presenteou Leleta, esposa de Lucio Costa, 1952.



90

pernoitaram, e depois Paris, onde se deu a cerimônia oficial. Desta ocasião escreveu um comovente relato, que transcrevemos uma parte:

Ao saber da morte de Le Corbusier, embarquei no mesmo avião que Charlotte Perriand, sua antiga colaboradora que morava então aqui. [...] O corpo estava numa casa contígua ao cemitério de Menton, destinada ao velório, casa pretensiosa e vulgar, de extremo mau gosto pequeno-burguês. Os guardas, prevenidos, deixaram-nos entrar juntamente com dois dominicanos de férias na *côte*, que também aguardavam. Subimos uma escada com tapete roxo e entramos na sala sem móveis, apenas, ao fundo, junto à parede, entre duas arandelas de metal dourado, o incrível caixão de madeira clara envernizada e com arabescos de chapa recortada sobrepostos. Não havia ninguém. O ambiente era gélido e repulsivo, mas lá estava ele. O jaquetão azul marinho, com botão da Legião de Honra, a gravata de laço, as mãos sobre o peito, o rosto meio inchado, lívido.

Ao meio dia houve cerimônia na *Mairie* para onde o corpo havia sido transportado. Formou a guarda municipal, afluíram turistas e curiosos; depois puseram o caixão coberto com a bandeira francesa numa camioneta preta apropriada, Citroën, e eu embarquei numa DS com o representante da casa funerária incumbida do transporte. Charlotte Perriand havia voltado de avião para esperar-nos em Paris. Os dois carros abriram caminho e se incorporaram ao tráfico intenso da Nationale 7. Nas confluências de maior congestionamento, havia dois guardas motorizados à nossa espera, e então forçavam a passagem ou

90 Lucio Costa junto a um dos quadros de Le Corbusier que o arquiteto mantinha em seu apartamento no Leblon, 1960.

tomavam estradas menores onde aceleravam, e lá ia ele à minha frente, hirto no seu incrível caixão, coberto de azul, branco e vermelho, a toda a velocidade pelas estradas da França, entre renques de plátanos e *peupliers*. [...]

Ao anoitecer chegamos a Lyon, tomando a direção do convento dominicano de La Tourette construído por ele e onde deveríamos pernoitar. Chuviscava. O convento fica no declive da encosta, à beira da estrada. Quando os carros pararam, os religiosos, nas suas vestes branco e preto tradicionais, já estavam à espera e foram chegando vagarosos. Carregaram sobre os ombros o ataúde coberto com a bandeira, e desceram lentamente até a entrada, - o vão lateral que rasgava a nave, de alto a baixo. A igreja é bela e solene; alta, severa, conventual, o oposto de Ronchamp. Depositaram o corpo na parte central da nave e se foram alinhando em silêncio, assim permanecendo até que a voz grave do superior iniciou o elogio fúnebre do arquiteto.

Senti-me lavado da ignomínia da casa mortuária de Menton. Pernoitei numa cela sobre o vale. De manhã cedo prosseguimos rumo à Paris.⁵⁵ [Lucio Costa 1960's]

55 COSTA, 1997, p. 583-585.

10. MATRIZ SPHAN

Solicitado a estudar a questão e sugerir a solução adequada, o arquiteto Lucio Costa, depois de percorrer a área dos Sete Povos e examinar cuidadosamente os restos dos monumentos missioneiros, elaborou a respeito um relatório memorável, datado de dezembro de 1937, que foi a primeira contribuição do grande arquiteto para o órgão administrativo do qual ele viria a tornar-se o técnico mais influente e destacado.⁵⁶ [Rodrigo Melo Franco de Andrade]

No mesmo ano em que Le Corbusier foi ciceroniado pelos arquitetos cariocas, o ministério de Capanema criou um departamento encarregado pela preservação do patrimônio artístico do país. Enquanto a presença do arquiteto franco-suíço estimulava o aprofundamento na matriz moderna internacional, simultaneamente se criava um departamento encarregado pela pesquisa da tradição artística, que também provocaria um outro aprofundamento em torno da arquitetura pretérita, e envolveria a Lucio Costa como o seu grande mentor.

Em 1936 Capanema solicitou à Mário de Andrade que estruturasse o programa de funcionamento da nova instituição, e em janeiro de 1937 se oficializava o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) sob o comando de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que permaneceu como seu diretor por 30 anos.

Além das tarefas de pesquisa e documentação dos bens e objetos artístico de valor histórico, a principal atribuição do SPHAN era a de identificar quais eram os patrimônios dignos de serem preservados como monumento nacional. Ação que se concretiza no privilégio do "tombamento", inscrição nos livros do "Tombo", registro oficial dos bens a serem resguardados legalmente.

Pouco a pouco as funções dentro do SPHAN foram sendo preenchidas por diversos personalidades do entorno de Capanema e Rodrigo Melo Franco, consolidando um substrato intelectual de convicções modernas. Enquanto

⁵⁶ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987, p. 160.

ainda imperava a influência do neocolonial como expressão válida, é de grande valor que tenha se preferido os nomes de arquitetos modernos para estabelecer os parâmetros artísticos na eleição do patrimônio nacional⁵⁷.

Se estabelece então, a peculiar situação em que os mesmos intelectuais e artistas que, com o patrocínio do Estado executavam a renovação da mentalidade artística do país, também se encarregavam da pesquisa pela tradição, arbitrando valor e zelando pela arte vernacular. Renovação e preservação eram feitas juntas, e pela mesma elite intelectual.

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos anos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido (SPHAN).⁵⁸ [Lucio Costa 1991]

Entre as primeiras ações realizadas pelo SPHAN esteve a imperativa intervenção junto às ruínas dos antigos povoados missionários jesuítico-guaranis no extremo sul do país. Diante de tal tarefa era preciso encarregar um técnico para verificar *in loco* o estado das ruínas e propor o que fazer com seus remanescentes artísticos e arquitetônicos. É neste momento que, em 1937, se dá a determinante preferência pelo nome de Lucio Costa, que devido sua antiga militância dentro do neocolonial, gozava de reconhecimento para assuntos de tradição, como bem sublinhou Paulo Santos:

[...] ninguém no Brasil é dotado de tão grande intuição como Lucio para identificar autorias e precisar épocas e regiões e não se deixar enganar pelos anacronismos formais[...].⁵⁹ [Paulo Santos 1960]

57 Inicialmente a maioria dos colaboradores do SPHAN eram arquitetos: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis e Renato Soeiro (CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na Repartição**. Rio de Janeiro: IPHAN/UFRJ, 2000, p. 21). Entre os colaboradores posteriores se destacam alguns nomes de ilustres intelectuais como Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Vinícius de Moraes.

58 COSTA, 1997, p. 116.

59 SANTOS, 1960, p. 21.

Rodrigo Melo Franco, que se referiu a Lucio Costa como o "herdeiro legítimo da melhor tradição da arquitetura brasileira"⁶⁰, mencionou por carta a Augusto Meyer, em outubro de 1937, a importância de se contar com o arquiteto.

ninguém no Brasil estará nas condições dele para se incumbir da tarefa que temos em vista e, se eu tiver a felicidade de obter que ele aceite tomar a si o serviço, podemos estar certos de que a restauração dos vestígios das Reduções será uma obra admirável. Mesmo porém, que o Lucio não queira afinal aceitar pessoalmente a incumbência da direção efetiva dos trabalhos, poderemos contar com a orientação dele, porque esta ele já me prometeu.⁶¹ [Rodrigo Melo Franco de Andrade 1937]

A decisão por encarregar a Lucio Costa marcava o início de uma importante contribuição do arquiteto dentro deste órgão no qual viria a trabalhar por 35 anos, por ele se aposentando quando completou 70 anos de idade em 1972. Ao longo desses anos destacou-se como um conselheiro indispensável de seu diretor, que por vezes manifestou publicamente o inestimável apreço por sua presença.

Em suas atividades pioneiras no SPHAN, coube a Lucio conferir critérios-base para a seleção e intervenção de bens artísticos. Entre os serviços prestados realizou pesquisas, escreveu artigos⁶², pareceres técnicos, tendo até mesmo ido a Portugal em duas ocasiões, em 1948 e 1952⁶³, para realizar pesquisas de campo em busca dos traços comuns entre a arquitetura da colônia e a lusitana. Lucio era tido pelos colegas como a enciclopédia viva do patrimônio, sendo solicitado freqüentemente para manifestar impressões sobre os mais numerosos assuntos, mesmo depois de aposentado.

60 ANDRADE, 1987, p. 93. A citação é do texto escrito originalmente em 1937 por Rodrigo, em prefácio para o livro *Mocambos do Nordeste*, de Gilberto Freire.

61 Carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade a Augusto Meyer, 13 out. 1937, apud BAUER, 2006, p. 67.

62 Para a Revista do SPHAN escreveu cinco importantes artigos: "Documentação necessária", em 1937; "Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro", em 1939; "A arquitetura Jesuítica no Brasil", em 1941; e mais dois artigos para as revistas de 1969 e 1978 sobre o Aleijadinho (COSTA; PESSOA, 1999, p. 15).

63 Ocasão em que percorreu mais de 50 cidades de Portugal realizando aproximadamente 300 croquis nos cinco blocos de desenhos que levava consigo.

Sendo assim o ano de 1937 é um marco na trajetória profissional do arquiteto, interferindo definitivamente em sua pesquisa projetual, influenciando-a na direção de um crescente envolvimento com a pesquisa da arquitetura vernácula. Apesar de sua inicial obra moderna já evidenciar esta busca sincretista, é através de sua estratégica posição dentro do SPHAN que se consolida um discurso coeso entre modernidade e tradição.

Neste início Lucio também acumulava o reconhecimento do CIAM como representante da arquitetura carioca. Uma atuação ideológica que lhe pôs como cabeça de importantes eventos simultâneos como a construção do MESP, defesa do CUB, a "guerra santa" com o neocolonial e a atuação dentro do SPHAN, conformando-se uma intrigante sobreposição de interesses aparentemente antagônicos.

[...] o modo de encarar o Patrimônio foi bastante diferente. Nós éramos mais apegados à realidade, às coisas autênticas e não ao sentido de querer acompanhar a idéia daquele falso estilo que estava sendo criado [neocolonial] [...]. O que era válido a ser preservado era o que servisse de apoio à nossa cultura, conhecer a fundo o passado, selecionar as coisas válidas, isso era uma coisa. [...] o Patrimônio tomou pé, no sentido de zerar esta conotação artificiosa do movimento que deu origem ao neocolonial.⁶⁴ [Lucio Costa 1992]

Lucio Costa acreditava que "a arquitetura moderna não devia contradizer a nossa tradição"⁶⁵, e com sua liderança simultânea dentro SPHAN e à frente da vanguarda moderna, tornava-se patente a busca por uma modernidade que valorizasse aspectos da tradição, assim como de uma tradição valorizada por demonstrar aspectos da modernidade. Uma busca por raízes que por vezes se confundia como uma tentativa de enraizamento da própria modernidade.

Ao final, a linhagem arquitetônica da tradição luso brasileira que foi valorizada era a que reforçava parâmetros de inventiva local e funcionalidade. Em um momento histórico de afirmação ideológica e combate em favor de uma renovação moderna, é natural não esperar

64 COSTA; NOBRE, 2010, p. 221.

65 Ibid, p. 236.

imparcialidade se tratando de renovadores os responsáveis pela salvaguarda da tradição. Como bem assinalou Puppi, o modelo de Lucio Costa fez fortuna na historiografia brasileira.

Em outros termos, a até então banida história da arquitetura (em favor do conceito de tradicional emprestado da antropologia) ressurge para constituir, no país, a mais alta linhagem disciplinar - interpretada por Lucio Costa à maneira de uma história feita de vanguardas precursoras, ou ainda, como uma espécie de "tradição do novo" a que está eternamente condenada a arquitetura.⁶⁶ [Marcelo Puppi 1998]

Como já dissemos antes, a atuação de Lucio Costa dentro do SPHAN alterou definitivamente a trajetória profissional do arquiteto, que até então tinha basicamente se dedicado apenas ao ofício de projetista. A partir de 1937 sua atividade incorpora o desempenho de pesquisador e de atividades burocráticas peculiar ao serviço público. Seu vínculo dentro do SPHAN se consolida em 1939, quando é contratado permanentemente para prestar consultorias técnicas ao diretor Rodrigo Melo Franco, mas neste anos iniciais Lucio soube conciliar com sua atuação de projetista autônomo. Pela qualidade de sua obra na primeira metade da década de 1940, é exemplar como conciliou os papéis de historiador e arquiteto moderno. Porém a constante lida com a arquitetura de vanguarda e a vernácula passa a ter um reflexo evidente, tornando-se difusa as fronteiras entre as linguagens e repertórios utilizados em seus projetos.

A partir de uma reforma administrativa dentro do SPHAN, em 1946 Lucio teve que ser efetivado dentro do quadro de funcionários do órgão, assumindo com mais rigor seu cargo de diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, que tinha como seus subordinados o chefe da Seção de História, ninguém menos que o poeta Carlos Drummond de Andrade, com quem por doze anos dividiu sala, e o chefe da Seção de Arte, o arquiteto Alcides da Rocha Miranda.

Sua obra projetual passa então a escassear, reflexo deste crescente envolvimento como funcionário público e da falta de sistematização

66 PUPPI, 1998, p. 37.

profissional, já que na década de 1940 deixou de ter escritório próprio. Desde esse momento passou a atuar em pontuais projetos que eventualmente se permitia assumir, o que mais tarde lhe fez se definir como um “franco atirador” em arquitetura, conforme entrevista de 1979:

Não sou um profissional no sentido cem por cento da palavra, da pessoa que se dedica exclusivamente à profissão, tem seu escritório e tudo. A prova é que há quarenta anos não tenho escritório. Por aí vocês vêem que não posso ser considerado um profissional em termos normais. **Atuo sim, atuo por uma série de circunstâncias, mas como franco atirador.**⁶⁷ [Lucio Costa 1979]

10.1. Museu das Missões

O Museu das Missões (1937) e as Rampas de acesso da Igreja do Outeiro da Gloria (1965) foram os únicos projetos arquitetônicos realizados por Lucio Costa para o departamento de Patrimônio. Desta sua atividade dentro do SPHAN, nos deteremos no estudo do pequeno museu realizado para os remanescentes dos povoados missionários jesuítico-guaranis, por consideramos emblemático deste seu início dentro do Patrimônio, e sobre tudo por se dar logo após a experiência de ateliê junto com Le Corbusier, mostrando o quão imbricado era sua concepção de modernidade e seu interesse pelo vernáculo.

Contexto histórico

No século XVI a recém fundada ordem religiosa Jesuíta, criada pela mentalidade de contra-reforma, se transformava em um dos principais instrumentos de evangelização mundial. Em busca da catequização dos novos povos nativos da América os jesuítas também prestaram serviço às monarquias imperiais, tanto pelo processo civilizatório desencadeado entre

67 COSTA; NOBRE, 2010, p. 75, grifo nosso.

os indígenas como pelo inestimável serviço cultural, pois, de maneira geral, os jesuítas eram uma elite internacional dotada de uma educação muito superior a dos colonos europeus, e até de membros e funcionários das coroas instalados nas terras além mar.

No Brasil o clero jesuíta foi o responsável pelos tradicionais colégios da colônia, sendo grande a influência da ordem em assuntos de natureza intelectual e artística. Além da expressão cultural e do interesse religioso, havia também a preocupação humanitária pela causa indígena, que provocou desgaste nas relações do clero com os colonos do território brasileiro, que enxergavam os índios como uma alternativa de mão-de-obra escrava para a economia agrária e extrativista.

Na América Espanhola, onde proibía-se escravizar índios, os assentamentos missionários serviam como alternativa de ocupação do território, flanqueando os assentamentos da coroa de extração mineral. Especificamente no então território pertencente à Província do Paraguai os jesuítas foram bem sucedidos em suas relações com a etnia guarani, povos dispersos de cultura semi-nômade que ocupavam as bacias dos rios.

Como resultado destas ações evangelísticas, no século XVII se estabeleceram assentamentos missionários ao longo do rio Uruguai, formando uma rede de mais de 30 povoados indígenas⁶⁸ que também funcionavam como uma alternativa para se proteger do constante assédio de incursões militares de colonos luso-brasileiros, que procuravam expandir fronteiras e escravizar a população nativa. A experiência comunitária entre jesuítas e guaranis, além de fixar população em terras ainda não ocupadas nas indecifráveis fronteiras entre Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai, explorava um socialismo utópico no seio de um império de economia capitalista mercantil.

Estes assentamentos geralmente estavam compostos de uma população que oscilava em torno de dois padres jesuítas e seis mil índios, organizados através de uma economia agrária e pastoril de bases comunitária, com distribuição da produção gerada pelos campos produtivos e a ampla estância



91

68 De predominância guarani, mas não exclusivamente.

91 Mapa das missões jesuítas na América do Sul.

de gado. Próximo a estas zonas produtivas se desenvolvia uma pequena parte urbana onde se encontravam as residências, igreja, oficinas e ateliês, asilo e orfanato, escola e cemitério.

A organização política, apesar de fortemente influenciada pelos jesuítas, se desenvolvia por uma dinâmica de cargos ocupados pelos indígenas, fortalecendo o ideal social cristão com o caráter comunitário da cultura indígena, formando comunidades igualitárias regidas por um sistema de governo de teor ainda indecifrável⁶⁹, "formas apenas embrionárias de algum fantástico sistema político"⁷⁰.

Formavam comunidades prósperas e pacíficas, dedicadas à produção agrícola, pastoril, extrativista e artesanal. Floresciam a arquitetura, a pintura, a escultura, a decoração, a música. Os índios se alfabetizavam em sua própria língua.⁷¹ [Décio Freitas 1999]

Através de impostos pagos à coroa espanhola os indígenas dos povoados asseguravam sua condição de colonos à serviço do império, o que não impediu de terem seus direitos infringidos pelo Tratado de Madrid, de 1750. Nele se permutava o território dos sete povoados das missões jesuítico-guaranis à leste do Rio Uruguai, pela Colônia de Sacramento (1680), cidade portuguesa fortificada na foz do Rio da Prata, utilizada como ponto de contrabando pela Inglaterra.

Resistindo à execução do Tratado tem-se início a Guerra Guaranítica (1750-1756), causada pela rebelião dos principais caciques dos Sete Povos que decidiram não transladar-se à margem ocidental do rio, e combateram as tropas portuguesas e espanholas. Ao cabo de alguns anos as batalhas que derrotaram os guaranis também destruíram o esplendor original das cidades, e com a expulsão da ordem jesuíta da América⁷², as antigas

69 Os pesquisadores interpretam este sistema político com as mais variadas etiquetas: uma espécie de Reino, Teocracia, Socialismo e até Democracia.

70 SIMON, Mário. **Os Sete Povos das Missões**: Trágica Experiência. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987, p. 94.

71 FREITAS, Décio. Utopia Missioneira. In: TAVARES, Eduardo. **Missões**. São Leopoldo: UNISINOS, 1999, p. 59.

72 A ordem jesuíta foi expulsa do território brasileiro em 1759, e expulsa da América espanhola em 1768.

reduções indígenas foram se esvaziando e entrando em ruínas. As comunidades ficaram à mercê da política de acumulação de riqueza e maus tratos, sendo reconduzidas por novos padres que, instrumentos do sistema, em nada evitaram a fome e miséria que se instalaram nestas comunidades indígenas.

Um museu em São Miguel

Em novembro de 37 fui ao sul do país, ao Rio Grande, para estudar as ruínas das cidades construídas perto da fronteira com o Paraguai pelos jesuítas. Bela viagem, primeiramente de avião e depois de carro, no meio dos pampas que se estendem a perder de vista. Uma solidão impressionante. Depois, de repente, ruínas: muros, bases de colunas, ornamentos, cartuchos quebrados - pedra vermelha - abandonado sob os arbustos.⁷³ [Lucio Costa 1939]

Na companhia de alguns técnicos colaboradores do SPHAN, entre os quais Augusto Meyer⁷⁴ (1902-1970), Lucio Costa então viaja para vistoriar in loco os remanescentes das sete cidades missionárias que ficaram sob território brasileiro: São Miguel, Santo Ângelo, São João, São Lourenço, São Luís, São Nicolau e São Borja⁷⁵.

Dentre as ruínas dos povoados a que mais impressionava era a vila de São Miguel⁷⁶, que apesar de não ter sido o maior assentamento⁷⁷ foi um dos mais desenvolvidos urbanisticamente. Os remanescentes da igreja, que então ameaçava ruir-se por completo, ainda hoje é um dos mais importantes testemunhos arquitetônicos dessa aventura jesuíta na América. Erguida toda

73 COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier. 14 abr. 1939. In: SANTOS, 1987, p. 190.

74 Escritor e poeta que representava o SPHAN no Rio Grande do Sul.

75 Por más condições da estrada, não pode visitar São Borja, que além de ser o povoado mais afastado, era a terra natal do presidente Getúlio Vargas.

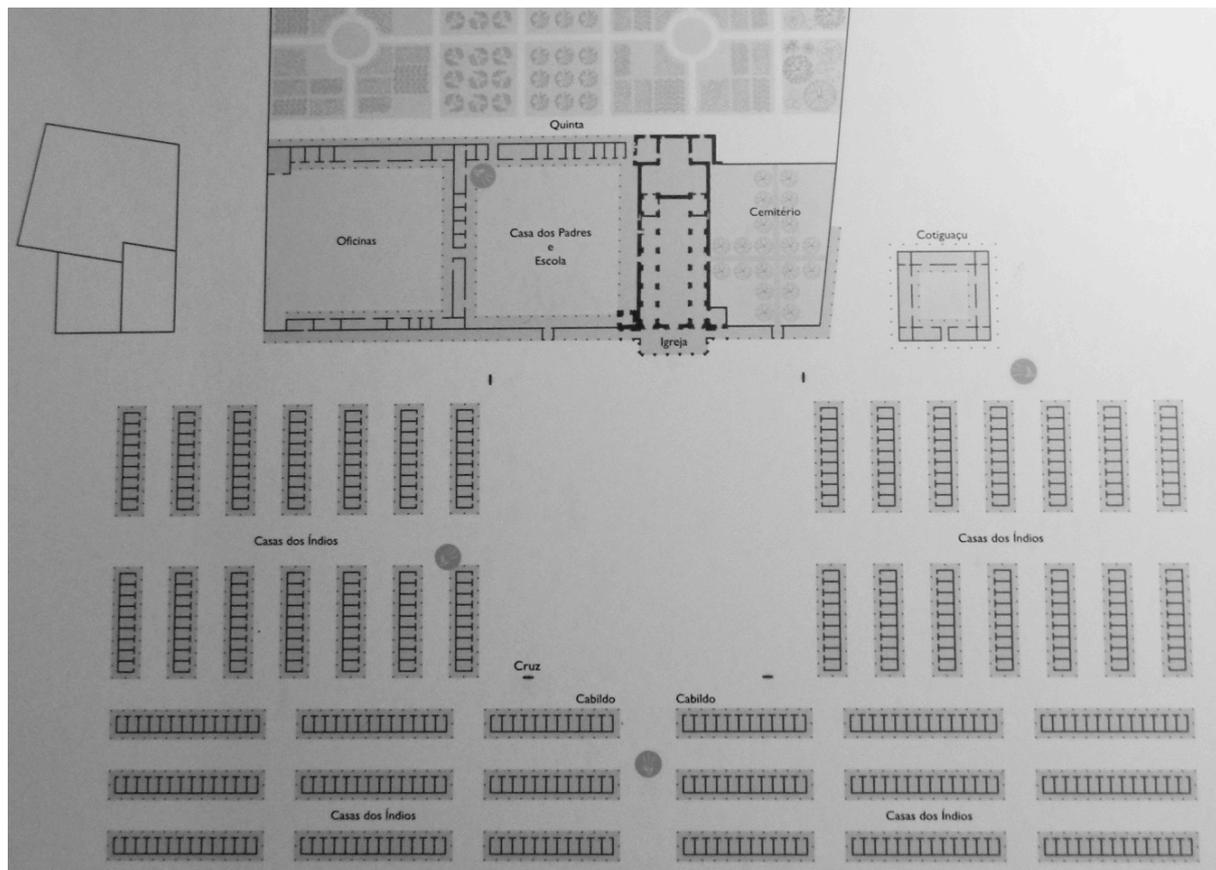
76 São Miguel Arcanjo havia sido inicialmente fundada em 1632, sendo logo esvaziada por transladarem-se de volta à margem ocidental do Rio Uruguai. Posteriormente, em 1687, os índios voltam a ocupar a região ora fundada como São Miguel, se estabelecendo, porém, em uma outra área próxima.

77 Ainda assim chegou a ter pouco mais de 6.500 guaranis (HANSEL, José. **História da redução de São Miguel**. Santo Ângelo: Livraria Missioneira, 1949, p. 11).



92

92 Leleta, Lucio Costa e Augusto Meyer junto às ruínas de São Miguel Arcanjo, 1937.



93

em pedra grés a partir de 1735 pelo jesuíta Giovanni Batista Primoli, em substituição ao templo menor que havia antes, a igreja de São Miguel se baseava na obra prima jesuíta em Roma, a igreja do Gesù.⁷⁸

A igreja de São Miguel era originalmete ladeada por um conjunto de edificações onde em um dos lados se encontrava a residência dos jesuítas e edifícios de funções comunitárias como colégio, oficinas de artes e artesanatos⁷⁹, refeitório, despensa, e outros. Edificações que estavam estruturadas ao redor de dois pátios, e que mantinham um grande alpendre ao longo de suas fachadas. Na outra extrema da igreja estavam o cemitério, o hospital e a casa de recolhimento, uma espécie de asilo, orfanato e casa de

93 Planta baixa do antigo povoado missionário de São Miguel Arcanjo.

78 Da posterior construção da torre lateral e pórtico frontal, que desfaz o modelo de Gesù, não se sabe a autoria.

79 Pintor, entalhador, curtidor, ourives, ferreiro, carpinteiro, tecelão, alfaiate, sapateiro, luthier, tipografia, etc.



94



95



96



97

viúvas. Atrás desse complexo que tinha a igreja como centro, estava a horta medicinal e de subsistência dos padres.⁸⁰

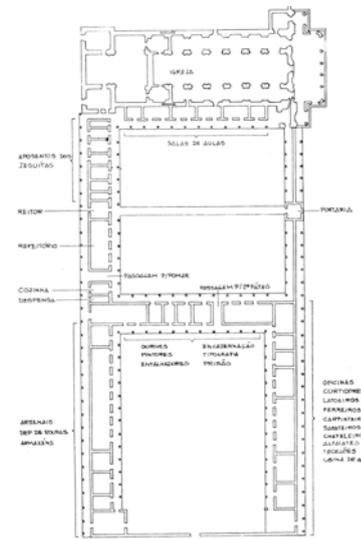
As cidades construídas pelos missionários jesuítas obedeciam todas ao mesmo plano: primeiramente a igreja, com a casa dos padres, a escola, as oficinas, os ateliês, a horta, etc. Tudo cercado. Depois a 'praça' e, em volta desta, os blocos de habitação coletiva compostos de um grande numero de células de 5m x 7m ligadas umas as outras, tudo circundado por uma varanda de circulação (em cada célula morava uma família de índios).

O número de blocos aumentava na medida em que a cidade se expandia. Tudo caiado, verdadeiros vilarejos 'radiosos'.⁸¹ [Lucio Costa 1939]

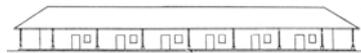
80 (TAVARES, 1999, p. 128); (SIMON, 1987, p. 97).

81 COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier. 14 abr. 1939. In: SANTOS, 1987, p. 190.

94-97 Ruínas da igreja de São Miguel Arcanjo.



98



99



100



101

De frente à igreja estava a praça, um vazio central que organizava os espaços periféricos residenciais. As numerosas residências indígenas se davam como construções alongadas e coletivas, rodeada por alpendre e subdividido internamente em células familiares de aproximadamente 35 m². Em cada um destes compartimentos viviam uma família com alguns poucos mobiliários ao redor do espaço do fogo, que sem chaminé eliminava a fumaça por entre as telhas vãs.

A casa do índio era uma forma muito simples de habitação, em cujo único espaço se atendiam as funções de sala de estar, comedor e dormitório para toda uma família. Eram casas geminadas, geralmente agrupadas em conjuntos de seis ou doze unidades. Cada unidade era independente, sem comunicação com as vizinhas, a não ser pela área coberta, do tipo alpendre, que contornava todos os quatro lados dos agrupamentos de residências. Cada casa possuía uma porta para cada

98 Planta-baixa da igreja e complexo do colégio, atelier e oficinas.

99 Fachada de uma unidade residencial multifamiliar.

100-101 Maquete que reconstitui o aspecto original do antigo povoado São Miguel Arcanjo.

lado do alpendre, e algumas vezes também janelas.⁸² [Nestor Torelly Martins 1999]

Lucio tinha se impressionado com a qualidade urbanística e artística dos remanescentes, mas atribuía a autoria dos notáveis empreendimentos logrados pelos indígenas ao vigor de espírito e refinamento jesuíta, que "tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império"⁸³. As impressões que os vestígios artísticos deixaram para Lucio era que haviam sido frutos de um modelo imposto pelos critérios jesuíticos, sem muita margem de interpretação nativa, ainda que mostrasse a capacidade executiva dos artífices locais:

Parece mesmo não ter havido da parte dos irmãos, cientes da superioridade de sua própria técnica, compreensão e simpatia pelo que as interpretações dos indígenas pudessem apresentar de imprevisto e pessoal, e que desprezavam como errado tudo que fugisse às receitas do formulário europeu, estimulando, pelo contrário, as cópias servis - a que, aliás, eles se entregavam de bom grado e com muito proveito - e impondo, assim junto com a nova crença e a nova moral, uma beleza já pronta.⁸⁴ [Lucio Costa 1937]

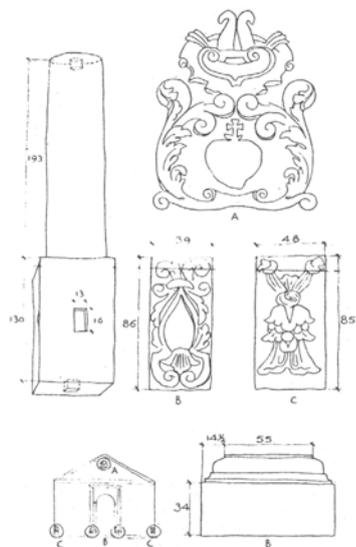
Apesar da beleza inerente das ruínas arquitetônicas, a impressão que Lucio teve dos vestígios abandonados fora um pouco "penosa", com "certo mal estar", "como se realmente estivéssemos diante dos destroços de um naufrágio"⁸⁵. No relatório escrito a Rodrigo Melo Franco em 20 de dezembro de 1937, Lucio Costa reproduziu os desenhos que havia realizado dos diversos elementos achados entre as ruínas dos povoados percorridos, como bases de coluna, capitéis, bacias, pias batismais, etc. A posição do arquiteto era que se deveria agrupar estes vestígios dispersos, juntamente com utensílios e esculturas religiosas em poder de particulares, em um pequeno museu a ser construído junto às ruínas de São Miguel. Para tal empreendimento orienta que se faça a limpeza, levantamento técnico e

82 MARTINS, Nestor Torelly. O legado arquitetônico. In: TAVARES, 1999, pp. 122-124.

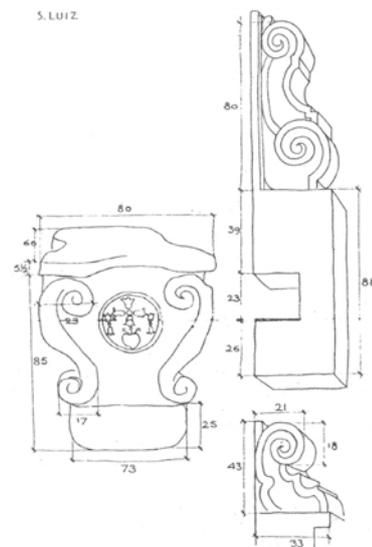
83 COSTA; PESSÔA, 1999, p. 35.

84 Ibid, p. 35-36.

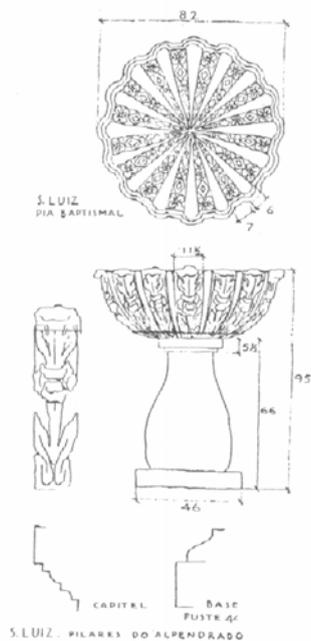
85 COSTA, 1997, p. 488.



102



103



104



105

consolidação das ruínas de São Miguel⁸⁶, assim como recomenda escavações em busca de mais vestígios de valor museístico.

102-105 Desenhos de alguns dos vestígios encontrados na viagem de 1937.

86 Para a preservação e consolidação das ruínas se fez necessário o desmonte e remontagem de parte da torre. Também se realizou o preenchimento de fendas, substituição de algumas pedras por cantaria cortada no local, retirada de troncos e raízes que ameaçavam as ruínas, assim como a construção de aterros em rampa e drenos escavados no terreno.

Julgo, para tanto, de toda a conveniência a concentração em S. Miguel, não apenas dos elementos que lhe pertencam e estão espalhados um pouco por toda a parte, mas, ainda, dos das demais missões, constituindo-se com eles **um pequeno museu no local mesmo das ruínas**. Não só por ficarem aí mais acessíveis, mas por serem os vestígios de S. Miguel capital dos Sete Povos os únicos que ainda apresentam interesse como conjunto arquitetônico e também porque, assim reunidas, as peças ganharão outro sentido [...].⁸⁷ [Lucio Costa 1937]

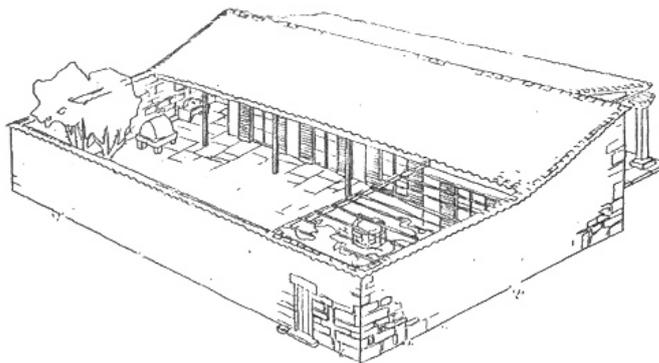
Seu relatório propõe duas alternativas de projeto para o empreendimento do museu, ambas desenhadas com representações simplistas junto ao texto explicativo, procedimento que se mostrou paradigmático no seu processo de projeto, já que recorreu a esta prática algumas vezes.⁸⁸ Todas as duas propostas contavam com a indispensável sugestão de uma residência de apoio ao encarregado por zelar pelos remanescentes expostos, a casa do zelador.

Na segunda proposta, Lucio recomenda que o museu seja tão só a exibição dos remanescentes artísticos dentro das ruínas da igreja. Dispostas nas alas laterais as peças estariam apenas protegidas por uma cobertura com telhas de barro, mantendo a nave central seu mesmo aspecto desolador com piso gramado e sem cobertura. A proposição construtiva se dava basicamente pela casa do zelador, que apesar de manter o mesmo projeto de sua primeira proposta, se modificava externamente pela incorporação de um limitado alpendre na fachada cega que dava para a antiga praça do povoado, que simultaneamente também serviria de pequena ala expositiva, uma vez que se aproveitava o alto muro de pedras aparente para pendurar os painéis explicativos.

2º) o aproveitamento para abrigo das peças dos colaterais da própria igreja, fazendo-se para tanto uma cobertura simples de telha vã, telha antiga ou fabricada de acordo, não se devendo empregar as modernas telhas de canal cujo tamanho e aspecto destoariam do resto; os

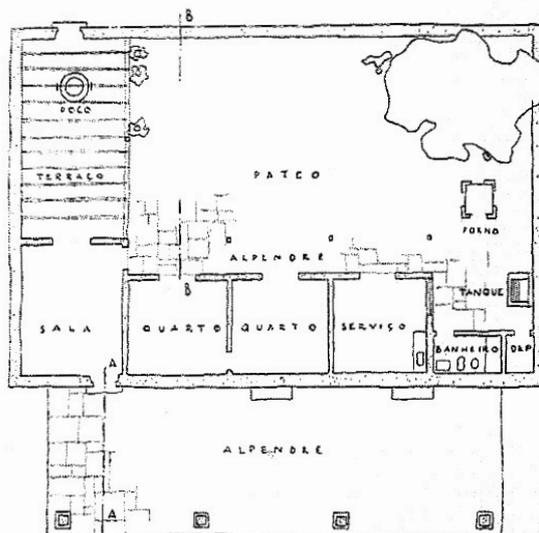
⁸⁷ COSTA; PESSÔA, 1999, p. 37.

⁸⁸ Esta praxis de projeto arquitetônico apresentado como uma sofisticada combinação de prosa textual e desenhos se deu em, pelo menos, outras três situações: Vila de Monlevade (1934), Cidade Universitária do Brasil (1937) e Plano Piloto de Brasília (1957).



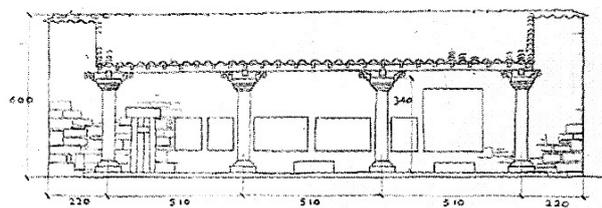
CASA DO ZELADOR - CONJUNTO

106

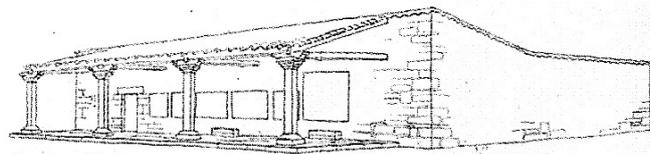


CASA DO ZELADOR
2ª SOLUÇÃO
PLANTA - ESC. 1/100

107



CASA DO ZELADOR - FACHADA DO LADO DA PRAÇA
ESC: 1/100



108

106-108 Variação para a casa do zelador do Museu das Missões, 1937.



109



110

fragmentos e imagens seriam então arrumados ao longo das paredes e junto aos pilares da nave. A casa do zelador continuaria no extremo da praça, mas a reconstrução do antigo alpendrado - necessária, a meu ver, para se ajuizar do valor do conjunto - ficaria reduzida às proporções de um pórtico de quatro pilares.⁸⁹ [Lucio Costa 1937]

O diretor Rodrigo Melo Franco porém optou por construir a primeira proposta do arquiteto, que se fortalecia por deixar as ruínas da igreja apenas como monumento, construindo à parte um pequeno pavilhão museístico, para abrigar alguns vestígios retirados das ruínas e escultura religiosas, assim como a casa para o zelador.

109 Segunda proposta para o Museu das Missões, 1937.

110 Planta-baixa das ruínas de São Miguel Arcanjo com a implantação da segunda proposta de Lucio Costa em destaque.

⁸⁹ COSTA; PESSÓA, 1999, p. 39.

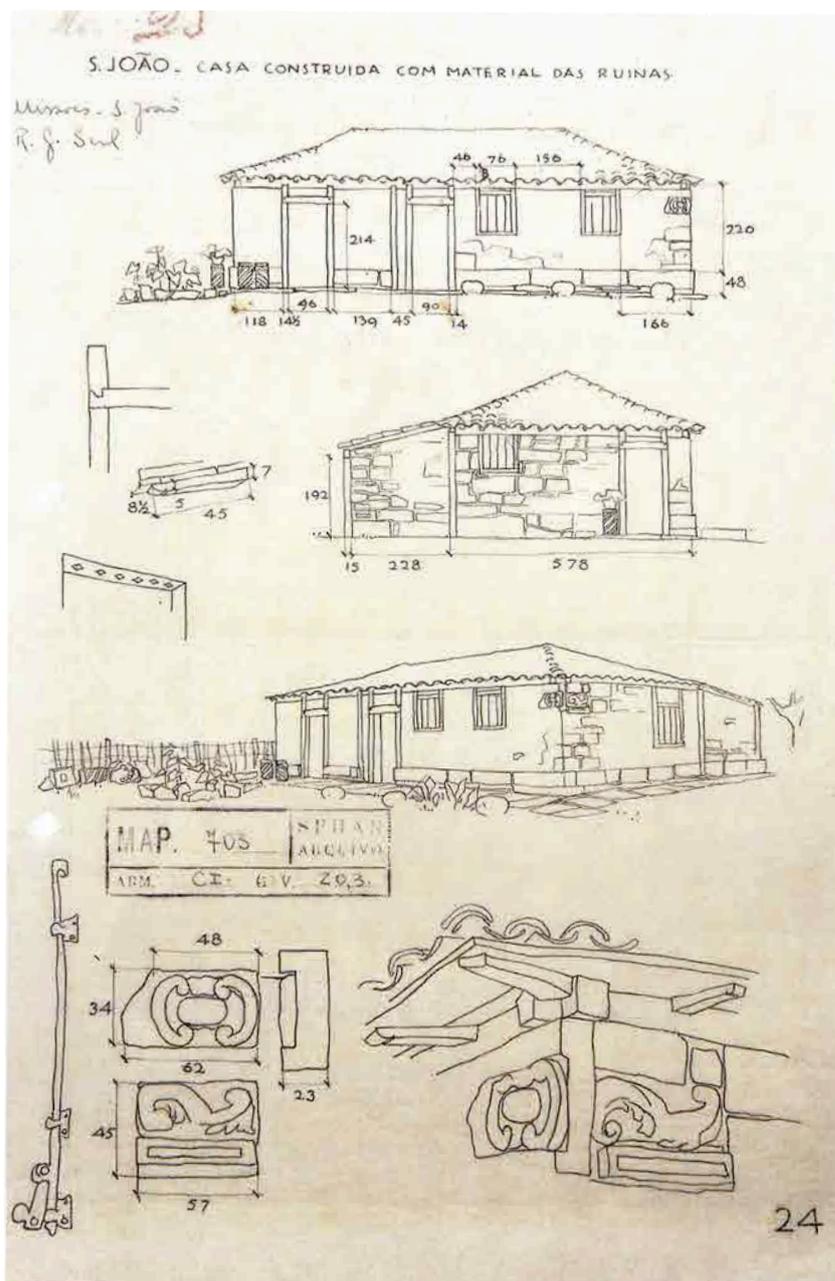
Nesta executada proposta projetual para o Museu das Missões, Lucio levou em conta princípios presentes nas edificações civis que constatou haver tido na região. Das populações indígenas das reduções missionárias se apropriou do próprio partido das residencias: um simples pavilhão coberto por telhado e com alpendre avarandado ao redor de suas duas fachas, que à sua vez também servia de circulação coberta. Dos posteriores colonos que ali haviam se fixado o arquiteto reproduz os mesmo princípio de reaproveitamento de peças construtivas.

É que percorrendo a região dos Sete Povos Lucio percebeu que algumas casas não muito antigas haviam cometido a pilhagem de peças pertencentes às antigas ruínas para o aproveitamento de suas construções. Achou positivo algumas destas apropriações que demonstravam um apuro estético, em particular uma casa do século XVIII encontrada em São João Batista que havia sido toda feita com as ruínas das construções jesuíticas. Além de desenhar a casa e seus pormenores, chegou a sugerir o seu tombamento.

Desejo, porém, chamar a vossa atenção para um documento do maior interesse e que deve a meu ver, ser preservado. Trata-se de uma casa datando presumivelmente de fins do século XVIII e toda ela construída com material da antiga redução. Encontramos em São Nicolau outros exemplos, mas nenhum assim antigo e tão característico. As proporções, os fragmentos colocados de canto sob o beiral, para 'enfeitar', a calçada e as bolas de grés soltas no jardim, o pequeno canteiro feito com os cacos da mesma pedra, a própria 'taipa' que circunda o terreno, toda ela arrumada com material das ruínas bases, capitéis, fustes estriados e ornatos partidos, tudo concorre para dar a esta casa encanto especial como arquitetura e interesse como 'documento'.⁹⁰ [Lucio Costa 1937]

Resgatando esta mesma diretriz de intervenção, Lucio propõe que o museu fosse construído com os remanescentes arquitetônicos que se coletaria nos sete povoados missionários: pedras de pilares, assim como suas bases e capitéis, consolos de madeira, pedras de calçamento, etc. Remanescentes arquitetônicos que ele havia visto disperso pelos campos abandonados, e que cuidadosamente reproduz seu aspecto no projeto.

90 COSTA; PESSÔA, 1999, p. 23.

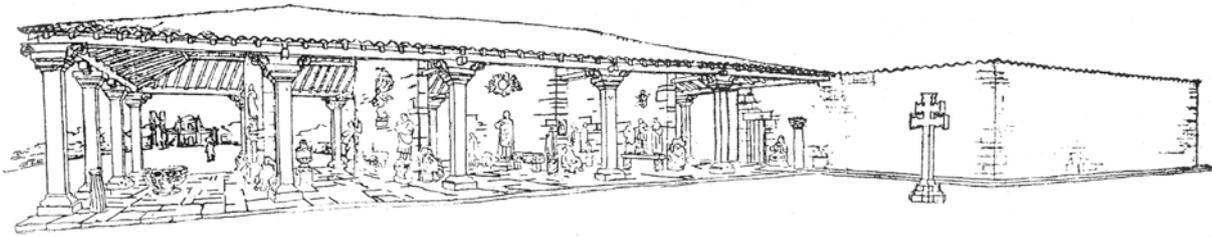


111

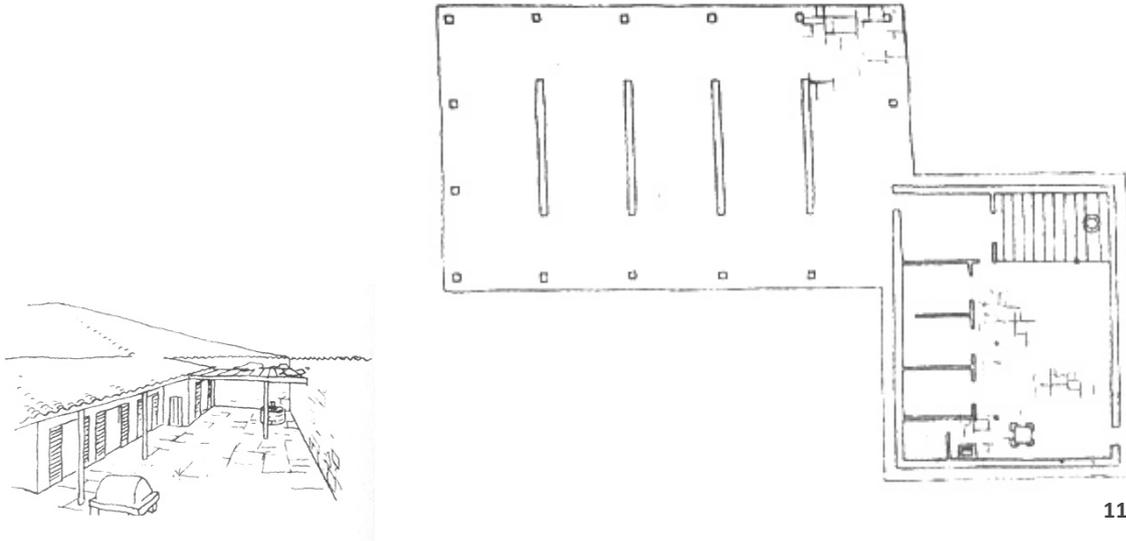
Em termos museísticos a modesta construção estava pensado como "um simples abrigo" para algumas poucas peças que testemunhariam a sofisticação artística destas comunidades.

O pequeno pavilhão era completamente aberto e estava estrategicamente implantado em um dos cantos da antiga praça, restituindo ao futuro visitante a dimensão original do vazio central. Além desta restituição da

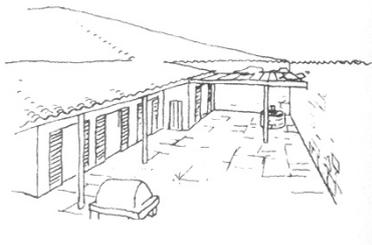
111 Desenhos de registro de uma casa construída com material pilhado entre as ruínas dos Sete Povos das Missões, 1937.



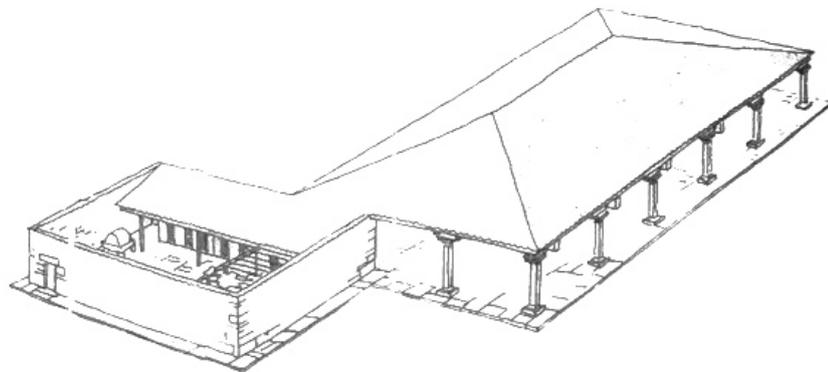
112



113



114



115

112-115 Primeira proposta de Lucio Costa para o complexo do museu e casa para o zelador, 1937.



116

escala urbana, sua transparência era outro quesito fundamental, já que para o arquiteto os itens expostos no museu deveriam ser vistos simultaneamente com as demais ruínas do sítio.

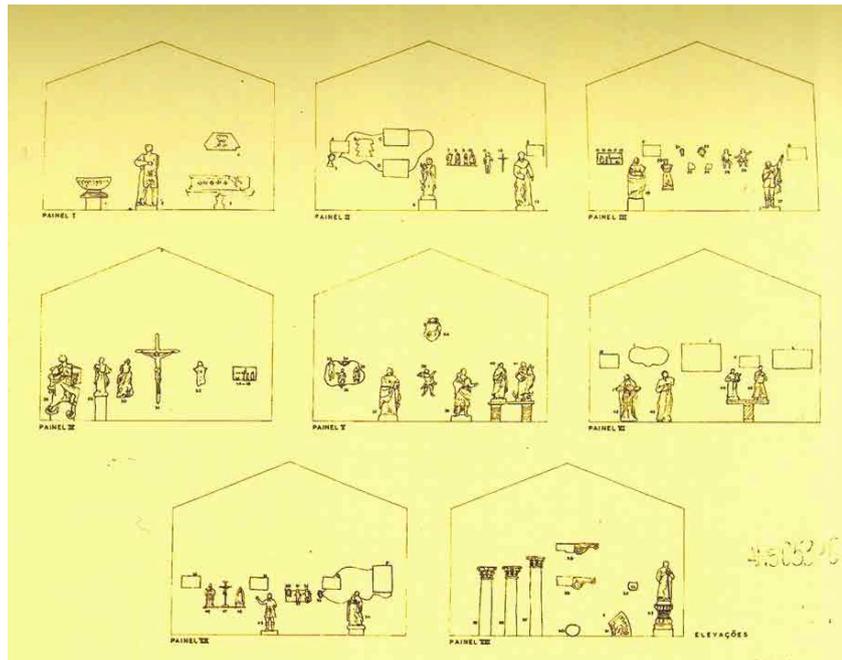
O 'museu' deve ser um simples abrigo para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim em contato direto com os demais vestígios; e como a casa do zelador precisa ficar no recinto mesmo das ruínas, é natural que os dois sejam tratados conjuntamente, ocupando a construção, de preferência, um dos extremos da antiga praça para servir de ponto de referência e dar uma idéia melhor das suas dimensões. Conviria mesmo, aproveitando-se o material das próprias ruínas e os esplêndidos consolos de madeira do antigo colégio de S. Luís, reconstituir algumas travéas do antigo passeio alpendrado que se desenvolvia ao longo das casas. [...].

1º) a construção de um grande alpendrado com os pilares internos substituídos por panos de parede caiados de branco para fazer 'fundo' às peças expostas e tudo diretamente ligado à casa do zelador que seria murada, a fim de isolar as atividades domésticas da vista dos visitantes;⁹¹ [Lucio Costa 1937]

O pavilhão museístico proposto por Lucio era basicamente um grande telheiro suspenso por pilares de pedra que circundavam quatro paredes soltas que reproduziria as dimensões das células interiores das antigas casas nativas, 5 x 7 metros, restituindo desta forma também a escala íntima das antigas construções. Posteriormente as oito faces das paredes internas serviam como suporte expositivos das peças coletadas.

⁹¹ COSTA; PESSÓA, 1999, p. 39.

116 Planta-baixa das ruínas de São Miguel Arcanjo com a implantação da primeira proposta de Lucio Costa em destaque.



117

As obras do museu foram executadas entre 1938 e 1940, sendo dirigidas pelo engenheiro Lucas Mayerhofer. Para a sua construção o projeto recebeu uma modificação na implantação, o espelhamento do partido. A nova proposta sugerida por Paulo Thedim Barreto apenas invertida a implantação da casa do zelador, que passa a também estar junto ao antigo terreiro central, ajudando a melhor marcar a esquina da praça.

Pouco após o término da obra, entre 1940 e 1941, o projeto de Lucio recebeu uma segunda e última modificação, o necessário fechamento com vidro do espaço interior do museu. As esquadrias de ferro e seus painéis de vidro se fizeram necessários para ajudar a criar condições mais adequadas para a proteção das peças expostas, visto que o número de obras coletadas foi maior do que o esperado, aumentando assim a importância do acervo.

As esquadrias ajudaram a reforçar um aspecto moderno que o pequeno Museu das Missões exibe, mas a principal contribuição arquitetônica deste pequeno pavilhão é sem dúvida sua proposição espacial. Lucio alinha sua sensibilidade de historiador com suas convicções de arquiteto de vanguarda, revivendo sutis condições de uma memória espacial e estética da tradição

117 Projeto museográfico de Leônidas Cheferrino, a primeira exposição de longa duração que albergou o Museu das Missões.



118



119



120

jesuítico-guaraní que parece só reforçar suas convicções contemporâneas. Não há vontade de recriar o passado, dando lugar ao pastiche, nem muito menos a euforia por um receituário moderno.

O Museu das Missões logra a perspicaz conquista de solapar as memórias passadas tanto no âmbito material, com os vestígios arquitetônicos de que está construído, como no âmbito espacial, com a restituição da escala urbana da praça e da escala íntima das casas indígenas, e no âmbito visual, com as perspectivas emolduradas pelos pilares da varanda em direção à igreja e às ruínas do conjunto. Estas conquistas dizem quase tudo acerca do projeto, e são a principal lição da modernidade de Lucio Costa: a composição

118 Foto aérea mostrando a implantação do museu marcando uma das esquinas da antiga praça do povoado.

119 Planta-baixa das ruínas de São Miguel Arcanjo com a implantação da variação construída.

120 Museu das Missões, 1941.



121



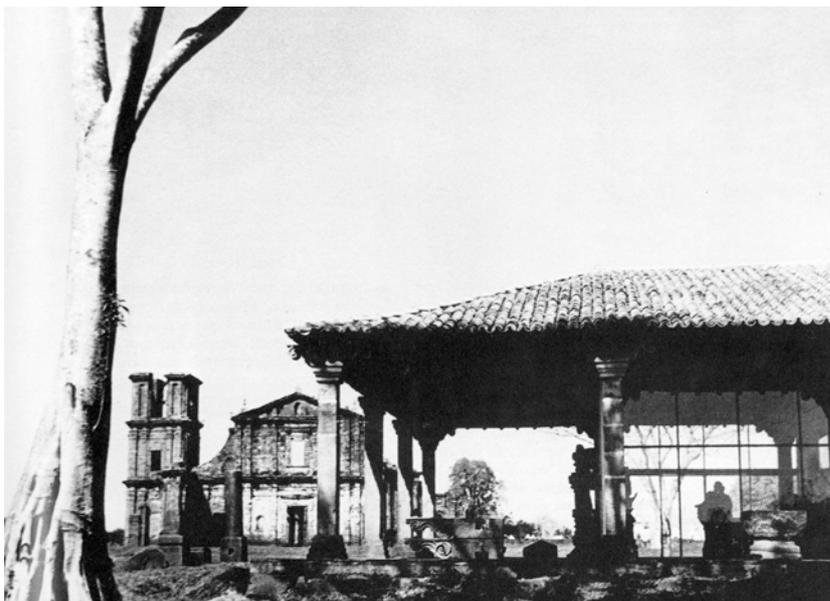
122



123

arquitetônica através de um sentido efêmero da tradição, ora cristalizado plásticamente, ora limitado a impregnar sua espacialidade.

Justapostos pelas esquinas, a casa do zelador anexa ao pavilhão parece estar pensada como uma antítese do museu, visto que sua total opacidade se contrapõem à franca transparência do pavilhão. Toda murada por uma imponente alvenaria de pedras de aproximadamente 6 metros de altura, o interior da casa só se revela para quem cruza os umbrais de entrada, tanto



124



125

pelos fundos da construção como pela porta onde a esquina do telheiro pousa em seus muros.

Uma vez dentro, a casa se revela pequena, essencial. Sem a devida conexão interna entre os cômodos, o zelador estava obrigado a transitar pelos espaços como os antigos nativos, pela circulação de sua alongada varanda. Os desenhos da casa estão melhor detalhado no projeto de sua segunda proposta, e em sua planta-baixa vemos que a parte coberta se limita em menos da metade da área murada, prevalecendo na área aberta um grande

124-125 Museu das Missões. Aspectos da transparência e restituição visual das antigas casas indígenas.



126



127



128



129



130



131



132

126-130 Museu das Missões.

131-132 Casa do zelador.



133

pátio ao centro que não escapa ao desenho do arquiteto, que coloca em um dos lados uma fonte de água sob à sombra de uma pérgola, e do outro o fogo de um forno a lenha junto a uma pequena árvore.

O prestigioso zelador que ocupou a casa amurada se chamava João Hugo Machado, e sua bem sucedida campanha em busca das remanescentes estátuas religiosas esculpidas em madeira pelos talentosos indígenas, contava até com artimanhas para despistar seu propósito e autoridade para desapropriar os indevidos tutores que haviam se apossado das obras.⁹² O zelador foi sucedido em sua função pelo seu filho, até que a casa deixou de servir como residência pela instalação do escritório técnico do IPHAN.

133 Estatuária religiosa esculpida pelos indígenas dos sete povos recuperada pelo zelador João Hugo Machado, 1940.

⁹² O zelador João Hugo se fazia passar por um devoto que estava atrás de orações à determinados santos, e contando com a simpatia das gentes e descobrindo onde as peças se encontravam, usava da autoridade que até mesmo incluía uma carta do próprio presidente Getúlio Vargas autorizando-o a confiscar as peças requisitadas. (SUZUKI, 2010, p. 131).

11. PAVILHÃO DO BRASIL EM NOVA YORK

Em 1939 foram realizados duas exposições internacionais nos EUA, que convidou o Brasil para participar com pavilhões próprios. Na feira realizada em São Francisco, a *Golden Gate International Exposition*, o projeto do edifício brasileiro ficou à cargo de um arquiteto norte-americano, Gardner A. Dailey (1895-1967)⁹³.

Já para a Feira de Nova York o debate realizado foi mais amplo, com a devida realização de concurso de anteprojetos entre arquitetos brasileiros. A Feira seria organizada na área do parque Flushing Meadows, no Queens, atualmente o segundo maior parque de Nova York. Aproximadamente 60 nações participaram do evento, e mais de 40 milhões visitaram as duas temporadas de mostra que ficou aberta para visita entre 30 de abril a 31 de outubro de 1939, e de 11 de maio a 27 de outubro de 1940.

O concurso para o Pavilhão foi organizado pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, que lançou o edital no final de 1937. Com algumas interferências do Instituto de Arquitetos do Brasil requisitando à normativa garantias e interesses comuns à classe⁹⁴, os projetos foram finalmente entregues em 7 de março de 1938.

O júri do certame estava composto por 5 membros: João Carlos Vital, presidente da comissão julgadora; três arquitetos indicados pelo IAB, Nestor



134

93 DANTAS, André Dias. **Os Pavilhões Brasileiros nas Exposições Internacionais**. 2010. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 149.

94 O próprio Lucio menciona haver se manifestado junto com outros arquitetos, retirando sua participação do concurso em protesto ao edital: *Fui convocado, juntamente com os demais arquitetos interessados, para uma reunião em que o presidente da Sub-Comissão Técnica esclareceu que as condições do edital que haviam dado motivo ao nosso afastamento do concurso seriam alteradas*. (COSTA, Lucio. III A 46-02709 L. [Carta para Abel Ribeiro]. 18 jul. 1938. 1 p. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2934>>. Acesso em: 5 mar. 2013.) Entre as alterações exigidas estavam a mudança da categoria legal do concurso identificado inicialmente como “concorrência”; mudança da escala dos desenhos exigidos; a menção dos nomes do júri; e garantias que o arquiteto classificado viajaria para acompanhar a execução da obra. (Revista Arquitetura e Urbanismo, p. 471, mai-jun 1939 apud QUEZADO DECKKER, Zilah. **Brazil built: the architecture of the modern movement in Brazil**. New York: Spon Press, 2001, p. 55).

134 Pavilhão do Brasil na Feira de São Francisco, 1939.

Figueiredo, Eduardo Souza Aguiar e Ângelo Bruhns; e Rubens Porto, arquiteto representante do Ministério do Trabalho⁹⁵.

A ata da comissão julgadora revela quais foram as diretrizes que nortearam a seleção das propostas:

A questão não deveria se orientar pela imitação de detalhes da arquitetura tradicional ou autóctone, mas por uma forma arquitetônica capaz de traduzir a expressão do ambiente brasileiro e, mais ainda, uma forma arquitetônica preferivelmente contemporânea, em virtude do fato da exposição de Nova York ter estabelecido como tema o mundo de amanhã.⁹⁶

Com o tema *The World of Tomorrow*, a feira se propunha ser uma visão da construção do futuro “*with the tools of today*”. A necessária adoção de um estilo francamente contemporâneo para o Pavilhão fez com que o governo se empenhara em revogar o decreto que impunha a obrigatoriedade do uso do estilo neocolonial para construções oficiais no exterior, decreto presidencial vigente desde as comemorações de independência de 1922.⁹⁷

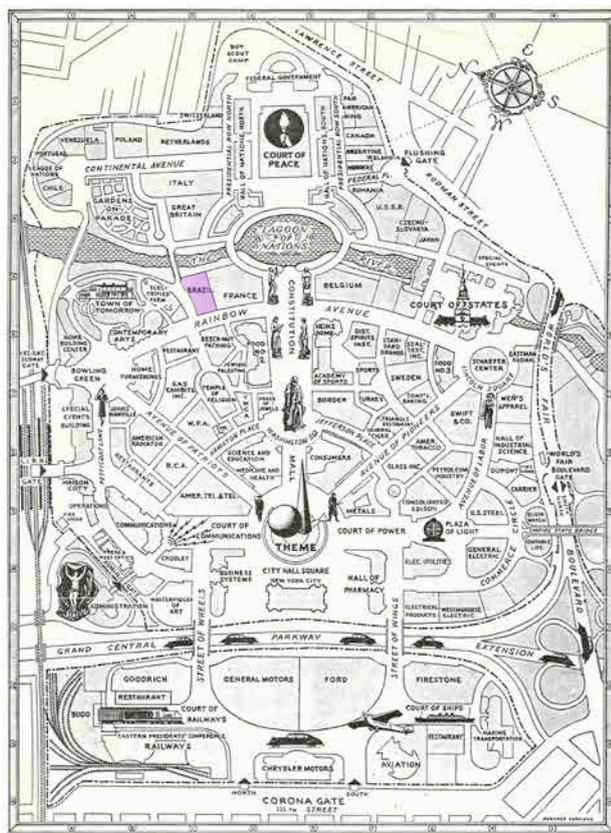
A participação do Brasil no evento era uma articulação internacional com muita carga política, e a importância do concurso se podia verificar pela presença do chefe da nação Getúlio Vargas na sessão de proclamação dos resultados⁹⁸. O governo estava empenhado em expor sua força produtiva e bens-primários neste que seria um dos maiores eventos internacionais ocorrido no entreguerra. Às portas de um conflito internacional o país estreitava laços com o governo norteamericano dentro de um marco de medidas político-culturais para com a América Latina lançada pelo

95 DANTAS, 2010, p. 139.

96 Revista Arquitetura e Urbanismo, p. 99, mar-abr 1938 apud CARRILHO, Marcos José. **Lucio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna**. 2002. Tese (Doutorado em arquitetura e urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 200.

97 Decreto realizado pelo então presidente Epiácio Pessoa, por ocasião das comemorações do centenário de independência do Brasil em 1922. (CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 175).

98 COMAS, 2002b, p. 174.



135

presidente Franklin D. Roosevelt (1882-1945), conhecida como “Política de Boa Vizinhança”.⁹⁹

O terreno destinado ao edifício brasileiro na feira não era grande, um quadrilátero curvilíneo de aproximadamente 50 por 100 metros¹⁰⁰, mas que possuía um relativo destaque. Em esquina e compartilhando quadra apenas com o pavilhão francês, o lote brasileiro estava bem próximo do lago das nações e da avenida principal da feira, a *Constitution Mall*. O lote asignado também fazia fundo com o canalizado rio Flushing, que atravessava o norte do parque ferial junto ao passeio que lhe percorria a margem.

99 Mais tarde, com a entrada dos EUA na guerra, foi realizado um acordo bilateral com o Brasil, que detinha a produção de estratégicas matérias-primas e uma longa faixa litorânea para o Atlântico. Em troca da permissão de instalar uma base aérea militar norteamericana na cidade de Natal e do termo de neutralidade brasileira frente à segunda guerra, os EUA financiariam a siderúrgica de Volta Redonda e a Fábrica Nacional de Motores, oferecendo também contratos e incentivos fiscais para a importação do café brasileiro. No final da guerra o Brasil enviou um contingente de 25 mil soldados para lutar junto aos Aliados, entre 1944 e 1945, tendo sido o único país sul americano a combater diretamente. (CAVALCANTI, 2006, p. 150).

100 COMAS, 2002b, p. 172.

135 Mapa dos lotes destinado aos pavilhões a serem construídos na Feira de Nova York. Destacado o lote correspondente ao Pavilhão do Brasil.

O resultado do júri anuncia o projeto de Lucio Costa como o classificado em primeiro lugar, seguido de Oscar Niemeyer em segundo e Paulo Camargo de Almeida em terceiro. Apesar do veredicto, nenhum dos projetos classificados havia sido considerado plenamente satisfatório.¹⁰¹

Munidos de dois critérios principais, caráter nacional e qualidade técnica construtiva próprias para um pavilhão, a comissão julgadora pondera que o projeto de Lucio fora escolhido por representar melhor o caráter nacional da construção, enquanto que o projeto de Oscar estava mais adequado por aspectos de economia e funcionalidade.

Projeto de Lucio Costa

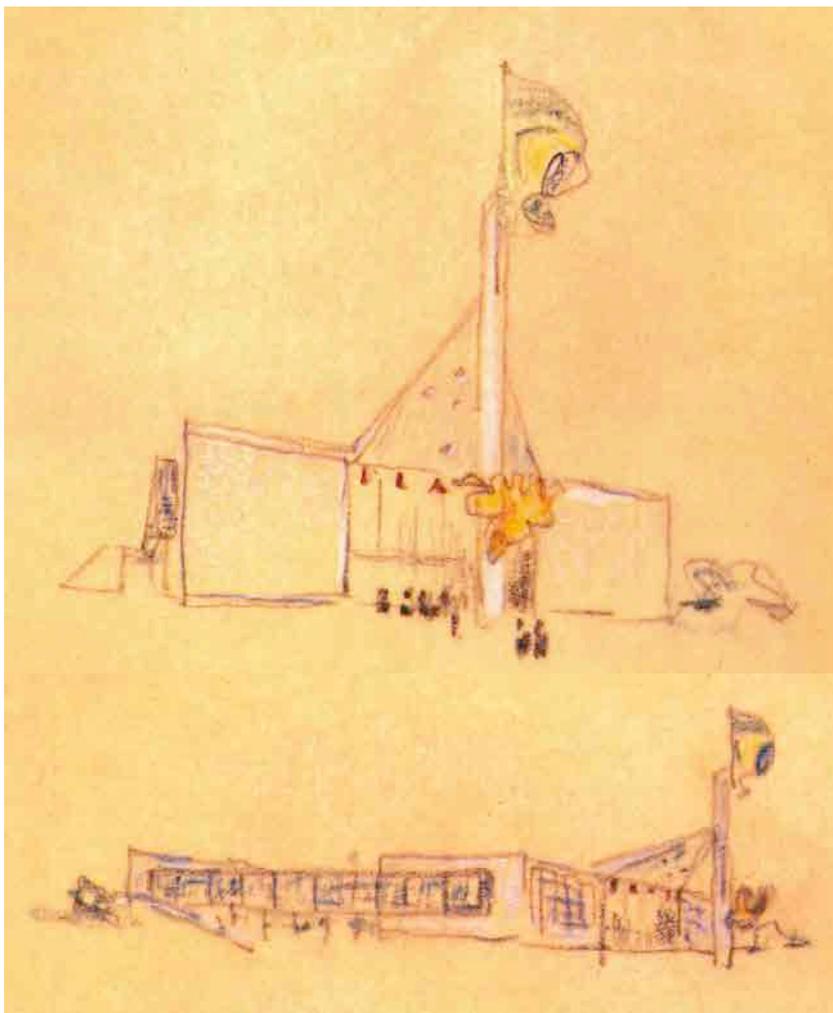
O projeto apresentado por Lucio ao concurso consistia em dois volumes principais que se dispunham nas extremidades do terreno, um grande saguão à entrada e um auditório ao fundo. Estes eram conectados por duas galerias de exposição suspensas sobre pilotis, dispostas nas laterais do lote.

Em contraste com o partido fortemente vazado do térreo, com laterais permeáveis desde a rua, o projeto reforçava sua interioridade com um pátio ajardinado, com lago em forma amebóide e vegetação tropical. Desde esse interior se podia reparar nas gelosias tradicionais pintadas de azul esverdeado, com forma de estreitas placas pivotantes, fazendo a proteção do excesso de luminosidade nas galerias, pintadas externamente de branco.

Esse pátio interior faz alusão direta aos pátios desenvolvidos em seus projetos residenciais anteriores, em especial ao da Casa Sem dono nº 3. O espaço sob pilotis, pela maneira como está desenhado, com figuras relaxadas em poltronas moles tomando café, também nos recorda outros projetos anteriores, sobretudo a Vila Monlevade.

Na perspectiva do pátio também se pode notar que a estrutura do edifício está lançada de maneira idêntica ao bloco menor do edifício do MESP, que

101 BRUAND, 2008, p. 105.

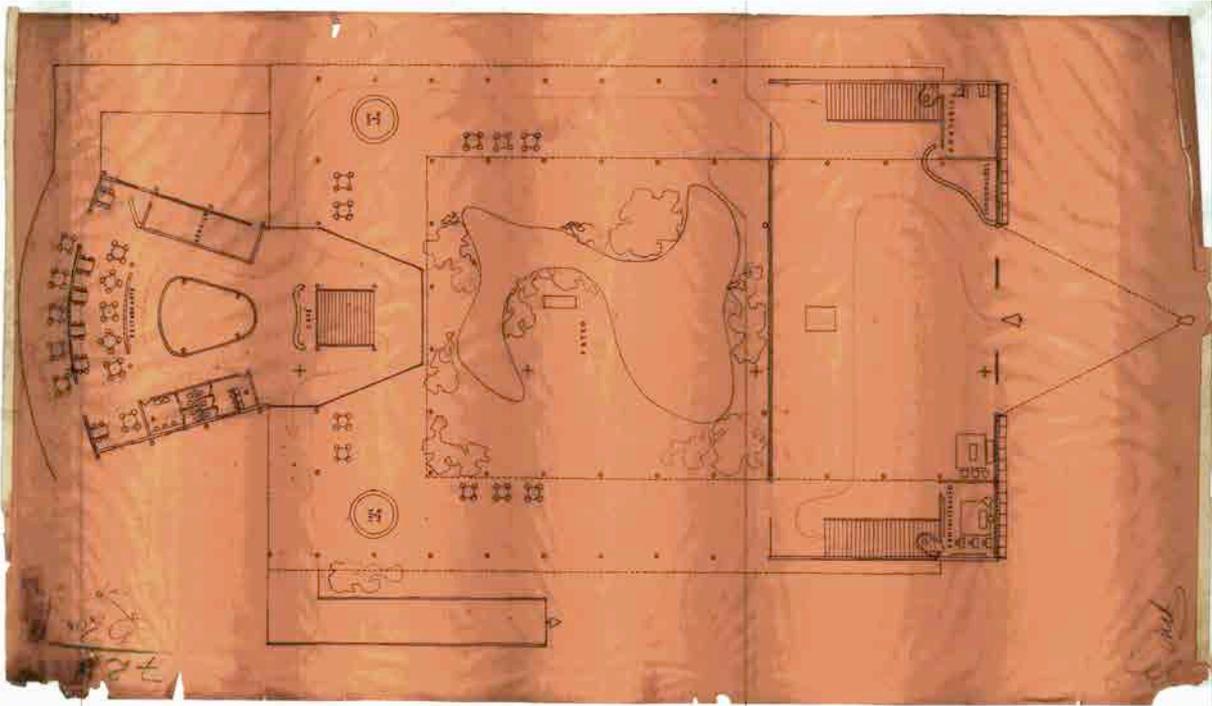


136

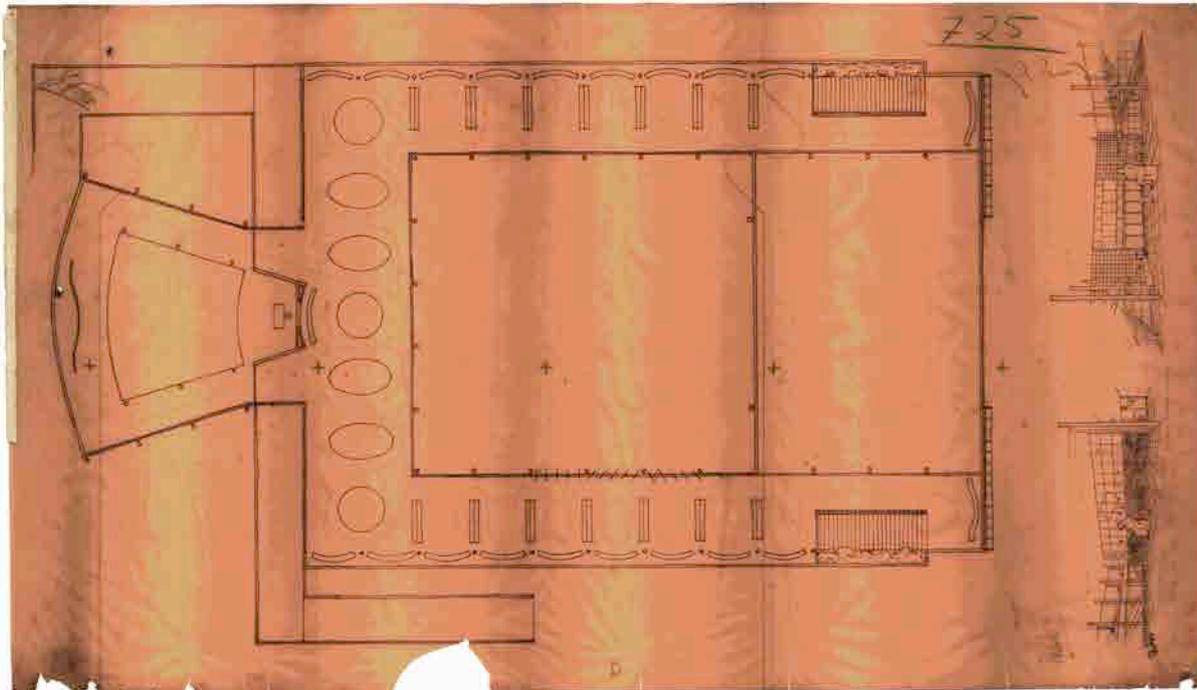
não por casualidade também era destinado a abrigar um espaço de exposição. A colunata está alinhada com a face externa da cobertura enquanto a parede fica ligeiramente recuada, num representativo gesto de estrutura independente.

Também é comum a estes dois projetos a composição fundida entre bloco de exposição com auditório trapezoidal de parede curva, este último com importante função de perspectiva externa, com escultura encravada em meio. A semelhança entre os dois edifícios não se resume nisso, está também em diversos outros pequenos detalhes como o tratamento das superfícies, o resalto na interpenetração dos volumes, o destaque na integração entre escultura, mural de azulejos e arquitetura, etc.

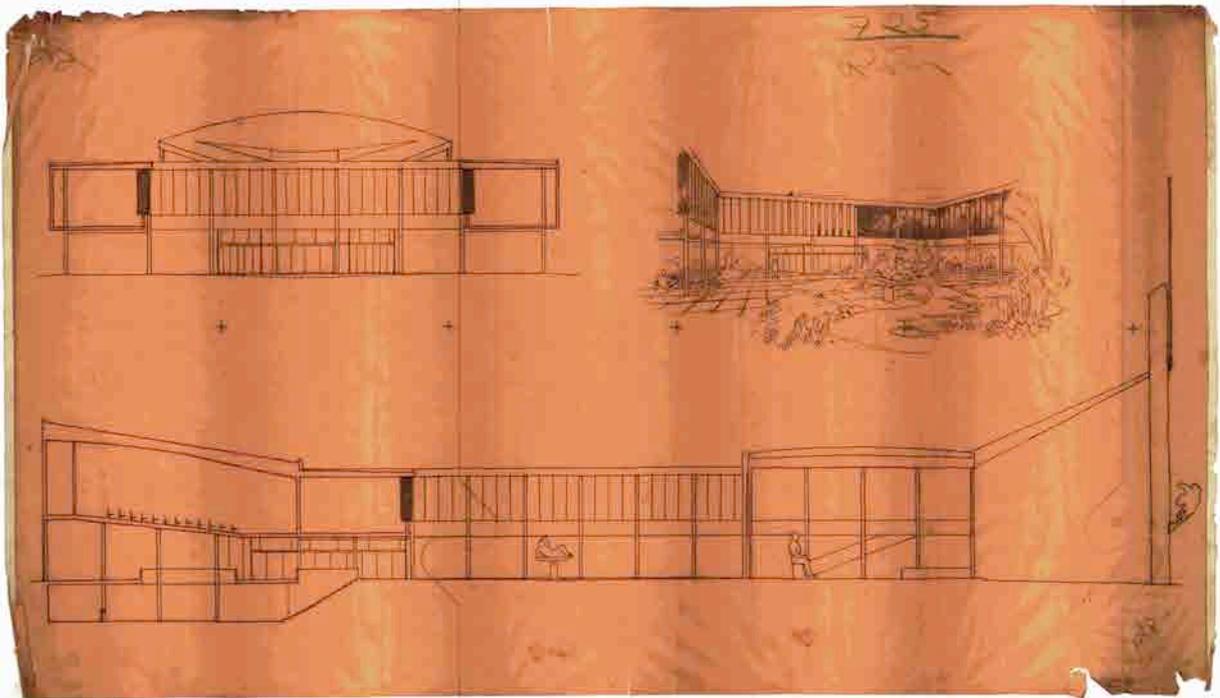
136 Croquis da proposta de Lucio Costa para o Pavilhão do Brasil, 1938.



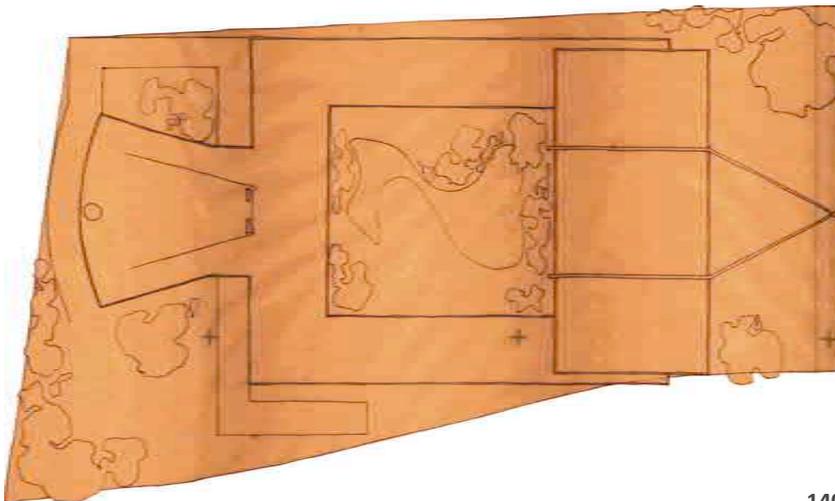
137



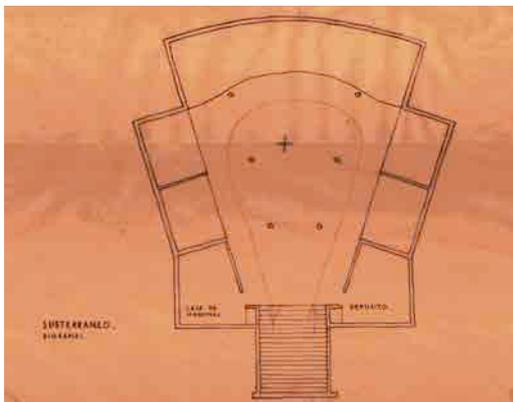
138



139



140



141

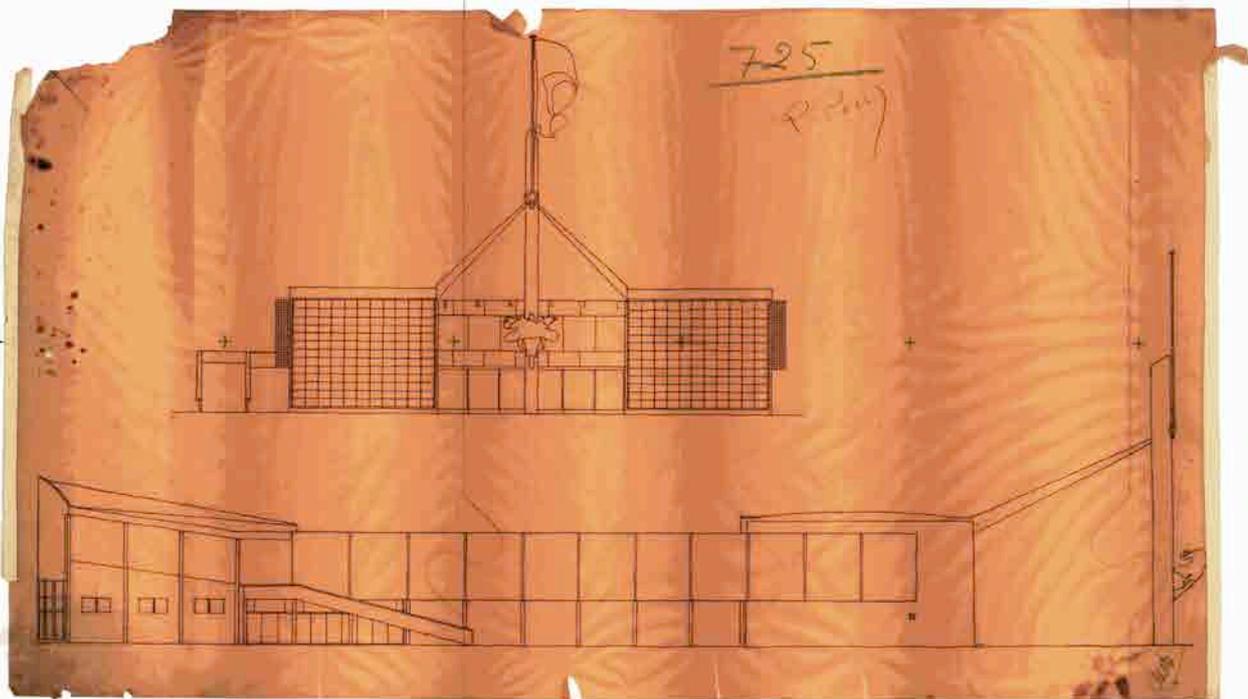
137 Planta baixa do térreo.

138 Planta baixa do pavimento superior e perspectivas do saguão de entrada.

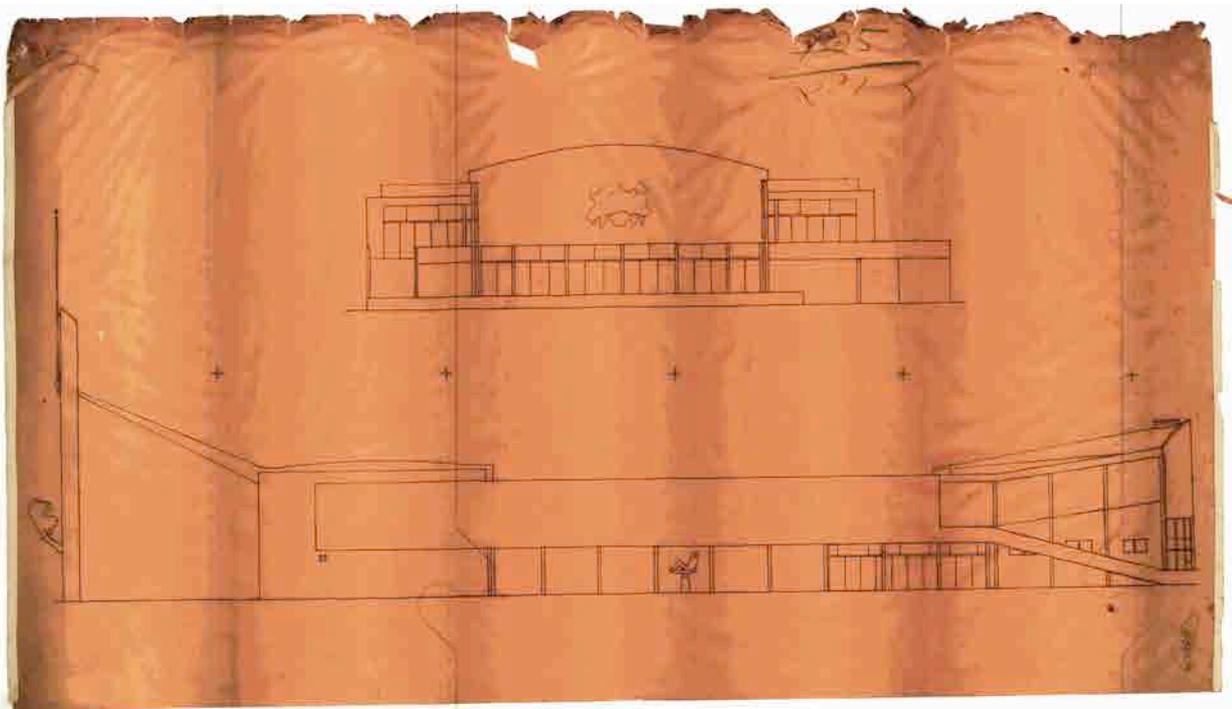
139 Cortes transversal e longitudinal e perspectiva do pátio ajardinado.

140 Planta de cobertura.

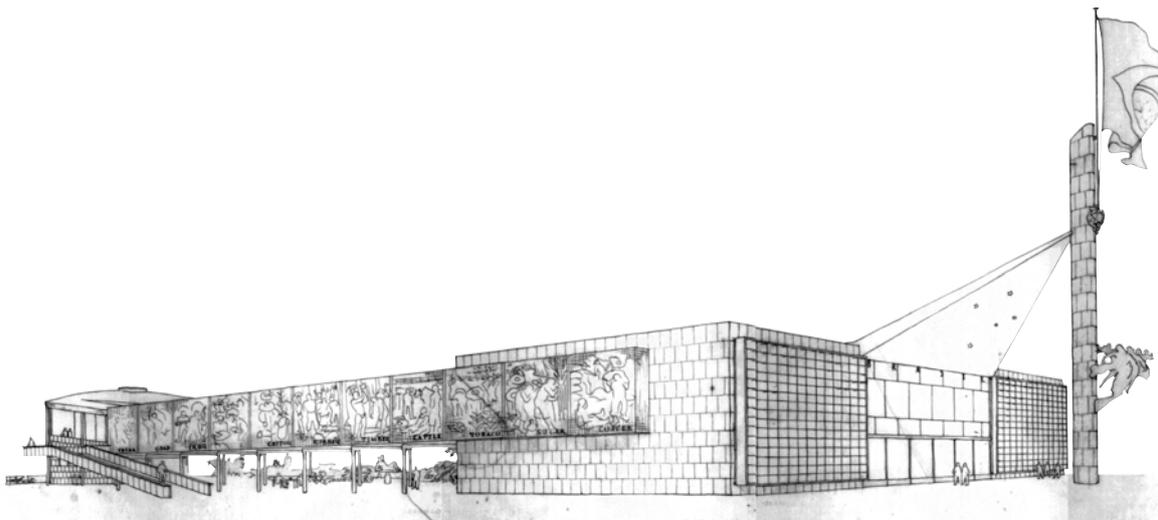
141 Planta baixa do subsolo.



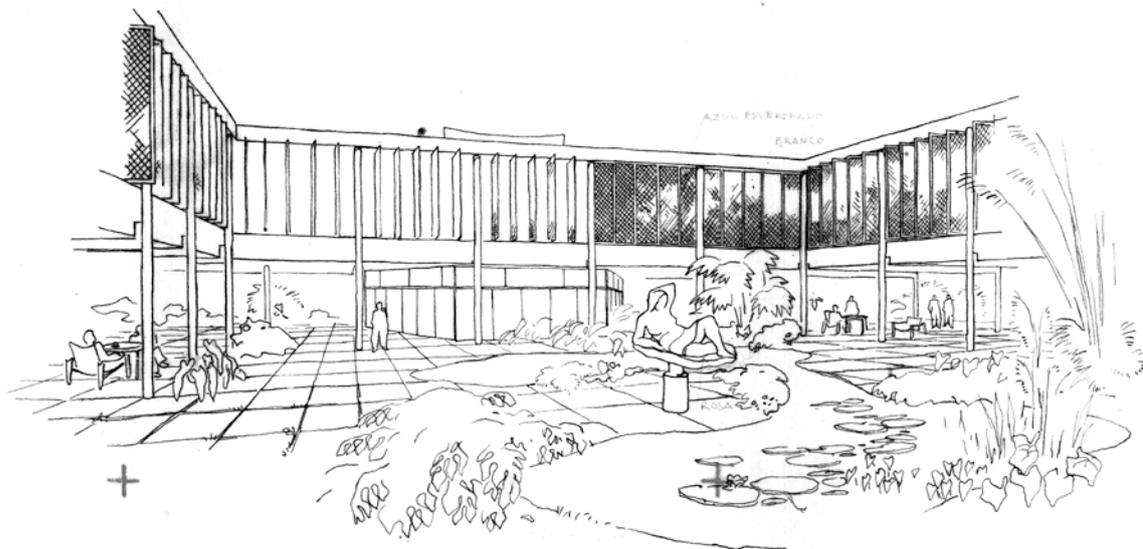
142



143



144



145

No projeto do pavilhão está um grande painel de azulejos, previsto nas cores azul e branco¹⁰², com a representação de cenas de trabalho envolvendo a produção de riquezas do Brasil: cacau, ouro, ferro, algodão, borracha, madeira, pecuária, tabaco, açúcar e café. Os desenhos de Lucio são a representação dos painéis dos ciclos econômicos encomendados por

142 Fachadas frontal e lateral da rua.

143 Fachadas de fundos e lateral interior da quadra.

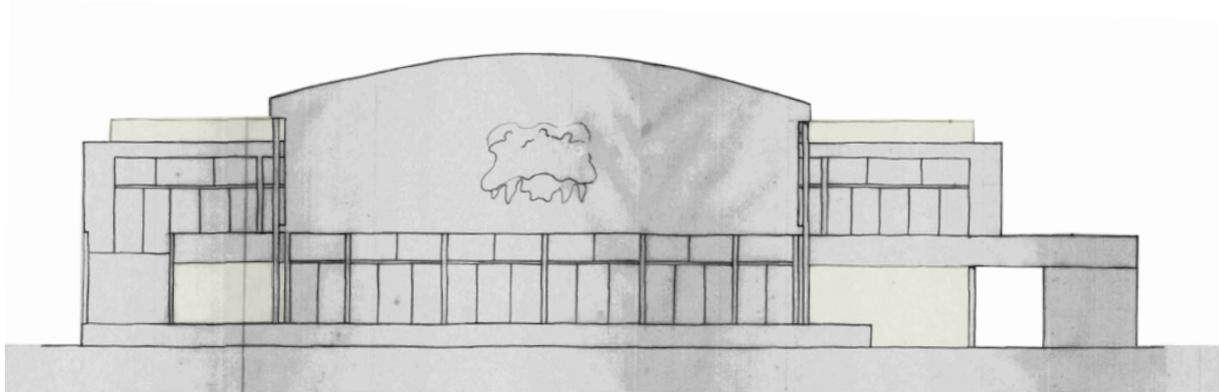
144 Perspectiva geral do Pavilhão do Brasil apresentado por Lucio Costa para concurso de 1938.

145 Perspectiva do jardim interior.

102 Conforme indicado a lápis no desenho.



146



147



148

146 Detalhe dos painéis de azulejo proposto na perspectiva geral.

147 Fachada do fundos, editado pelo autor.

148 Prédio do MESP.

Capanema à Portinari para o edifício do Rio.¹⁰³

Lucio estava propositadamente envolvendo os elementos do projeto do Rio para o edifício de Nova York. Inclusive trabalha com os modelos de esculturas previsto para o palácio ministerial, “Moça Reclinada” e “Homem Sentado” de Celso Antônio, além de uma escultura na fachada indicada para ser de bronze dourado e uma outra na parede do auditório que guardavam semelhanças com o trabalho de Lipchitz, artista húngaro a quem se havia encomendado uma escultura para o a empena do auditório do MESP.

Observando as plantas-baixa veremos que o projeto também guarda semelhança com o partido da inicial proposta da equipe brasileira para o prédio do ministério, apelidado jocosamente de “múmia”. Em parte se repete a disposição em “U” sob pilotis, com jardim ao centro e um volume independente para auditório na face posterior.

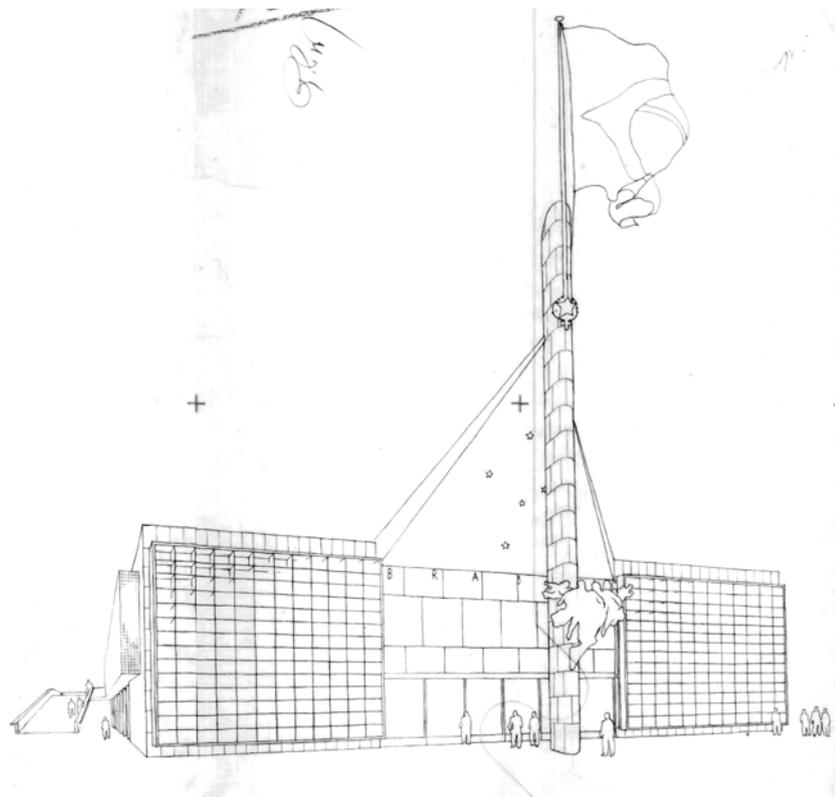
O pavilhão de Lucio propunha duas grandes estruturas em grelha fixa como quebra-sol anexas à fachada frontal, que tinha orientação sul. Nada mais adequado para representar a soma das duas exigências do júri, brasilidade e técnica moderna, já que os monumentais *brise soleil* de entrada, de evidente descendência corbusiana, também representavam a constante preocupação da arquitetura nacional em controlar a insolação com estruturas tramadas.

Um pouco mais enigmático, e de exagerado simbolismo nacional, nos pareceu a composição principal da fachada de entrada, que combina marquise triangular inclinada e uma grande coluna que traspassa para servir de mastro, sustentado também uma escultura em bronze que se lança à frente. Postos dessa maneira, escultura, coluna e marquise parecem querer se confundir com carranca, mastro e vela. Vinte anos depois, casualmente ou não, esta peculiar portada com marquise triangular inclinada aparecerá

103 MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. **Construção Diplomática, Missão Arquitetônica: Os Pavilhões do Brasil nas Feiras Internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939)**. 2012. Tese (Doutorado em arquitetura e urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 102.



149



150

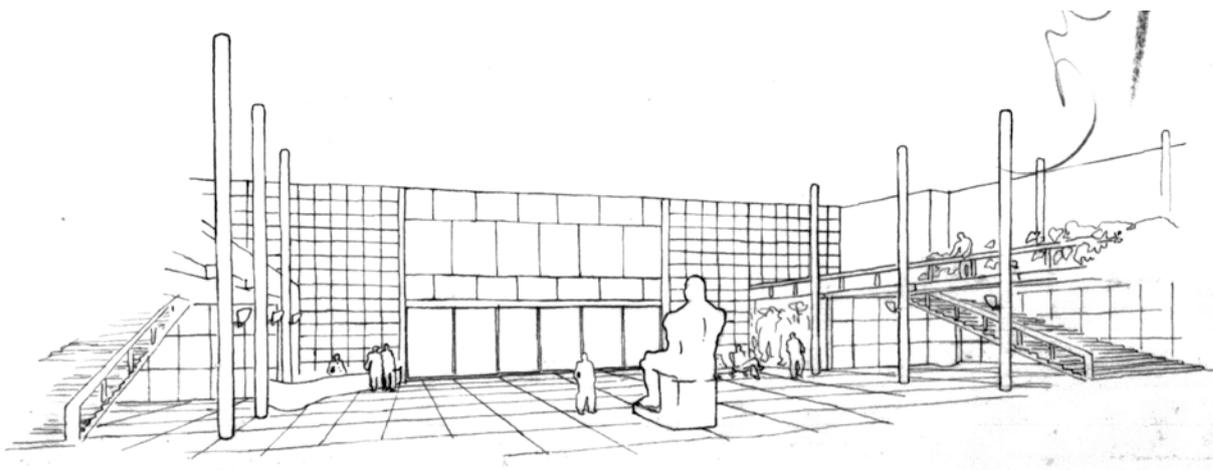
na obra de Niemeyer, na bela Capela de Nossa Senhora de Fátima em Brasília.

A esquisita marquise triangular bem que poderia ser um releitura de alguma marquise inclinadas que Le Corbusier utilizou na entrada de alguns projetos, como o edifício em Zurique de 1932 ou Vila Garches de 1927, ou até mesmo da longa marquise em frente ao seu pavilhão de Temps Nouveaux, na recente feira internacional de Paris em 1937. Marquises que em projetos posteriores Lucio irá lançar mão, como nos dois projetos encarregados por César Guinle no início da década de 1940, o Parque Guinle e o Prak Hotel.

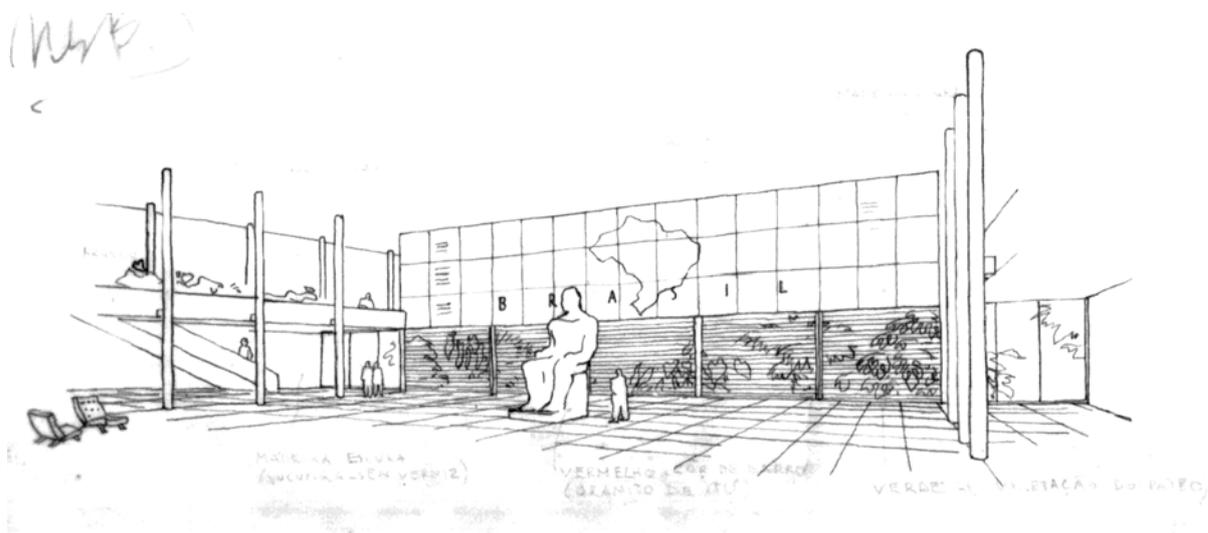
Dentre as muitas referências ao repertório de Le Corbusier da qual poderíamos especular relação, vale ressaltar que as duas longas e retilíneas rampas que o pavilhão de Lucio tão bem utiliza para dar acesso direto desde a rua aos ambientes de exposição e auditório, se parecem muito com as usuais estruturas externas de escada e passarela, ou escada e terraço, que Corbusier utiliza em suas casas do início da década de 1930, e que já tinha

149 Capela Nossa Senhora de Fátima, 1958. Projeto de Niemeyer, Brasília.

150 Perspectiva frontal da proposta do Pavilhão apresentado por Lucio Costa.



151



152

sido recentemente explorado pelo arquiteto carioca nos edifícios da Cidade Universitária do Brasil.

As perspectivas internas mostram que passando pela entrada principal tem-se um grande vestíbulo de pé-direito duplo, com a escultura “Homem Sentado”, a mesma que Le Corbusier havia colocado em suas perspectivas para o Palácio Ministerial à beira-mar. Desde esse grande hall se podia subir para as galerias de exposição pelas esparramadas escadarias laterais, ou passar diretamente ao pátio interior. Chama a atenção o sinuoso balcão à entrada do vestíbulo, pois antecipa o caráter predominante dos mobiliários que serão construídos no Pavilhão.

151-152 Perspectivas interiores do saguão de entrada.

O saldo final da proposta apresentada por Lucio é uma equilibrada mistura de influência do repertório tradicional com a modernidade, desenvoltura que já se havia consolidado na obra do arquiteto. Também vale notar a clara linguagem técnica adotada que deixava bem resolvida a construtibilidade da proposta, preocupação que chegou ao preciosismo de detalhar um esquema de funcionamento do ar-condicionado.

Projeto de Oscar Niemeyer

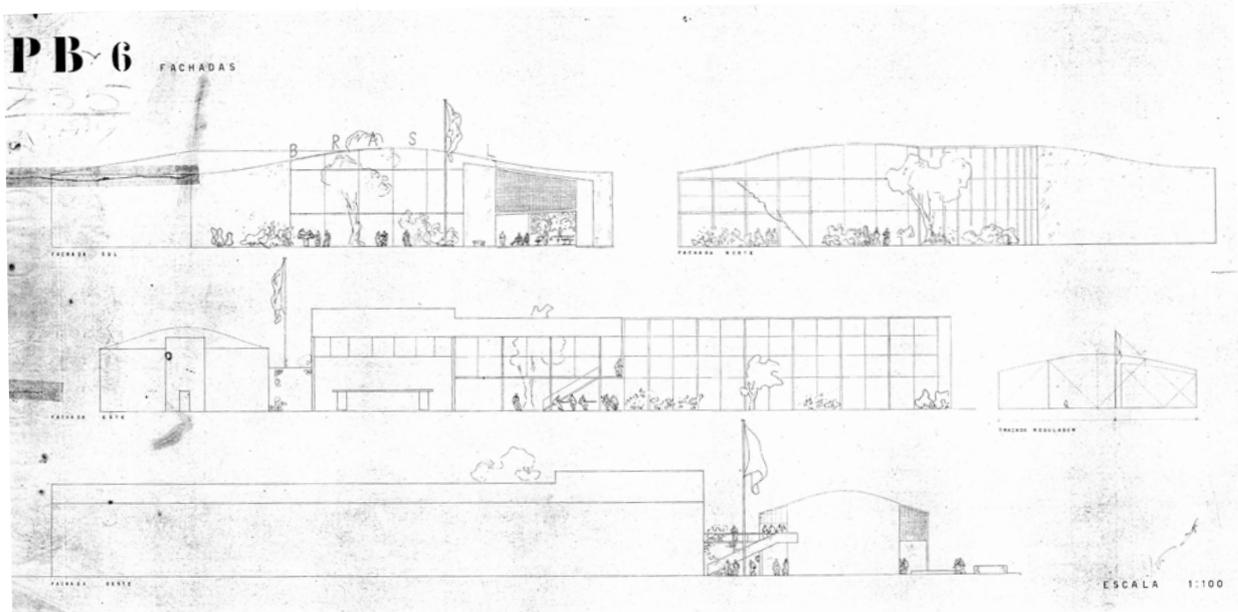
As duas pranchas que se tem acesso para visualizar o projeto apresentado por Niemeyer no concurso, mostram uma arquitetura marcada pela gestualidade curva, era o início de sua pesquisa plástica de formas livres.

O partido imprime uma disposição em “L” ao edifício, onde o longo bloco lateral se alinha com a extrema do lote. A curva do solar acaba virando mote para uma pesquisa formal, o que faz rebater o sinuoso perímetro do terreno no volume. A cobertura assume uma plástica abobadada e um pequeno volume se desprende do edifício pesado para se transformar todo em curva. Pela sugestiva forma trapezoidal poderíamos supor que este anexo frontal é o auditório.

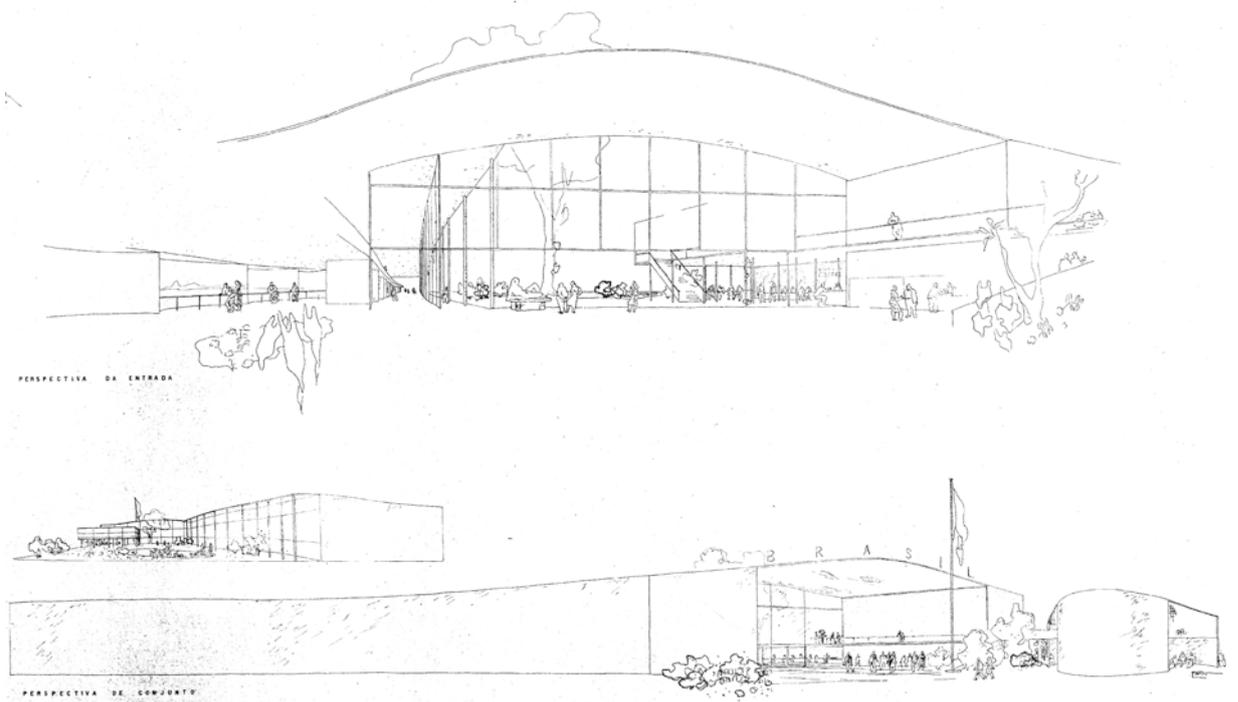
Conectados por uma passarela, os dois volumes compõe uma fachada com dinamismo volumétrico, o que se reforça pelo recuo da portada envidraçada do pavilhão principal. Uma vez dentro do pavilhão, a interioridade anunciada na longa fachada cega lateral se confirma pala franca abertura das paredes envidraçadas que dão para o jardim do pátio.

Jardim que apenas se insinua em poucos desenhos, o que poderia significar que o importante na proposta é a natureza construída, a paisagem arquitetônica. No interior do pavilhão a vegetação se mostra mais atrativa, de folhas largas e caídas, como que ecoando a força plástica do edifício.

O resultado final da proposta de Oscar é uma feliz composição volumetrica que, porém, está muito pouco resolvida tecnicamente. Ao mesmo tempo



153



154

que instiga a geometria suscita perguntas, há poucos detalhes oferecidos. Até mesmo as longas colunas e o grande vão abobadado parecem ser desproporcionais para a solução sugerida.

153-154 Fachadas e perspectivas do projeto apresentado por Oscar Niemeyer ao concurso de 1938.

Esta proposta também não apresentava a ênfase nacional que se esperava de uma construção representativa. O que mais se aproximaria de uma relação com a arquitetura tradicional é a composição subordinada de um volume maior com um pequeno, muito usado nas grandes casas de fazenda que conjugavam junto à casa-grande uma pequena capela lateral. Partido que Niemeyer soube bem traduzir no palácio presidencial em Brasília.

O Edifício Construído

Quando Lucio Costa soube que seu projeto havia sido o vencedor do concurso, e que Oscar havia ficado em segundo, foi logo ver o projeto de seu colega. Atestando a qualidade deste, pôs em questão até mesmo a escolha de sua proposta, e movido pela retidão de caráter que lhe era peculiar, advogou por fazer um novo projeto definitivo em parceria com Niemeyer, o que lhe foi permitido.

Para nós, Lucio constituía o líder absoluto, o homem correto e lúcido em quem podíamos confiar. Lembro-me de algumas passagens que marcam seu caráter, sua grandeza moral, o apreço que tinha por seus companheiros. Um dia organizaram um concurso de projetos para o Pavilhão do Brasil na feira de Nova York. Concorremos, ele, outros arquitetos e eu. Quando Lucio soube que fora classificado em primeiro lugar e eu em segundo, abalou-se serra abaixo - estava em Petrópolis - para ver os projetos e achando o meu trabalho muito bom, procurou o ministro João Carlos Vital, dele conseguindo que viajássemos para os Estados Unidos e juntos elaborássemos o projeto definitivo.¹⁰⁴ [Oscar Niemeyer]

Lucio, que já havia se afastado da direção das obras do MESP por ver que sua presença tolhia a liderança constituída de Niemeyer e o consequente

104 NIEMEYER, Oscar. **1º versão Memórias**. [Texto manuscrito por Oscar Niemeyer]. [p. 10?]. Rio de Janeiro: Fundação Oscar Niemeyer. [Arquivo Oscar Niemeyer]. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro007>>. Acesso em: 20 set. 2013.



155

bom andamento dos detalhes¹⁰⁵, agora dá outro passo na aposta pela boa arquitetura. O que inicialmente parece apenas um ato de generosidade, se combina com a ambição pessoal de Costa por realizar o que se constituiria como um importante marco da escalada moderna na arquitetura nacional. Até então haviam sido construídos poucos edifícios de grande porte com os princípios da nova arquitetura no país¹⁰⁶, e uma boa experiência em Nova York, com repercussão na mídia estrangeira, ajudaria a trazer credibilidade para a vanguarda brasileira.

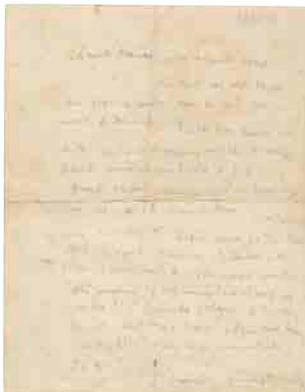
Também é certo que Lucio era consciente que seus talentos eram complementares, como afirmou Comas, “a combinação da segurança de seleção formal de um com a capacidade de geração de hipóteses de outro era vantagem”¹⁰⁷. Além da segurança de uma boa contribuição

105 A partir de 21 setembro de 1937 Lucio Costa começa gradativamente a deixar de liderar a equipe dos arquitetos do MESP. Primeiramente por questão de indisposição de saúde, quando pede um afastamento temporário à Capanema (LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 151), e depois por sentir que sua presença tolhia a liderança natural que Niemeyer vinha desempenhando.

106 As obras do MESP mal haviam iniciado, e se arrastavam lentamente, sendo praticamente só o prédio do ABI dos irmãos Roberto e a Estação de Hidroaviões de Atílio Corrêa Lima que serviam como portfólio de uma monumental modernidade em 1938.

107 COMAS, 2002b, p. 177.

155 Chegada de navio em Nova York, 1938. Na foto, respectivamente Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Julieta Costa com a filha Maria Elisa Costa no colo, Anna Maria Niemeyer e Annita Niemeyer.



156

arquitetônica, a companhia de Oscar também lhe daria comodismo à hora de realizar o projeto e fiscalizar sua execução¹⁰⁸.

Levei o Oscar comigo para Nova York afim de elaborarmos novo projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939, [...].

O meu objetivo na época era contribuir fazendo o melhor possível, naquilo que dependesse de mim, para o bom êxito da adequação arquitetônica às novas tecnologias do aço e do concreto. O que estava em jogo era a boa causa da arquitetura.¹⁰⁹ [Lucio Costa 1995]

Lucio Costa e Oscar Niemeyer, juntamente com suas respectivas famílias, embarcaram no transatlântico Pan America rumo a Nova York dia 24 de março de 1938¹¹⁰. Em carta à sua mãe, Lucio comenta como foi a impressão de sua chegada à cidade norte-americana.

Foi tão bonito a nossa chegada. Um frio danado no deck. Tudo cinzento. Antes de se avistar Manhattan, o navio fica parado. Vi então de novo, como no Havre, uma porção de casas de tijolo, as árvores nuas, tudo sombrio, tudo com aquele jeito “diferente” que as coisas têm fora do Brasil. O verde dos gramados e o branco das janelas sobressaem tanto!

Depois surgiram a estátua – a “liberdade” tem a cabeça um pouco chata –, e aquela multidão de arranha-céus incríveis, uns espiando por cima dos outros, tudo na ponta dos pés só para nos ver chegar.

E, afinal, a neve. Neve de verdade, mamãe. Como em Newcastle, como na Suíça. Caindo de leve, às vezes subindo com o vento e rodando no ar. Neve de fazer aquele barulhinho no sapato, da gente segurar nas mãos, amassar como nos bons tempos e jogar em cima dos outros. E... veja você, seis dias depois... fazia calor como no Rio, agora está frio de novo. Tudo aqui é muito louco, até o clima.¹¹¹ [Lucio Costa 1938]

Nesta temporada no exterior também tiveram a desagradável experiência de sentir o clima de guerra já instaurado no panorama internacional, conforme

108 Antes mesmo de viajar Lucio tinha planos de ficar apenas quatro meses em NY, e mais adiante veremos que pleiteia a permanência de Oscar para assegurar a qualidade de execução.

109 COSTA, 1997, p. 190.

110 De acordo com carta de Lucio em LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 156.

111 COSTA, Lucio. VI A 01-01291 L. [Carta para sua mãe, Alina Ribeiro da Costa]. 22 abr. 1938. 2 p. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1580>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

relato de Lucio à sua mãe. No ano seguinte, durante a realização da Feira, os conflitos da Segunda Guerra seriam deflagrados.

Você viu os japoneses há dois dias bombardeando cantão – como os católicos espanhóis em Barcelona – sem nenhum objetivo militar – só pra meter medo.

Nós vimos no cinema várias cenas tiradas logo depois de outros bombardeios – gente grande e crianças se torcendo nas ruas e os bombeiros entulhando os caminhões até em cima de corpos mutilados de homens, de mulheres, de velhos, de crianças. É nisto, mamãe, em que dá o tal do patriotismo.

Gostar da terra em que se vive, onde vivem os nossos pais e os pais dos nossos pais já viveram – é normal. É como você gostar da nossa casa (“com o sol que às vezes me dá raiva e morro que eu nunca subi”, como você disse tão gozado), mas daí a entrar na casa dos outros e matar todo mundo por isto ou por aquilo ...

[...] Que diabo, todo o resto do mundo também foi Deus quem fez – inclusive os aviadores que de manhãzinha quando o pessoal todo ainda está dormindo – jogam bombas bonitas em cima das casas de Barcelona e Cantão.¹¹² [Lucio Costa 1938]

Lucio e Oscar se instalaram em Manhatam, trabalhando nas dependências do escritório de Wallace K. Harrison¹¹³ (1895-1981) no Rockefeller Center¹¹⁴, arquiteto-chefe da Feira que projetou os prédios símbolos do evento, o Trylon e o Perisfério.¹¹⁵

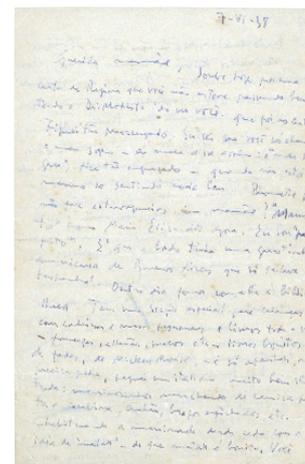
Durante os meses que passaram em Nova York não podiam se permitir muito lazer, uma vez que tinham a tarefa de começar do zero um novo projeto enquanto muitos pavilhões já haviam começado suas construções. Mas apesar do curto tempo, muitos momentos de descontração se deram no Central Park, próximo do escritório em que trabalhavam, conforme relata Oscar:

112 COSTA, Lucio. VI A 01-00986 L. [Carta para sua mãe, Alina Ribeiro da Costa]. 7 jun. 1938. 4 p. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1276>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

113 Anos depois, em 1947, Harrison dirigiria o grupo de dez arquitetos responsáveis por projetar a sede da ONU em Nova York, projeto que teria a proeminente participação de Oscar Niemeyer.

114 CAVALCANTI, 2006, p. 157, 176.

115 De acordo com Macedo (2012, p. 109), o projeto foi realizado no escritório do consulado brasileiro.



157

157 Carta de Lucio Costa à sua mãe, 7 de junho de 1938.

Em Nova York eu fiquei lá metido na sala de desenho. Meu divertimento era ir com minha filha e minha mulher para o Central Park, ficar lá descansando. Pouco frequentei qualquer coisa, foi um período de trabalho junto com ele.¹¹⁶ [Oscar Niemeyer]

Lucio e Oscar começaram a trabalhar um ano antes da abertura oficial da feira, e a pressa em realizar o novo projeto era de todas as partes envolvidas, desde Lucio Costa que planejava ficar apenas quatro meses em Nova York¹¹⁷, até as autoridades da Feira e do governo brasileiro, já que o novo projeto teria que passar por uma maratona de aprovações até poder iniciar seus desenhos executivos e por fim contactar uma empresa que se fizesse cargo pela construção.

Porém alguns benefícios foram colhidos deste retardamento, como poder visitar o local da Feira pessoalmente, ver algumas maquetes de pavilhões, ir até o terreno destinado, e até mesmo poder observar a construção já iniciada do Pavilhão Francês, contíguo ao brasileiro. Isso influenciou diretamente no projeto, pois visto que o pavilhão vizinho era uma corpulenta construção em esquina, o partido do futuro projeto tentaria desmarcar-se de uma disputa espacial.

O projeto do Pavilhão Brasileiro assumiria então a disposição em “L” da proposta de Oscar, se afastando da extrema com o lote francês e valorizando o vazio com um extenso jardim. Apesar da mesma implantação no lote e alinhamento com a curva do terreno que também era reproduzida na fachada lateral, conforme o projeto de Niemeyer, os principais parâmetros do partido seguiam a inicial proposta de Lucio: pavilhão de exposição suspenso por pilotis, com o térreo fortemente vazado para o jardim interior; acesso principal através de rampa; fachada frontal com grande brise; pequeno balanço do bloco de exposição na fachada externa, e fachada

116 WISNIK, Guilherme (Org.). **O risco**: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes Produções, 2003, p. 116-117.

117 Lucio ao total se ausentou do Rio por um período de 5 a 6 meses, embarcou no Brasil dia 24 de março de 1938, e embarcou de regresso no final de agosto ou início de setembro do mesmo ano. Costa se referiu à temporada em Nova York como um “sacrifício doméstico” a que se impusera (COSTA, 1997, p. 190), talvez em referência ao distanciamento de sua mãe que apresentava um delicado estado de saúde, conforme observado em cartas.



158

interna com estrutura lançada em semelhança ao prédio do MESP; e lugar de destaque para a escultura “Homem Sentado” de Celso Antônio.

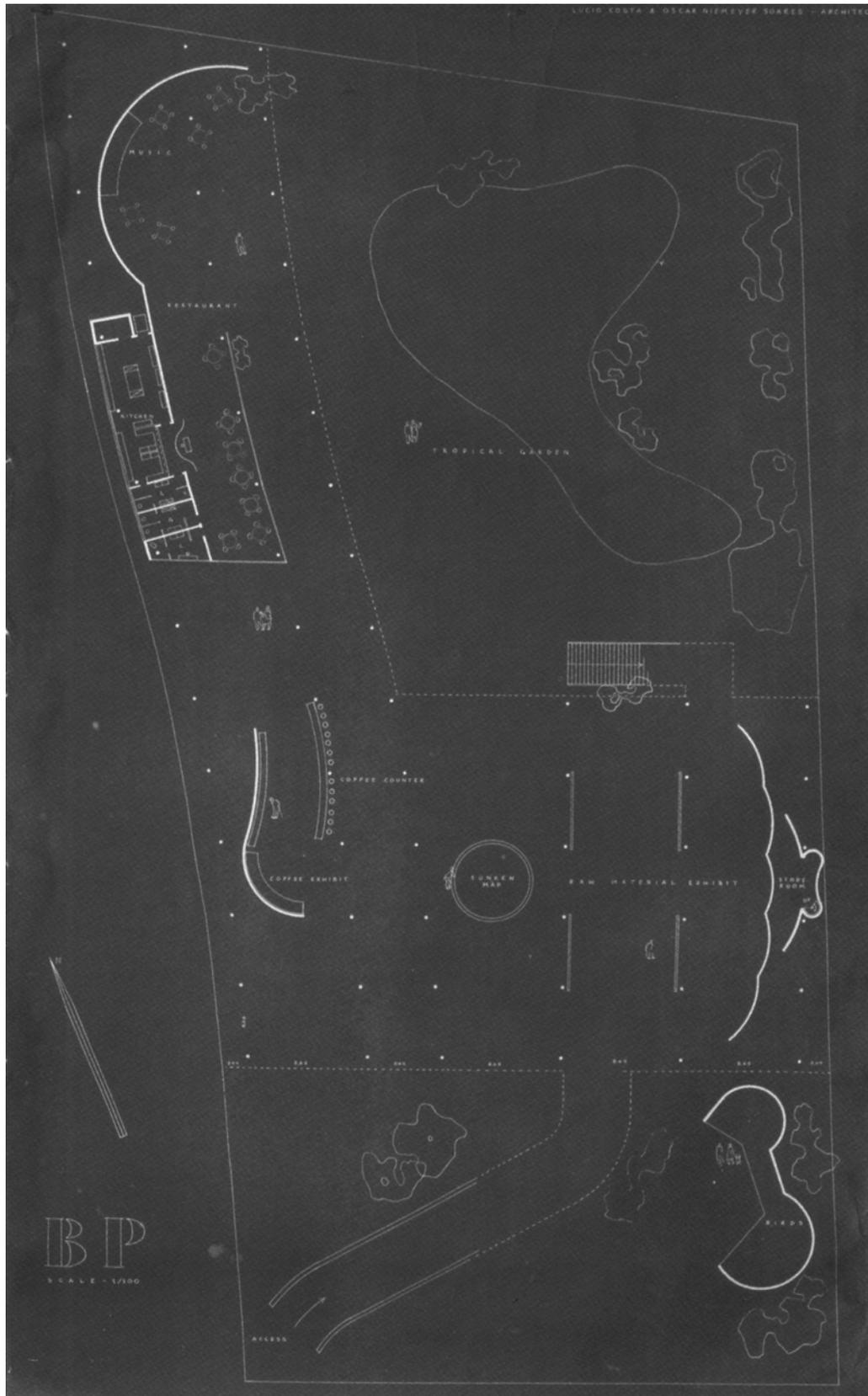
A retícula de pilotis soltos ao rés do chão imprimia bem o sentimento plástico desejado por Lucio, que considerava este um dos mais belos episódios espaciais da arquitetura: “o ritmo cadenciado das colunatas sempre foi considerado, e com razão, uma das coisas mais belas da arquitetura.”¹¹⁸

Até mesmo a pequena marquise em curva que conecta a cobertura do edifício com o auditório, também lembra algo do gesto de Lúcio em gerar um pórtico de entrada com marquise triangular. Já o volume separado para auditório em forma trapezoidal era uma semelhança das duas propostas anteriores, mas a disposição logo na entrada era característica de Oscar.

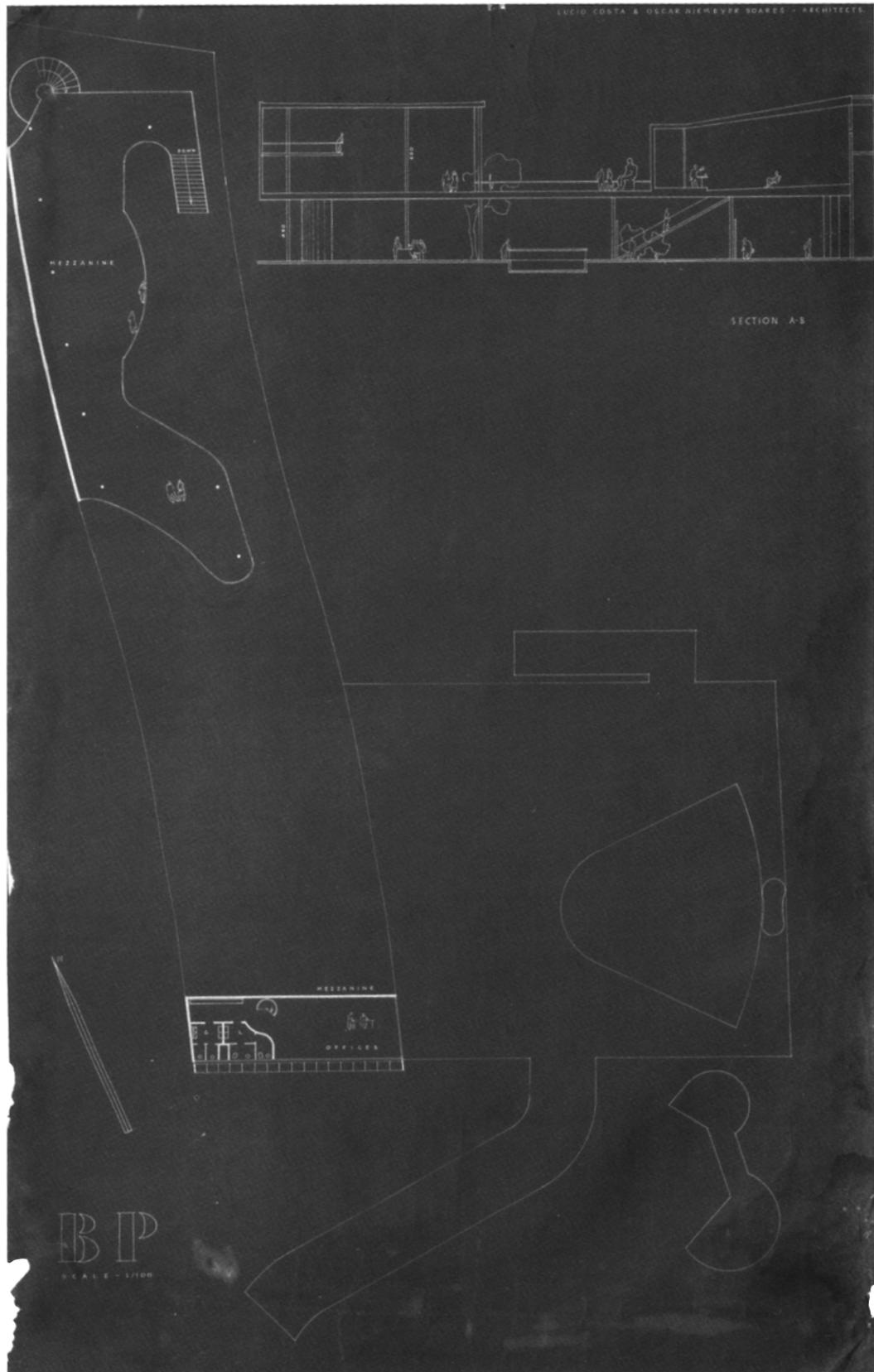
A influência de Niemeyer também se pode notar em diversos detalhes do projeto, como o pequeno volume curvo logo na entrada, e que se destinava

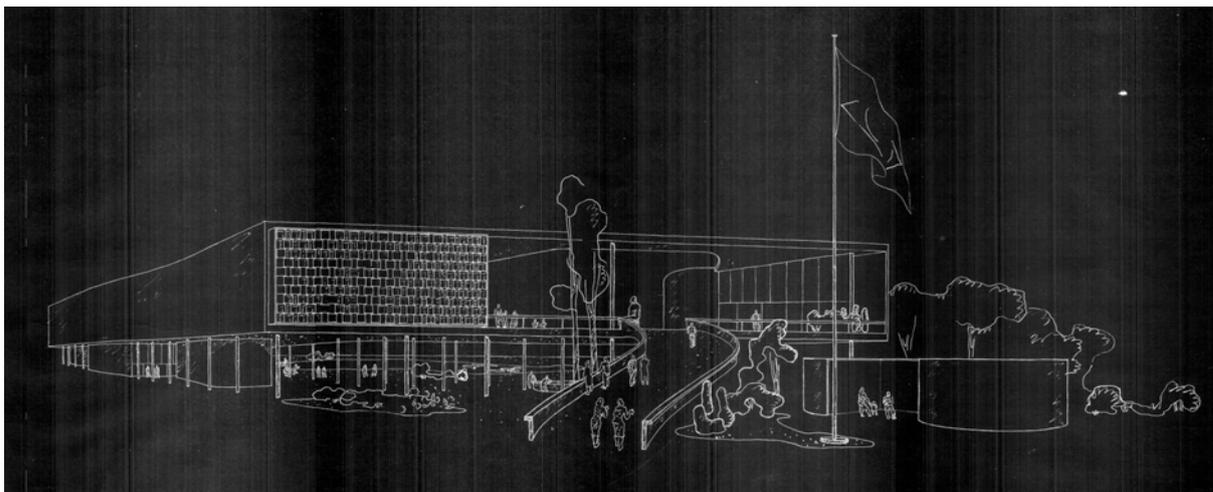
118 COSTA, Lucio. III A 46-00926 L. [Texto sobre o Pavilhão de N.Y.]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1208>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

158 Maquete do projeto definitivo do Pavilhão do Brasil, 1938.

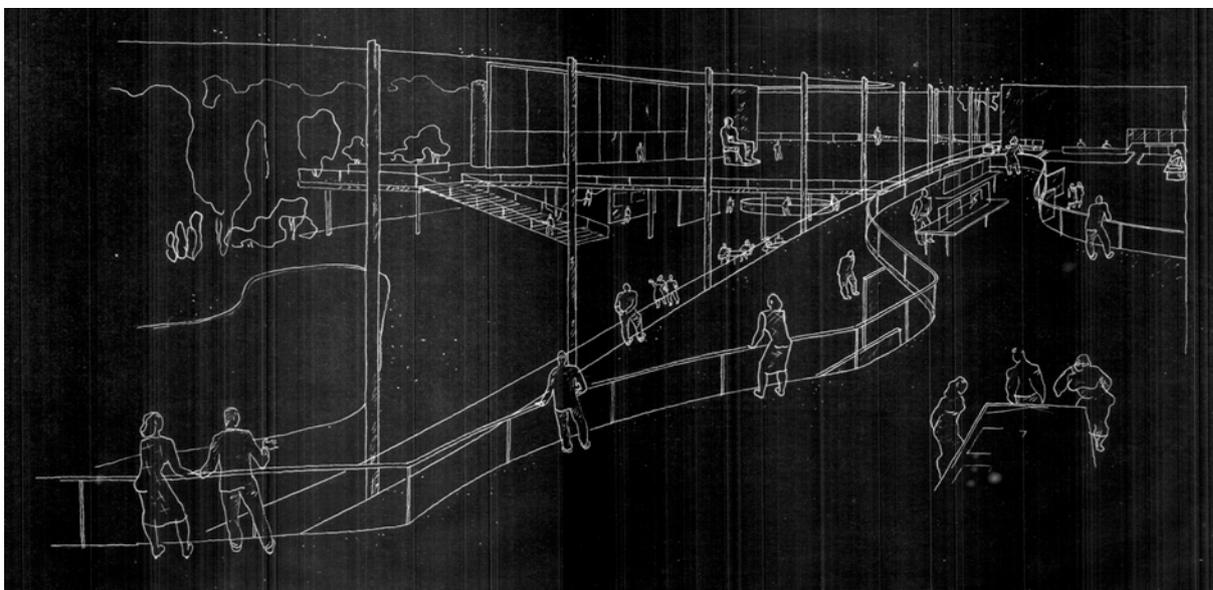








162



163

à exposição de pássaros. O recorte sinuoso da laje do mezanino, amebóide como o lago do jardim, era um exibicionismo da estrutura independente em uma pesquisa de forma livre, que passaria a ser tão natural na pesquisa plástica de Niemeyer.

O uso da rampa como estrutura de circulação, apesar de partir de Lucio Costa, é pouco comum em seus projetos, ao contrário da posterior experiência de Oscar Niemeyer, que fará da força plástica da rampa uma marca inconfundível em diversos projetos, como no edifício da Fundação Bienal em São Paulo.

159 (Páginas anteriores) Planta baixa do térreo.

160 (Páginas anteriores) Planta baixa do pavimento superior.

161 Planta baixa dos mezaninos e corte transversal.

162 Perspectiva exterior.

163 Perspectiva interior.

Diferente da malha uniforme proposto pelo projeto de Lucio, o grande quebra-sol disposto na fachada sul acaba sendo desenvolvido com caixilhos alternados. Mais tarde Costa irá afirmar que esta disposição repetia o mesmo gênero de brise idealizado por Le Corbusier para o edifício do MESP à beira-mar, solução que Niemeyer também havia adotado inicialmente no projeto da Obra do Berço, em construção enquanto ele estava em Nova York.¹¹⁹

A preterida brasilidade do edifício ficaria por conta de sutis características, como a sagaz disposição espacial adotada, convertendo o principal espaço de acesso num amplo terraço, de onde se podia ver baixar ao jardim, revivendo a natureza de convívio social e bucolismo das tradicionais varandas e porches, essenciais às antigas casas brasileiras. Mais tarde Lucio irá enfatizar em alguns projetos a importância destas varandas amplas e com transição ao jardim.

Também a plástica curva do edifício era entendido como uma retórica regionalista. Lucio defendeu uma influência do barroco nacional, repleto de igrejas de formas geniosas, principalmente nos interiores, e que historicamente serviram para “adoçar” a frieza do neoclássico, assim como ainda serviam para quebrar a rigidez do estilo internacional.

O projeto, por conseguinte, não se inspirou naquelas pitorescas estruturas; obedece simplesmente á técnica moderna de construir e decorre de uns tantos dados precisos: o programa, a vizinhança do pavilhão francês, a orientação do terreno e, acima destes, do desejo sempre presente de fazer “arquitetura”. Arquitetura de inspiração internacional – como sempre sucede nas épocas em que prevalecem determinadas correntes de opinião –, porém brasileira, porque nós, os arquitetos, além de artistas somos brasileiros, e como tal, tudo que fizermos (ainda que o não desejássemos) terá não só cunho de arte,

119 Depois que regressou ao Rio, Oscar recebeu queixas das senhoras patrocinadoras da obra, pois a orientação do edifício fazia com que o quebra-sol só funcionasse até as três horas da tarde. Idealizou então um novo brise vertical e basculante, não privando a vista da lagoa em frente, e generosamente arcou com os custos da alteração. (COSTA, Lucio. V.C.01-02912. [Texto sobre Oscar Niemeyer]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3180>>. Acesso em: 5 mar. 2013.)



164

mas um caráter próprio que mais tarde se dirá “brasileiro”.¹²⁰ [Lucio Costa]

Em meados de julho o projeto já está terminado e aprovado pela comissão da Feira. Se iniciam os contratos de construção do pavilhão e urge o detalhamento da proposta. A presença de Lucio se vê indispensável, e ele retrasa seu retorno administrando percalços de falta de verba, assim como a necessária intercessão pelo permanência de Oscar para o devido acompanhamento e detalhamento da execução, conforme vemos na carta de Lucio de 18 de julho enviado ao engenheiro Abel Ribeiro, responsável pela fiscalização da obra, futuramente encomendada à construtora Hegeman Harris Company:

[...] não se conclua a nossa presença aqui é dispensável. Com efeito, o arquiteto não faz habitualmente, ele próprio, esses detalhes. Os grandes escritórios de arquitetura - e são pouquíssimos em nosso país - tem um corpo de técnicos especialistas. A quase totalidade dos arquitetos, porém, confia esse trabalho a escritórios técnicos também especializados. (No meu caso por exemplo, quando no Rio, confio a estrutura ao escritório técnico do Sr. E. Baumgart ou ao do Snr. R. Fragoso, luz e força ao Snr. C. Stroebel, condicionamento de ar ao Snr. N. [palavra ilegível], águas e esgoto ao Snr. Licht, etc.). Mas todo esse trabalho só pode ser feito com a minha assistência [palavra ilegível] [palavra ilegível] dos meus associados. Porque a cada passo

164 Grover Whalen, presidente da comissão da Feira, assinando o contrato da participação do Pavilhão do Brasil na exposição, 1938.

De pé a partir da esquerda: Milton Trindade, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Sentados a partir da esquerda: Francisco Silva Jr. e Grover Whalen.

120 COSTA, III A 46-00926 L.



165

o estudo de cada um desses detalhes requer a presença do arquiteto para escolher entre duas e mais soluções possíveis aquela que mais convém para o resultado final idealizado. Só o arquiteto sabe até que ponto pode ceder, sem prejuízo da unidade do conjunto, às múltiplas exigências dos diferentes especialistas. Só ele sabe quando deve tirar partido dessas alterações impostas pela boa técnica, fazendo com que cada alteração em vez de prejudicar, concorra para acentuar o efeito desejado. Só ele finalmente poderá coordenar os pontos de vista quase sempre antagônicos dos diferentes técnicos, cada qual empenhado em resolver melhor o seu próprio problema, afim de que todos se articulem harmoniosamente dando assim maior força ao objetivo plástico que ele, autor do projeto, tem em vista e que é o essencial em arquitetura: razão porque será sempre considerada uma das bellas artes. Essa a função do arquiteto. Este o trabalho que nos cabe concluir.

Quando o Snr. Dr. Lacerda determinou que eu deveria partir para aqui, declarou-me que ficasse o tempo que julgasse conveniente para o serviço. Informei-lhe que não pretendia ficar mais de quatro meses porque precisaria estar de volta no Rio dentro desse prazo, mas que o Snr. Niemeyer Soares permaneceria o tempo necessário. A demora que se verificou depois da remessa do nosso projeto, obriga-me a prolongar a minha estadia aqui por um mês além daquele prazo a que me havia obrigado espontaneamente, pois que agora só poderei embarcar de meados para fins de agosto.¹²¹ [Lucio Costa 1938]

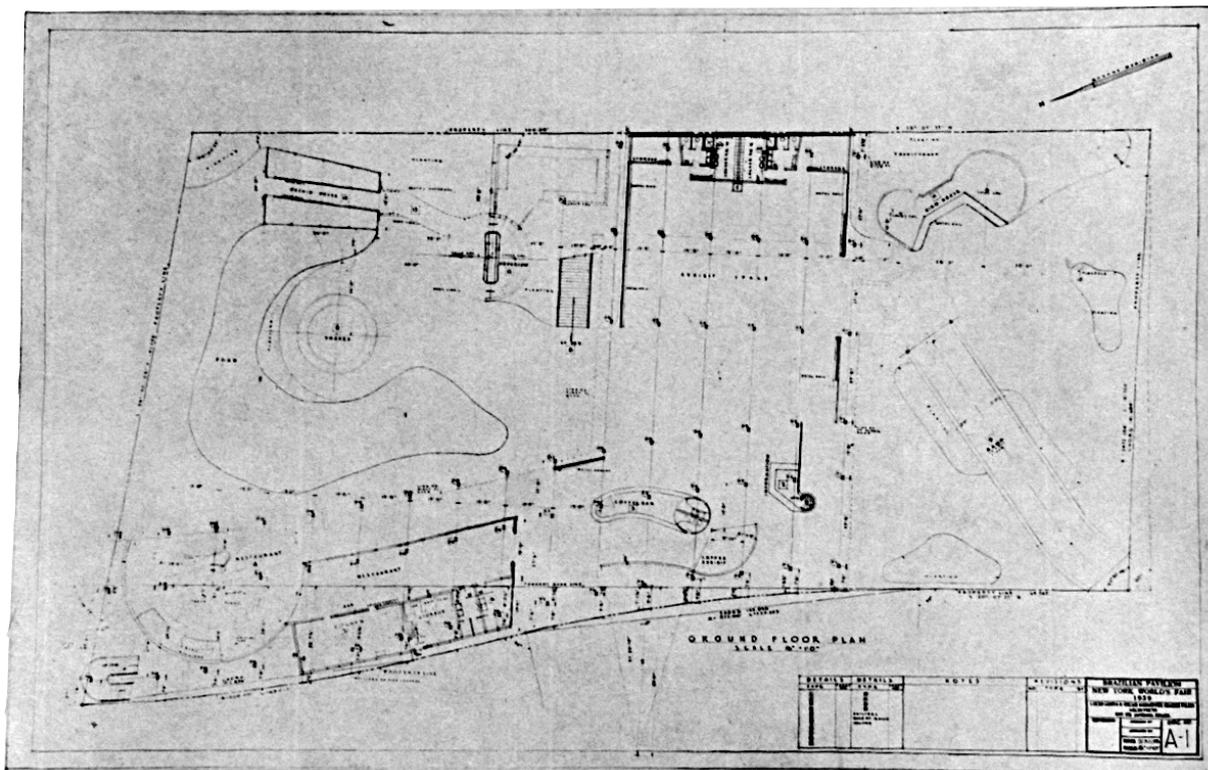
Apesar de não conseguir assegurar sua presença durante a construção do edifício, Oscar Niemeyer permaneceu três meses mais que Lucio, até dezembro de 1938¹²², encarregando-se de continuar a desenvolver o projeto. Lucio, que retornou ao Rio em fins de agosto e início de setembro, continuava acompanhando o desenvolvimento por cartas, assim como respondia pelo projeto diante de informes e resoluções que lhe eram solicitados pelo governo.

Mas a distância favorecia o desenvolvimento pessoal de Oscar, que seguiu aprimorando alguns aspectos necessários, principalmente algumas estruturas independentes como os elementos de apoio à mostra no térreo e no jardim.

165 Carta de Lucio Costa para Abel Ribeiro. Nova York, 18 de julho de 1938.

121 COSTA, III A 46-02709 L.

122 COMAS, 2002b, p. 181.



166

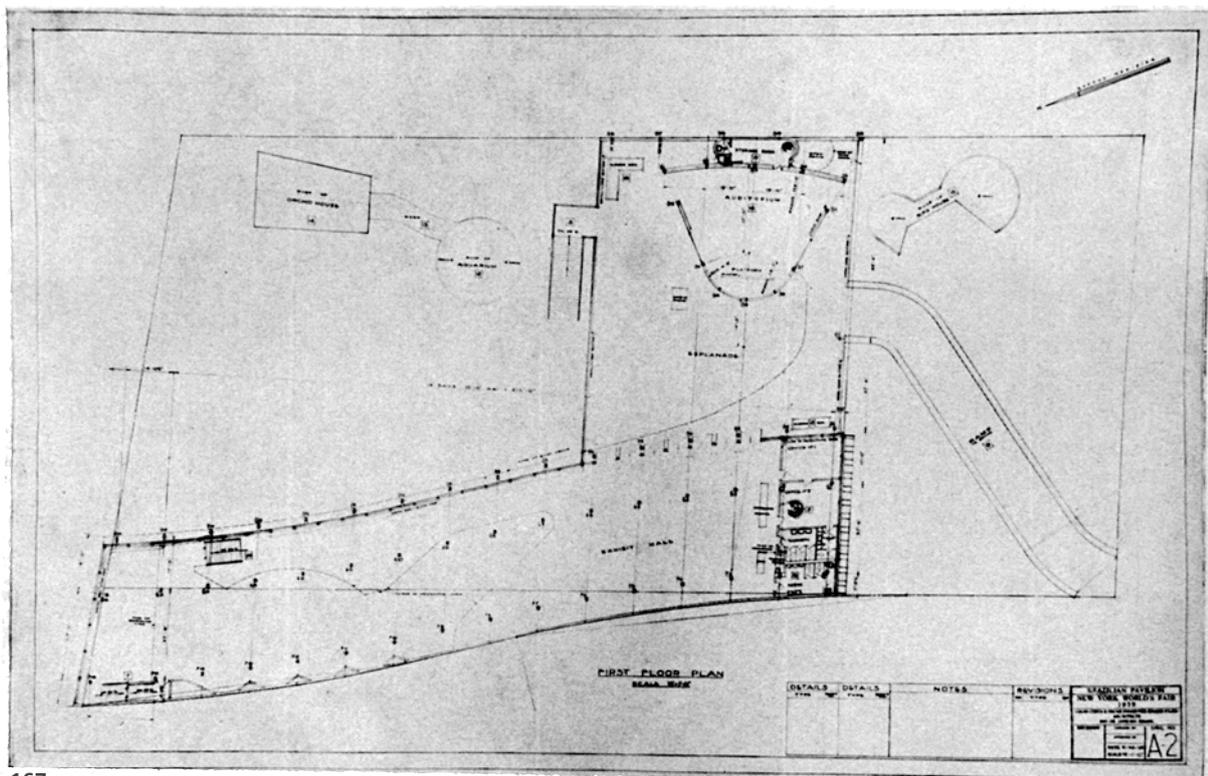
Na versão mais detalhada do projeto vemos que Oscar desenvolve especialmente o entorno do lago. Estruturas como orquidário e aquário são desenhadas como o mesmo virtuosismo que o sinuoso viveiro de pássaros da fachada.

Esta experiência formal se mostrou imprescindível para seu projeto realizado em Belo Horizonte dois anos depois, entre 1940 e 1941. Niemeyer amplificaria a potência das pequenas estruturas ao redor do lago ajardinado do Pavilhão, desenhando uma grande estrutura de lazer ao redor da lagoa da Pampulha.

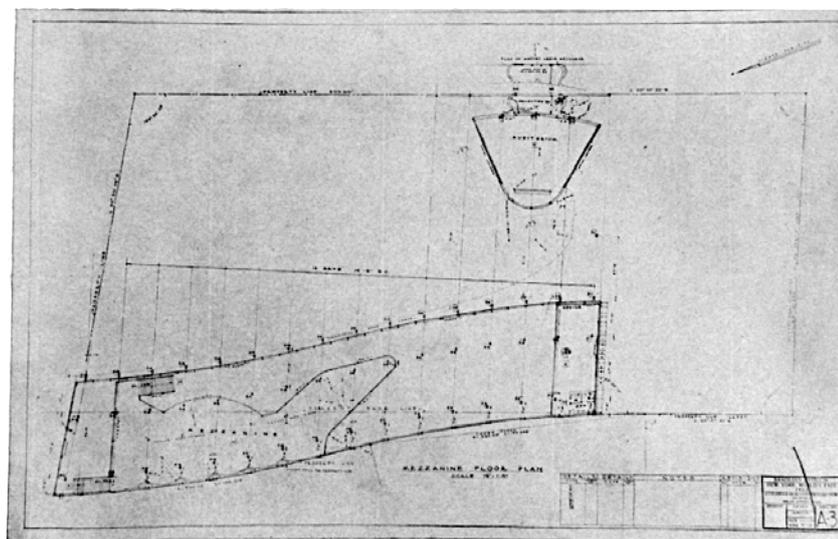
Em comentário sobre o edifício do Pavilhão, Oscar demonstra que apesar de consentir com o prevalecimento das constantes do projeto de Lucio, sua contribuição à versão construída lhe brotava impetuosamente, como numa catarse arquitetônica, “uma atração incontrollável”.

Esse, aliás, constitui o único projeto que recordo com certo constrangimento, convicto de que me deveria ter limitado a ajudar o

166 Projeto executivo do térreo com atualizações.



167



168

167-168 Projeto executivo do pavimento superior e mezaninos com atualizações.

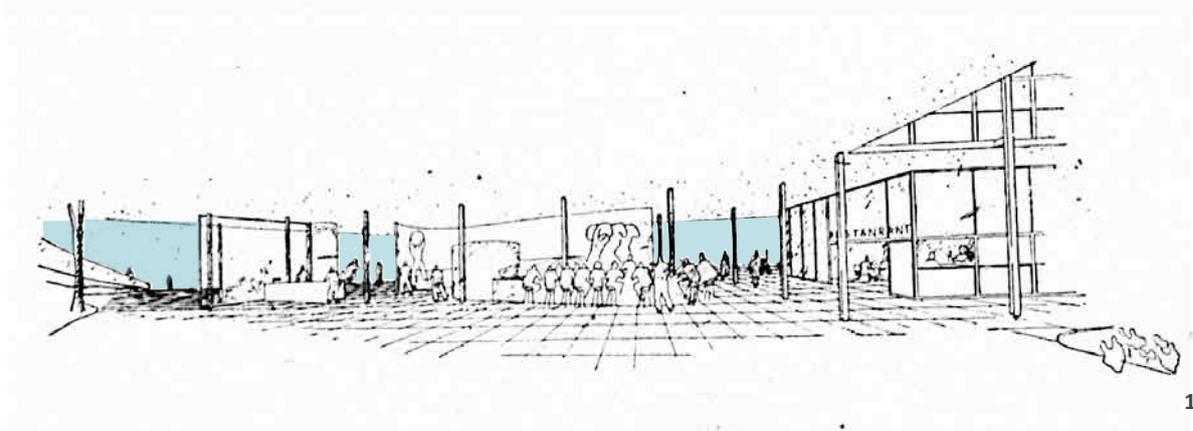
169-172 Croquis desenhados por Niemeyer ilustrando as atualizações do projeto executivo. Imagens editadas pelo autor.

desenvolvimento do seu projeto sem procurar influir na solução. Conforta-me um pouco, saber que no projeto apresentado prevaleceu sua idéia inicial, os "pilotis" e o partido mais vazado que se impunha. **Eu era jovem e a arquitetura, para mim, uma atração incontrolável.**¹²³ [Oscar Niemeyer]

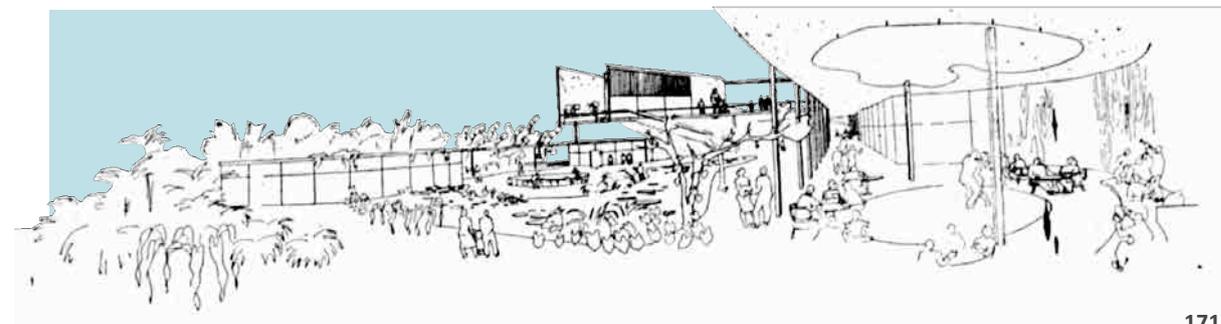
123 NIEMEYER, 1º versão Memórias. Grifo nosso.



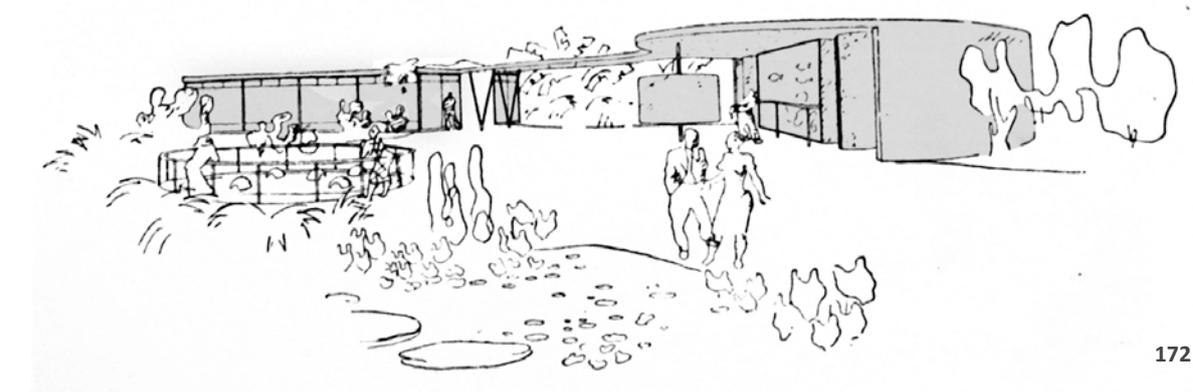
169



170



171



172

Também neste segundo semestre de 1938 se definem as participações estrangeiras na obra. A partir de setembro, com a administração geral passando à cargo de Armando Vidal¹²⁴, se realiza o contrato do alemão naturalizado norte-americano Paul Lester Wiener (1895-1967)¹²⁵, que havia sido indicado pela embaixada do Brasil em Washington para o projeto da arquitetura de interior, incluindo o desenho dos mostruários. Também é fruto de uma colaboração externa o paisagismo encomendado à Thomas Drees Price (1901-1989)¹²⁶, que se baseou nos desenhos dos arquitetos.

As obras do Pavilhão se iniciam no final do ano de 1938 e se estendem até às vésperas da abertura da Feira¹²⁷, oficialmente inaugurada em 30 de abril de 1939. A estrutura metálica, tão usual nos E.U.A., ainda mais para um pavilhão provisório, auxiliou à imprimir velocidade à obra, e teve que se amoldar às curvas do projeto. Uma vez terminada os pilotis com seu perfil “duplo T” aparentes dotaram o edifício com um certo ar estrangeiro, de aspecto incomum às edificações brasileiras que costumeiramente se aproveitavam do cimento produzido no país, que suplantava o custo excessivo da estrutura em ferro.

Para que constasse uma conceituação do projeto no álbum que seria publicado explicando o Pavilhão, o comissário Armando Vidal solicita em carta que Lucio Costa escrevesse sobre o projeto arquitetônico realizado, e este lhe responde com um valioso texto que nos parece importante transcrever:

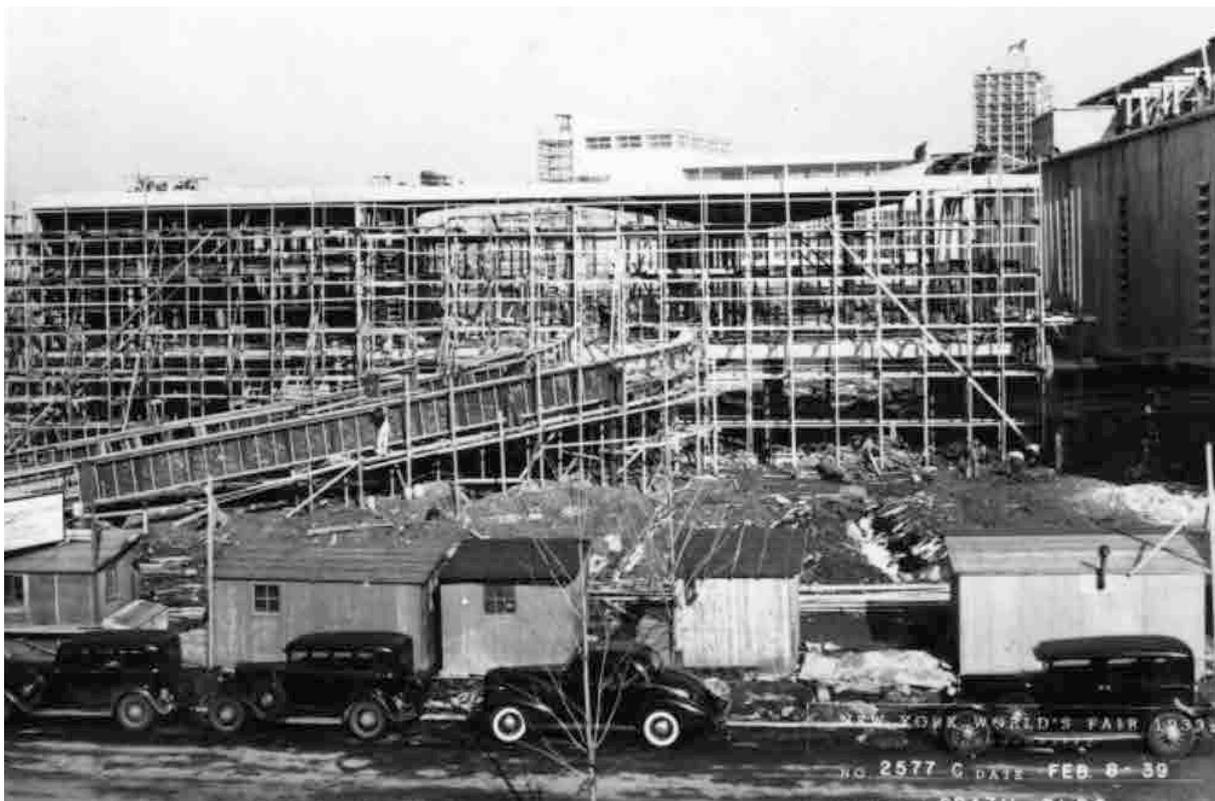
Dr. Vidal,
Acabo de receber o telegrama em que me pede a descrição do
"espírito" da arquitetura do nosso pavilhão.

124 COMAS, 2002b, p. 179.

125 Nascido em Leipzig, Alemanha, formou-se arquiteto em Viena em 1912 e especializando-se em Berlim em 1922. Naturalizado norte-americano em 1919, Wiener auxiliou no Pavilhão dos EUA na exposição de Paris em 1937. MACEDO, 2012, p. 118.

126 Brasileiro de nascimento, Price se mudou com dezesseis anos aos EUA, e passou a maior parte de sua carreira em Nova York, trabalhando no Central Park. (Thomas Drees Price. Disponível em: <<http://tclf.org/pioneer/thomas-drees-price>>. Acesso em: 12 mar. 2013).

127 De acordo com MACEDO (2012, p. 137) a inauguração se deu em 16 de abril, o que teria ocorrido antes da inauguração oficial da própria Feira. Já Comas (2010, p. 75) afirma que o Pavilhão foi inaugurado em 7 de maio; e de acordo com CAVALCANTI (2006, p. 184), a inauguração oficial se deu apenas em 7 de setembro.



173



174



175

A resposta é simples: é o espírito dos CIAM, porque ambos, tanto o Niemeyer como eu próprio, fazemos parte do grupo brasileiro dos CIAM. CIAM significa: “*Congrès Internationaux d’Architecture Moderne*”, organização que desde a famosa reunião do Sarraz em 1928, na Suíça, reúne, nos principais países, os arquitetos de espírito verdadeiramente moderno, ou sejam aqueles que constatando o desacordo fundamental entre os processos atuais de construção e os estilos históricos, procuram reajustar tais processos não às formas mortas desses estilos, mas aos princípios permanentes da boa

173-175 Construção do Pavilhão, 1938-1939.



176

arquitetura, criando assim, como no passado, verdadeiramente obras de arte.

Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional nem tampouco fazer cenografia “pseudo-moderna”, dessa tão em voga aí nos E.U.A. Queremos, isto sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programa e locais, tudo porém guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. Na arquitetura assim compreendida, a pintura e a escultura vêm tomar naturalmente cada qual o seu lugar não como simples ornatos ou elementos decorativos, mas com valor artístico autônomo embora fazendo parte integrante da composição.

No caso particular do pavilhão teve-se que levar em conta inicialmente a preexistência da construção vizinha. Daí o afastamento até ao extremo limite do terreno e o partido adotado leve e aberto, como que rendado, a fim de sobressair pelo contraste em vez de se deixar dominar completamente pela massa compacta, pesada, mais alta e muito maior do pavilhão francês.

O aproveitamento da curva bonita do terreno comandou então todo o traçado. É o motivo básico que em grau mais ou menos acentuado se repete na marquise, no auditório, na rampa, nas paredes soltas do pavimento térreo, etc., dando ao conjunto graça e elegância e fazendo com que assim corresponda, em linguagem acadêmica, à ordem jônica e não à dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na arquitetura contemporânea. Essa quebra da rigidez, esse movimento ondulado que percorre de um extremo a outro toda a composição 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.

E aí tem o Sr., Dr Vidal, alguma coisa sobre o “espírito” do pavilhão.

Quanto às peças, seguiram ontem. A fundição da estátua não pôde ser acabada com maior perfeição por causa da falta de tempo. Isto porém é secundário, o que importa são as qualidades plásticas. Convém explicar ao Wiener (ele costuma confundir riqueza de material com riqueza artística) que o trabalho é pobre de matéria – cimento – mas artisticamente rico. Milionário. E os painéis, ficaram bem no lugar?

Estamos um pouco assim como pais afastados dos filhos. Preocupados: estarão bem? não faltará nada? E, o que é pior, terão mudado muito?

Não esquecer finalmente que um pavilhão de exposição deve apresentar todas as características próprias de uma construção provisória e nunca simular artificialmente construção de caráter

176 Carta de Lucio Costa para Armando Vidal. Rio de Janeiro, 13 de abril de 1939.

definitivo. E ainda, tanto se pode fazer boa arquitetura com material pobre como com material de primeira qualidade e grande apuro de acabamento, – o que o espírito moderno não tolera são os seguintes, o ar precioso e a “falsa distinção”.

Sem mais, e com a esperança que tudo esteja em ordem e o Sr. satisfeito, subscrevo-me muito atenciosamente.¹²⁸ [Lucio Costa 1939]

O aspecto final do edifício construído era de um grande nível plástico para a época. O dinamismo volumétrico alternava cheios e vazados com a mesma facilidade com que variava a sua geometria de retilínea para curvilínea e amebóide. Havia uma bem sucedida composição que outorgava status para este que era um pavilhão de pequenas proporções, em comparação com os demais, além de ser de um país sul-americano sem muita expressão internacional.

Fazendo uma leitura do dinamismo plástico do volume exterior, veremos que a longa fachada cega e sinuosa que protegia convenientemente a pior insolação do verão nova-iorquino, ao virar a esquina se transformava em retícula vazada, para em seguida emoldurar um vazio com laje e marquise, fachada frontal que termina recuada pela parede enviesada do auditório, que por sua vez logo se contorce em curva.

Já ao nível do rés do chão, o público que assistia a Feira e passava pela frente ou lateral do Pavilhão Brasileiro podia avistar desde a rua, por entre as pequenas paredes curvas ou envidraçadas soltas entre os pilotis, o jardim interior. Ainda antes de passar para o interior o visitante poderia entrar no pequeno anexo frontal do edifício, estrutura de paredes curvas que abrigava dioramas das paisagens igualmente sinuosas do Rio de Janeiro, então capital do país. Se viesse desde os fundos do pavilhão veriam os cinco mastros de bandeira fazendo um fechamento virtual do lote, junto ao lago com plantas aquáticas amazônicas, fazendo uma continuação bucólica do bulevar do rio Flush.

128 COSTA, Lucio. VI A 01-01048 L. [Carta para Armando Vidal]. 13 abr. 1939. 3 p. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1498>>. Acesso em: 5 mar. 2013.



177



178

177-178 Pavilhão do Brasil, 1939. Vista das fachadas principais.

Se o visitante não passasse diretamente ao jardim, atravessando pelos mostradores com degustação de café e mate, ou pelo bar e restaurante com apresentações como as de Carmen Miranda e sua banda, poderia subir pela rampa curva que o conduziria diretamente ao amplo terraço que articulava o fluxo principal do edifício. Ao subir caminhando, veria de perto o grande



179



180



181

painel a título de brise, a marquise emoldurar o céu em forma curva, e vendo se aproximar a igualmente curva parede do auditório com inscrições de nomes em alto relevo homenageando personalidades ilustres do país. Desde este patamar vazio se podia ter uma ampla perspectiva do edifício, vendo através da longa parede envidraçada e por em cima de todo o jardim.

179 Vista da fachada posterior.

180 Detalhe do lago com Vitória Régia, planta aquática amazônica.

181 Carmen Miranda vestida de baiana.



182



183



184

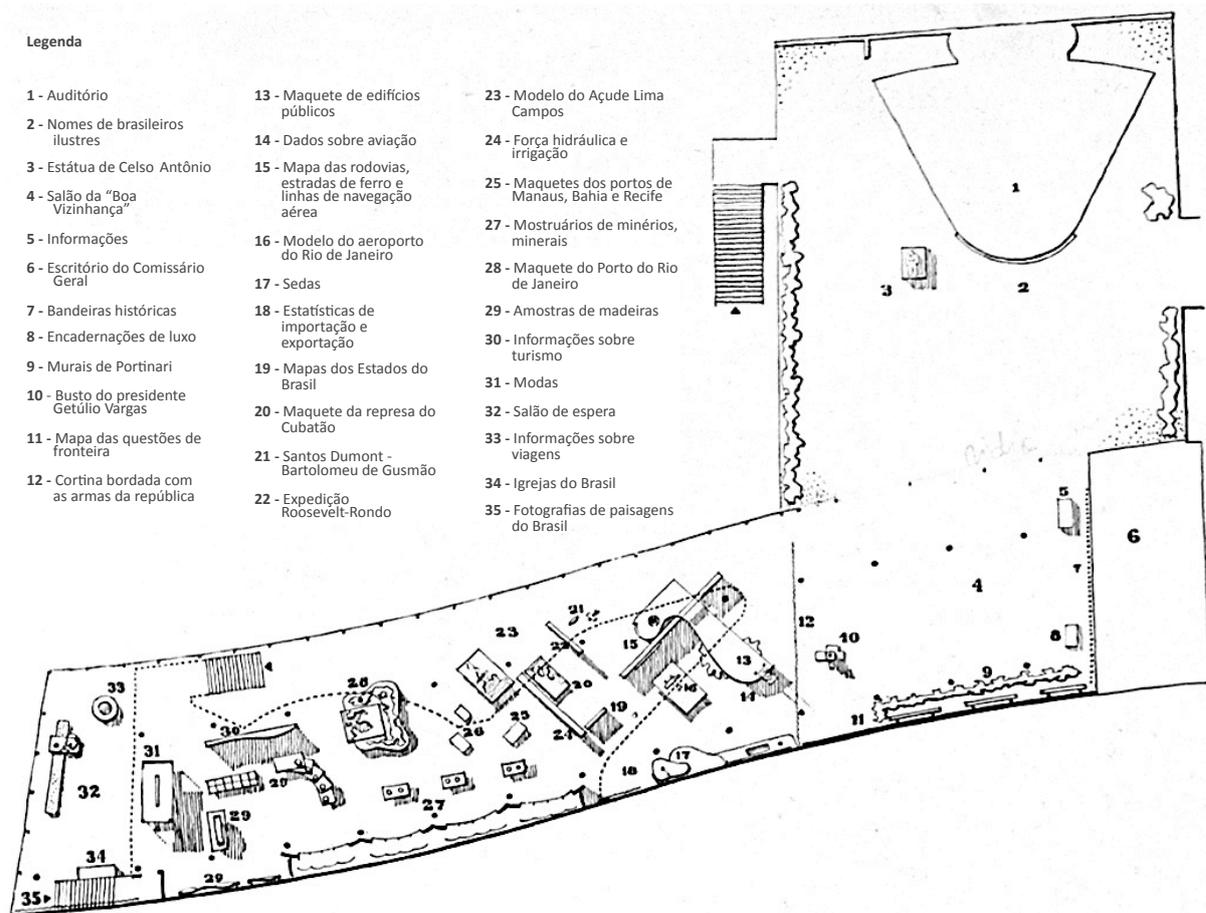


185

Não sendo o destino ir ao auditório, se podia entrar na galeria de exposição ou passar pela escultura “Moça Reclinada”, e descer pela escada até o jardim. Dentro da exposição se passava primeiro por um grande salão de descanso, com paredes de madeira laminada e bancos de couro junto às três grandes pinturas de Portinari, onde também se expunham as bandeiras históricas do país e o busto do presidente. Dali se podia visitar a exposição propriamente dita, que junto com alguns mostradores que também estavam no térreo e no mezanino, exibiam minerais, pedras semi-preciosas e mármore, madeiras e outros produtos e subprodutos vegetais tais como algodão, borracha, couro, óleos e sementes. Também se exibiam maquetes

182-183 Detalhes da fachada lateral e dos brises frontais.

184-185 Terraço do Pavilhão.



186

de obras de engenharia como porto, represas, aeroporto, artefatos indígenas, medalhões com inscrições, etc.

Dentro desta galeria de exposição de pé direito duplo, o mezanino se mostrava como uma exuberância à parte, e não pela mostra que abrigava, mas pela exotismo de sua forma, que parece querer fazer um vaivém entre os pilares metálicos que ora passavam ao largo, ora atravessam a laje de concreto.

A saída da exposição se fazia voltando ao mesmo ponto de entrada, como num percurso fechado. Voltando ao terraço o visitante podia escolher descer ao térreo pela escadaria que levava ao jardim, ao som dos pássaros do viveiro logo ao lado. Novamente no térreo, mas agora no interior do lote, o visitante poderia atravessar o espaço fluído até a rua que já se podia avistar, ou permanecer sentado nas mesas dispostas junto à margem do lago,

186 Planta baixa do pavimento superior do Pavilhão construído e da disposição dos mostradores.



187



188



189

187 Entrada para a galeria de exposição desde o terraço.

188 Saguão de entrada.

189 Vista da exposição do pavimento superior e do mezanino.

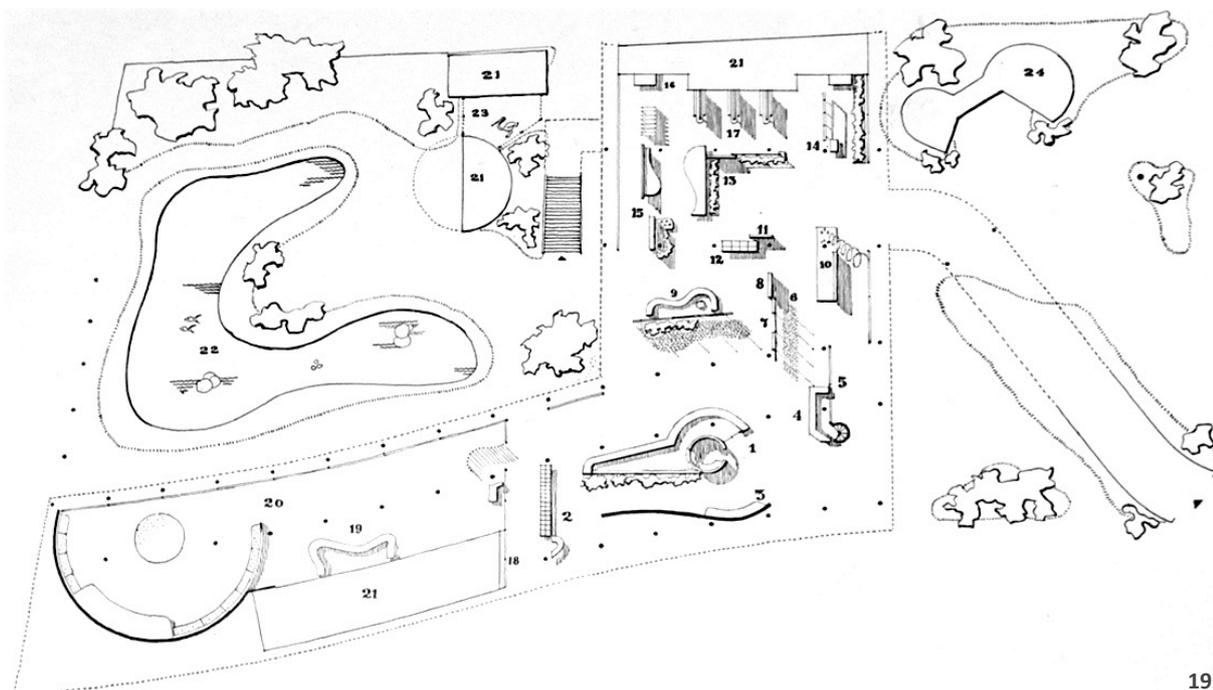


190



191

190-191 Vista da exposição do pavimento superior e do mezanino.



192

Legenda

- 1 - Cozinha e bar do café
- 2 - Diferentes amostras de café
- 3 - Fotografias de processos de beneficiamento do café em sacas
- 4 - Informações
- 5 - Mapas comparativos do Brasil e E.U.A.
- 6 - Açúcar e álcool
- 7 - Mandioca
- 8 - Guaraná
- 9 - Mate
- 10 - Fibras
- 11 - Arroz
- 12 - Castanhas do Pará
- 13 - Cacao
- 14 - Fumo
- 15 - Algodão
- 16 - Cera de carnaúba
- 17 - Óleo vegetais
- 18 - Faqueiro e cristais
- 19 - Bar
- 20 - Restaurante
- 21 - Dependências de serviço
- 22 - Peixes tropicais, nenufares e vitórias régias
- 23 - Aves tropicais
- 24 - Diorama do Rio de Janeiro

usufruindo das atrações musicais que eram regidas pelo maestro Walter Burle Marx (1902-1990), irmão do paisagista Roberto, que participava do comitê organizador coordenando a divulgação da música brasileira e das apresentação de concertos sinfônicos.

A estrutura desenhada para o jardim por Niemeyer foi modificada, não sendo construído o orquidário e a marquise com pilares em “V” que o conectavam com o aquário. Não há imagens que mostre seu aspecto final, mas como não foram expostos répteis nem peixes no aquário, como programado inicialmente, a estrutura acabou suprimindo a falta de espaço para depósito, que dividiu a área com um aviário¹²⁹.

O arranjo do espaço interior realizado por Paul Lester Wiener foi muito bem sucedido, respeitando o teor plástico proposto pelo edifício em si. Lester explorou com muito senso estético as possibilidades plásticas dos mostradores, assim como o arranjo dos materiais expostos. Os rebaixos do forro estruturavam as divisões da mostra e reforçavam o dinamismo de formas com recortes curvos e amebóides. Também sofisticou com

192 Planta baixa térrea do Pavilhão construído e da disposição dos mostradores.

129 As aves expostas depois foram doadas ao Zoológico do Central Park.



193

194



195



196

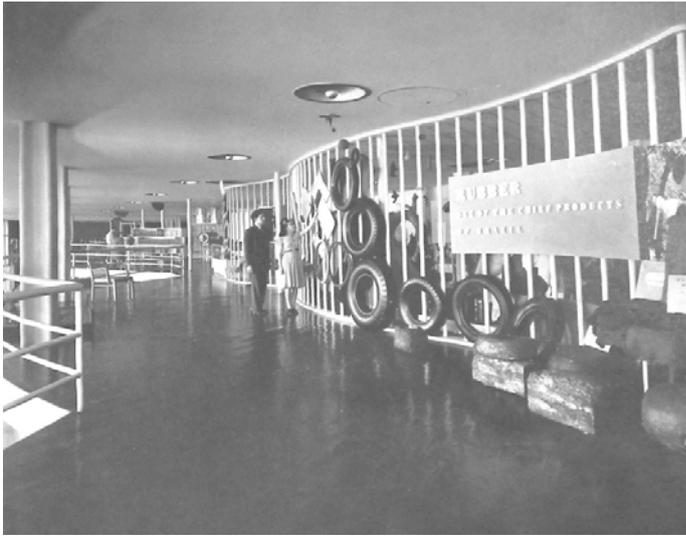
jardineiras internas, iluminação focada e letreiros para o qual criou tipografia exclusiva, chegando a patentear-lhe com o nome “Bondoni-Brazil”.

O Pavilhão chamou a atenção da crítica especializada de revistas de arquitetura, que também frisavam a qualidade dos seus interiores. Houve um relativo destaque nas matérias que analisavam os edifícios da feira nas consagradas revistas *The Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Architectural Review* e *Casabella*. A revista norte americana *The*

193 Vista da escadaria que conectava o terraço com o jardim.

194 Escultura “Moça Reclinada” com auditório ao fundo.

195-196 Vista dos rebaixos do forro na ambientação do térreo.



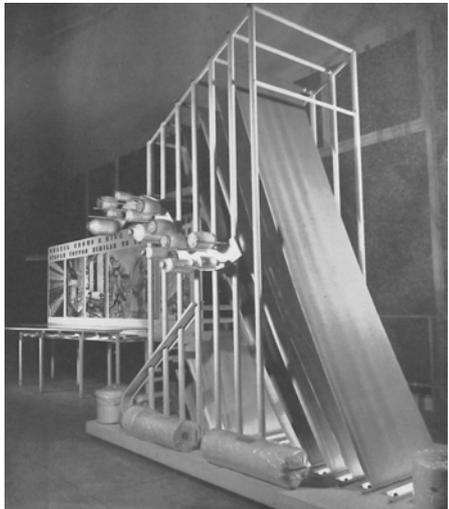
197



198



199



200



201

197-201 Vista de alguns mostradores desenhado por Paul Lester Wiener.



202

*Architectural Forum*¹³⁰ chegou a vincular os arquitetos autores como parte de uma escola corbuseriana:

O Pavilhão do Brasil foi desenhado por dois discípulos de Le Corbusier e apresenta um mostruário superlativo de suas idéias e formas. Um magnífico plano para acomodação de grandes multidões; é quase completamente aberto no andar térreo e igualmente espaçoso no andar superior. Os mostruários figuram entre os melhores da Feira pelo interesse, técnica de apresentação e qualidade de execução.¹³¹

Junto com o edifício brasileiro as revistas também destacavam os pavilhões da Suécia de Seven Markelius¹³² (1889-1972), considerado por muitos como o melhor da Feira, assim como os interiores de Alvar Aalto¹³³ (1898-1976) no Pavilhão da Finlândia, e algumas outras contribuições de países latino americanos, como os da Venezuela e da Argentina.

130 Na matéria dedicada à feira, a revista selecionou apenas dezoito pavilhões internacionais para reportagem, dentre os sessenta presentes na Feira. Os edifícios do Brasil e Suécia foram os únicos distinguidos com uma maior cobertura, lhe designando duas páginas e sete fotografias.

131 The *Architectural Forum* apud BRASIL. **Pavilhão do Brasil**: Feira Mundial de Nova York de 1939. [Catálogo da exposição]. New York: H.K. Publishing, 1939, p. 4.

132 Em 1952 Lucio Costa e Markelius iriam voltar a coincidir, desta vez como membros do seletto grupo dos cinco arquitetos consultores da Unesco para o projeto de sua nova sede em Paris. Também compunha o grupo Le Corbusier, Gropius e Ernest Rogers.

133 Anos mais tarde Alvar Aalto pôde estreitar laços com os arquitetos brasileiros, quando visitou o Brasil em 1954 por ocasião da Bienal de Arquitetura. O arquiteto finlandês visitou a casa de Oscar Niemeyer em Canoas, e profundamente impressionado declarou mais tarde a um jornalista: *Talking with Lucio Costa, we started discussing flowers that cannot be transplanted and that are beautiful only in their own habitat. Oscar Niemeyer's house is such a flower. It must be seen in its own beautiful valley.* (SCHILDT, Göran. **Alvar Aalto**: the mature years. New York: Rizzoli, 1991, p. 239)

202 Pavilhão Sueco projetado por Markelius, 1939. Um dos edifícios mais aclamados pela crítica, junto com o edifício brasileiro.

A repercussão junto aos arquitetos envolvidos na organização da Feira também foi muito favorável. Antes mesmo de sua construção, quando o projeto foi submetido à aprovação e sofreu algumas considerações de correção, a crítica dos arquitetos norte americanos já reconhecia o valor da contribuição brasileira:

Em compensação, porém, a comissão de arquitetura da Feira, cujo presidente, Snr. Voorhees, também é presidente do Instituto Americano de Arquitetos, o aprovou por unanimidade, tendo o relator, Snr. Lamb, arquiteto do edifício “Empire State”, acentuado, ao recomendar a aprovação, que o fazia com “muito entusiasmo”, declarando em seguida o Snr. Hartmann, assistente chefe da mesma comissão, que o projeto era, na opinião dele, “uma das melhores coisas apresentadas” à Feira. E quando o senhor coronel Hogan, engenheiro chefe do departamento de construções, soube que a demora no prosseguimento dos trabalhos era consequência das dificuldades havidas na aprovação do projeto aqui, insistiu conosco, por duas vezes, no sentido de não consentirmos em qualquer alteração, pois que o considerava perfeito.¹³⁴ [Lucio Costa 1930's]

A boa repercussão da arquitetura brasileira no evento, aliada com a Política de Boa Vizinhança do governo dos EUA, estimulou que fosse organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), um dos mais influentes centros de difusão da modernidade internacional, uma exposição sobre a arquitetura brasileira.

Philip L. Goodwin (1885-1958), arquiteto co-autor do edifício do MoMA, seria o responsável por viajar ao país e selecionar as obras de valor que seriam exibidas. Goodwin também havia participado da Feira de Nova York projetando o edifício focal da Zona de Alimentação¹³⁵, e tinha tido uma excelente impressão do Pavilhão do Brasil, conforme relatou no catálogo da mostra de 1943:

Havia na feira de Nova York excelentes edifícios modernos, mas nenhum de tão elegante leveza como o Pavilhão Brasileiro.

¹³⁴ COSTA, Lucio. III A 46-00926 L.

¹³⁵ COMAS, 2002, p. 172.

Distinguiu-se pela maneira feliz com que foi o espaço aproveitado e pelos seus pormenores vivos e frescos.¹³⁶ [Philip Goodwin 1943]

Em 1942 Goodwin e o fotógrafo George E. Kidder-Smith (1913-1997) passaram seis meses no Brasil, visitando obras espalhadas em diferentes cidades e entrevistando os jovens arquitetos responsáveis pela arquitetura moderna do país.

Na capital federal foram assessorados por Lucio Costa, principalmente no que dizia respeito às edificações históricas, já que era funcionário distinguido do SPHAN e havia sido indicado por Rodrigo Melo Franco para, juntamente com Oscar Niemeyer, prestar o devido auxílio à equipe estrangeira.¹³⁷

Finalizada a viagem de registro, retornaram à Nova York e inauguraram em janeiro de 1943 a exposição "*Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*", que se tornou uma mostra itinerante até 1946, expondo em 48 cidades no continente Americano. Foram exibidas cerca de 50 projetos de 23 arquitetos, apresentados em fotos preto e branco e alguns com reprodução em maquete. A estreita ligação da arquitetura moderna com uma tradição passada anunciada no título, e evidente na curadoria, foi uma surpresa para Lucio Costa, que não esperava que suas contribuições houvessem influenciado tanto.¹³⁸

O livro catálogo que resultou desta exposição no MoMA foi o primeiro grande instrumento de divulgação da arquitetura moderna brasileira, e apresentava a diversidade da produção de vanguarda ao lado de importantes edificações históricas. O então completo desinteresse pela arquitetura eclética e neocolonial da mostra, vaticinava o triunfo da corrente moderna no Brasil.

Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação à nós, os brasileiros.

136 GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942**. [Catálogo da exposição]. New York: Museum of Modern Art, 1943, p. 194.

137 CAVALCANTI, 2006, p. 167.

138 CAVALCANTI 2006:167, 168

Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, ou reagimos caindo num por-que-me-ufanismo idiota, ou num jeca-tatuísmo conformista e apodrecente.¹³⁹ [Mario de Andrade 1943]

Lucio Costa e Oscar Niemeyer

Ainda que tenha havido um certo equilíbrio na influência dos dois arquitetos no aspecto final do Pavilhão do Brasil, a personalidade discreta e acomodada de Lucio Costa deu linha solta à seu colaborador, ávido por trabalho e reconhecimento. Como os projetos do concurso prévio não foram divulgados em publicações da época, nem facilitado por seus autores nos anos posteriores, o próprio Lucio estimulou a idéia de que o Pavilhão era um sucesso quase em solitário de Oscar.

Em tempos de afirmação moderna, Lucio fortalecia o surgimento do mito de um “gênio artístico nativo”, conforme podemos comprovar em seu texto de 1951, quando trata de justificar o porque da arquitetura moderna brasileira ter se distinguido aos “olhos do forasteiro” como uma “manifestação de caráter local”¹⁴⁰. O fato de Lucio ter convidado Oscar para ir junto à Nova York parece uma calculada investida pelo sucesso de sua tese de uma modernidade nacional, a “boa causa da arquitetura brasileira”¹⁴¹.

A capacidade criativa de Niemeyer, ou como Lucio gostava de chamar, Oscar Niemeyer Soares, sem ocultar o sobrenome brasileiro, servia de apoio argumentativo à seu esforço em conectar a modernidade internacional com

139 ANDRADE, Mário de. Brazil Builds. In: SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999, p. 100.

140 COSTA, 1997, p. 170.

141 Ibid, p. 190, grifo nosso.

um advogado lirismo regional. Definitivamente Oscar volta fortalecido de Nova York, o período de quase um ano entre os norteamericanos lhe valeu o reconhecimento até mesmo do então prefeito Fiorello La Guardia, que concedeu à Niemeyer o título de cidadão de honra da cidade.¹⁴²

Mas a aposta por Oscar nunca significou submissão, e a aparente modéstia dos inúmeros depoimentos de Lucio exaltando a genialidade da obra daquele, sempre esteve carregada pela justa vaidade de ter sido ele o responsável pelas circunstâncias que o fizeram desabrochar. Quando em entrevista lhe indagaram pelo brilhantismo de Oscar ao projetar os edifícios de Brasília, Lucio pondera:

Não fiquei à sombra de Oscar e nem fui injustiçado. Sou arquiteto e tenho senso de proporção. Oscar veio trabalhar em meu escritório junto com Gregório Warchavchik e nada tinha de excepcional. Ele só desabrochou com a vinda de Corbusier e após esse contato, o que tinha dentro dele aflorou. Reconheci que estava surgindo naquele momento uma nova personalidade e só podia apoiar. **A verdade é que sem a minha presença a carreira de Oscar teria sido outra;** sem a influência de Corbusier, trazido por mim, o desabrochar seria mais lento. Não tendo acontecido o Ministério, não teria havido Pampulha.¹⁴³ [Lucio Costa 1985]

Porém este é um dos poucos depoimentos em que Costa requisita a devida escala comparativa, e sua parcela de glória sobre Oscar. Em geral Lucio soube manter a constância de um só discurso a respeito de Niemeyer, onde lhe outorgava todo o mérito que a modernidade brasileira acumulava:

Pois, sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos verdadeiramente original e valiosa, da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de cada um, é fora de dúvida que não fora aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada do Oscar, a arquitetura brasileira contemporânea, sem embargo de sua feição diferenciada, não teria ultrapassado o padrão da estrangeira, nem despertado tão unânime

142 NIEMEYER, Oscar; BOTEY, Josep Maria (Org.). **Oscar Niemeyer**. [Catálogo de exposição]. Barcelona: Fundació Caixa Barcelona: Generalitat de Catalunya: COAC, 1990, p. 225.

143 COSTA, Lucio. A beleza de um trabalho precursor, síntese da tradição e da modernidade. [Entrevista realizada por Haifa Y. Sabbag]. **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, p. 19, v.1, n.1, jan. 1985.

louvor, e não estaríamos nós, agora, a debater tais minúcias. Não adianta, por tanto, perderem tempo à procura de pioneiros - arquitetura não é “Far-West”; há percursos, há influências, há artistas maiores ou menores e Oscar Niemeyer é dos maiores; a sua obra procede diretamente da de Le Corbusier, e, na sua primeira fase sofreu, como tantos outros, a benéfica influência do apuro e elegância da obra escassa de Mies Van der Rohe, eis tudo.¹⁴⁴ [Lucio Costa 1948]

Lucio colocava Oscar como o legítimo herdeiro de Le Corbusier, afirmando que enquanto o mestre suíço era o Miguel Ângelo moderno, pela força e intensidade da sua obra, Niemeyer era o seu Bernini, pela elegância, pela graça e pela forma.¹⁴⁵

Apesar da grande admiração de Lucio pela obra de Oscar, seus caminhos de pesquisa projetual se distanciam, e o Pavilhão, apesar de ser um encontro profissional, foi também um marco na separação de suas trajetórias. Estando diante de um programa como o de um edifício nacional em uma feira internacional, Lucio e Oscar se tornam mais que arquitetos modernos, são intérpretes da brasilidade, e sendo assim, fortalecem suas interpretações pessoais.

Cada um resolveu essa síntese cultural com ambições diferentes, enquanto Lucio, como bom intelectual e pesquisador dos recursos vernaculares, enxergava a possibilidade de síntese na mestiçagem com o vocabulário tradicional e na tropicalidade dos ambientes abertos, Oscar Niemeyer, com seu peculiar dinamismo formal, apostava mais na inventiva do que na tradição. Lucio simultaneamente se encontrava desenvolvendo “Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro”, seu texto publicado em 1939 na Revista do SPHAN, que inicialmente se destinava à exposição da feira de N.Y.¹⁴⁶; enquanto Oscar se disciplinava na procura de um novo lirismo curvo, que mais tarde lhe levaria a afirmar em seu célebre poema:

144 COSTA, 1997, p. 198-199.

145 COSTA, Lucio. V C 01-02902 L. [Texto sobre Oscar Niemeyer]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3182>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

146 Segundo Santos (1960, p. 19) o artigo foi escrito a pedido de Rodrigo Mello Franco, com o intuito de servir de introdução a um catálogo não publicado. (SANTOS, Paulo Ferreira. **Presença de Lucio Costa na arquitetura contemporânea do Brasil**: conferência. Rio de Janeiro: [s.n.], 1960. [datilografado].).

Não é a linha reta que me atrai: dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva leve e sensual, a curva que encontramos nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo da mulher preferida.¹⁴⁷ [Oscar Niemeyer]

Talvez pela grande repercussão internacional e nacional que a qualidade arquitetônica do Pavilhão proporcionou, a linha de aproximação entre os dois arquitetos se afrouxa, formando o ponto de inflexão na imediata obra posterior. Lucio seguirá com uma série de projetos que se constituiu na consagração de sua síntese com o vocabulário vernáculo, e Oscar sai fortalecido para criar a modernidade de formas livres de Pampulha.

Quase dois anos separaram o início da construção do Pavilhão do Brasil e o encargo do novo prefeito de Belo Horizonte, que encarrega Oscar do projeto de um bairro de lazer ao redor da lagoa de Pampulha. Com os desenhos do cassino, hotel, casa de baile, yacht clube e igreja, Oscar transformaria o caminho plástico da arquitetura brasileira, que nas décadas seguintes exportava o fenômeno Niemeyer como uma das imagens da cultura brasileira.

Se por um lado o MESP exibía exemplarmente os princípios Corbusianos da nova arquitetura, com pilotis, fachada de vidro, estrutura independente, terraço jardim, brise soleil, etc., o conjunto de Pampulha ampliava essa modernidade com uma peculiar pesquisa formal.

De um momento para outro, os arquitetos do mundo inteiro se viram coagidos a tomar conhecimento da obra surpreendente desse brasileiro anônimo capaz de transformar, sem nenhum esforço aparente, como num passe de mágica, o programa mais rigorosamente utilitário numa expressão plástica de refinada pureza, comprovando assim, de modo espetacular e de forma decisiva, a tese de Le Corbusier que sempre pretendeu ver na nova técnica as bases de um novo lirismo.¹⁴⁸ [Lucio Costa]

147 NIEMEYER, Oscar. Depoimento. **Pampulha**, Belo Horizonte, p. 9, v.1, n.1, nov-dez. 1979.

148 COSTA, Lucio. V C 01-01591 L. [Texto sobre Oscar Niemeyer]. 19 p. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1909>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

O Pavilhão representa bem o meio caminho de explosão formal entre o MESP e Pampulha. E já na ocasião Lucio entendia esse lirismo plástico como uma contribuição latente da própria tradição brasileira. Em carta à Le Corbusier de 1939, Lucio advoga que o Pavilhão é uma experiência “jônica” de uma modernidade “dórica”.

Depois, no mês de maio, fui à Nova Iorque para projetar, em colaboração com Oscar, o pavilhão do Brasil na Exposição. Creio que fomos bem sucedidos. Na intenção de nos desmarcar do pavilhão francês, nosso vizinho, construção enorme e pesada, Oscar teve a idéia de aproveitar a curva do terreno — bela como urna 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.**¹⁴⁹ [Lucio Costa 1939]

Mas em carta escrita um dia antes à Armando Vidal, em 13 de abril de 1939, comentando sobre o o “espírito” do Pavilhão, Lucio deixava claro sua interpretação de vínculo com a tradição do barroco luso-brasileiro:

Essa quebra da rigidez, esse movimento ondulado que percorre de um extremo a outro toda a composição 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.¹⁵⁰ [Lucio Costa 1939]

Indo ainda mais longe, Lucio traça uma ascendência barroca do fenômeno Niemeyer com o fenômeno Aleijadinho, escultor e arquiteto responsável pelas mais importantes obras religiosas do barroco brasileiro. Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, como ficou conhecido pela deficiência física degenerativa, se prestava perfeitamente para o reforço da idéia de “gênio artístico nativo”.¹⁵¹

149 COSTA, Lucio. [Carta à Le Corbusier]. Rio de Janeiro, 14 abr. 1939 In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos et al. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, p. 191.

150 COSTA, Lucio. VIA 01-01048 L.

151 Filho de português com escrava, o brasileiro nascido em Ouro Preto trabalhou efusivamente nas encomendas religiosas das emergentes confrarias mineiras. O principal mérito de sua obra foi a contribuição para que a arquitetura e a talha local fossem além do modelo usualmente importado do barroco Português.

A inovação da pequena capela de São Francisco de Oscar em Pampulha, até parece seguir a obra mor de Aleijadinho em outra igreja mineira dedicada ao mesmo santo. A talha contorcida e demais contribuições dessa igreja setecentista de Ouro Preto immortalizou Aleijadinho, de quem o conservador do Museu do Louvre, Germain Bazin, em pesquisa encomendada pelo SPHAN, afirmou ter sido o autor da última manifestação válida de arte religiosa no mundo.¹⁵²

Oscar resignifica a figura do Aleijadinho para Lucio Costa, que disse haver mal interpretado anteriormente em seu texto de 1929¹⁵³, já que na época estava mais obsesionado no culto de uma racionalidade arquitetônica, não se identificado com o mestre do barroco brasileiro. Porém agora Aleijadinho ganha outra concepção para Lucio, que até lhe chama de Oscar de sua época¹⁵⁴, e passa a colocá-lo como representante da boa tradição a ser cultuada pela modernidade brasileira.

Mais tarde, levantada a polêmica de uma gratuidade formalista de Oscar, Lucio Costa se posiciona a favor de seu colega carioca, afirmando diversas vezes o importante caráter escultórico e a procura pela beleza ideal de sua obra.

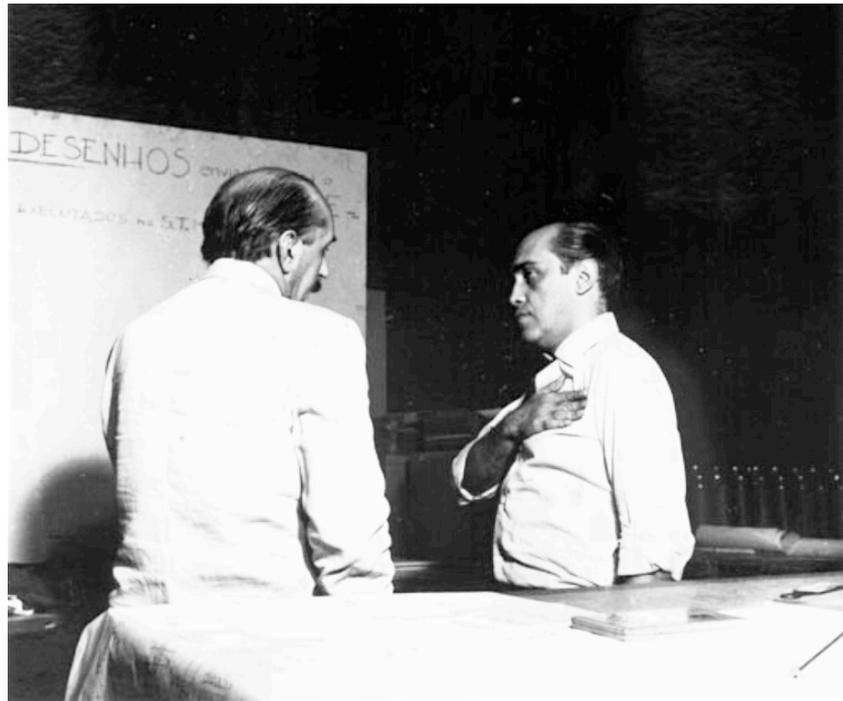
A insinuação de que a índole de Oscar Niemeyer seria mais de escultor que de arquiteto, não procede. [...]

Sem dúvida, todo verdadeiro arquiteto tem algo de comum com o escultor ao cuidar da expressão plástica da edificação que projeta, tanto no que respeita a modulação, ou seja, a relação das partes com o todo, quanto, principalmente, no que se refere à sua modenatura, isto é, ao modo particular como, no seu pormenor, cada uma dessas partes é plasticamente tratada. “*La modenature est chose de plasticien*”,

152 COSTA; NOBRE, 2010, p. 92.

153 Em artigo para O Jornal Lucio afirmou que “Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura”, pois tudo o que tinha feito era “magro, delicado, fino, quase medalha”, em contraposição ao ar robusto, forte e maciço da tradição. (COSTA, Lucio; XAVIER, Alberto Melchhiades (Org.). **Lúcio Costa**: Sobre Arquitetura. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962., p. 14).

154 *Mas o Aleijadinho - a tendência dele era a graça, ele foi o Oscar da época - queria fazer a coisa com mais graça, mais elegância. Queria sempre adoçar certos planos [...].* (COSTA; NOBRE, 2010, p. 98).



203

escreveu Le Corbusier, quer dizer de quem lida com as sutilezas da forma e sua plástica.¹⁵⁵ [Lucio Costa 1977]

A amizade discreta que os dois arquitetos mantiveram ao longo da vida incluiria ainda uma última parceria de projeto: Brasília. Apesar de não nos caber deter nesta obra fundamental de ligação entre Lucio e Oscar, é importante mencionar que o sucesso de Brasília também se deve à consolidação de uma antiga parceria profissional.

Se por um lado Lucio se sentia respaldado pela capacidade arquitetônica de Oscar, este último, por sua vez, creditava à Lucio uma alta estima ideológica, sentindo-se respaldo por seus posicionamentos. A execução do plano urbanístico de Lucio para a nova capital que Oscar e sua equipe se encarregaram de dar forma, gozou desta inestimável afinidade.

203 Lucio Costa e Oscar Niemeyer por ocasião da construção de Brasília, 1957-1960.

155 COSTA, Lucio. V C 01-02382 L. [Texto sobre Oscar Niemeyer]. 6 dez. 1977. 1 p. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2678>>. Acesso em: 5 mar. 2013.