UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
HISTÓRIA E FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA E
DO URBANISMO

**PARALELOS ENTRE BRASIL E PORTUGAL:
A OBRA DE LUCIO COSTA E FERNANDO TÁVORA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FELIPE DE SOUZA NOTO

ORIENTAÇÃO:
PROF. DRA. FERNANDA FERNANDES DA SILVA

SÃO PAULO . FEV 07

**PARALELOS ENTRE BRASIL E PORTUGAL:
A OBRA DE LUCIO COSTA E FERNANDO TÁVORA**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

assinatura:

e-mail: felipenoto@hotmail.com

O PRESENTE TRABALHO FOI REALIZADO COM O APOIO DO CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ BRASIL

Noto, Felipe de Souza.

Paralelos entre Brasil e Portugal: a obra de Lucio Costa e Fernando Távora.

São Paulo, Dissertação de Mestrado, FAUUSP, orientação de Fernanda Fernandes da Silva, 2007.

1. Brasil: Arquitetura Moderna: Século XX
2. Portugal: Arquitetura Moderna: Século XX

contra capa:

Auditório da Faculdade de Direito
Coimbra (1993-2000)
[ESPOSITO, 2005]

Rampas da Glória
Rio de Janeiro, (anos 60)
[COSTA, 1995]

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
HISTÓRIA E FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA E
DO URBANISMO

*Paralelos entre Brasil e Portugal:
A obra de Lucio Costa e Fernando Távora*

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FELIPE DE SOUZA NOTO

ORIENTAÇÃO:
PROF. DRA. FERNANDA FERNANDES DA SILVA

São Paulo . fev2007

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a um estudo comparado de interpretações do Movimento Moderno feitas por dois arquitetos: Lucio Costa, no Brasil, e Fernando Távora, em Portugal, que, já a partir de uma rápida análise, demonstram uma compatibilidade de pensamento e atuação. Representantes das primeiras gerações de Moderno, basearam sua investigação plástica na interpretação da cultura local, apropriando-a como elemento definidor da atitude projetual. Mais do que um levantamento histórico, esta pesquisa faz especulações no campo da crítica arquitetônica, a partir da interpretação dos modelos teóricos e, sobretudo, pela identificação de mecanismos e procedimentos práticos da criação do projeto. A sobreposição e a comparação entre os dois arquitetos estimula a investigação dos parâmetros que definem suas práticas, facilitando a identificação de elementos que – menos evidentes – poderiam ser ignorados. Este trabalho pretende, portanto, gerar subsídios para, a partir da compreensão da criação de Lucio Costa e Fernando Távora, sugerir questões sobre o enquadramento historiográfico dessas obras, fazendo a leitura de seus desdobramentos e de seu papel revisor dentro do Movimento Moderno.

ABSTRACT

This work is a comparative research of two Modern Movement interpretation, created by two architects: Lucio Costa, in Brazil, and Fernando Távora, in Portugal, who have similar thoughts and actuation. Both are from the first Modern generations and set their investigative work under a plastic inquiry of local culture, appropriating it as the main element of the projective attitude. More than a historical survey, speculates on architectural critical fields, reading the theoretical models and, over all, the mechanisms and practical procedures of projecting. Comparison between the architects stimulates the inquiry of the parameters that define their work, allowing the identification of elements that could be ignored by not been explicit enough. This work intends, therefore, to suggest questions on the historical framing of these architectural projects, giving attention to the followers and their revisory roll of the Modern Movement.

09 **INTRODUÇÃO**

19 **CAPÍTULO 1**

Um percurso e um milagre: histórias paralelas da arquitetura Moderna no Brasil e em Portugal

21 Esclarecimentos panorâmicos coincidentes

25 Portugal: *percurso*

42 Brasil: *milagre*

50 Brasil e Portugal: arquitetura com sistema

60 Um milagre e uma Escola

65 **CAPÍTULO 2**

Sobreposições biográficas, teóricas e algumas considerações práticas

66 Sobreposições biográficas

68 Sobreposições formativas

72 Disposição didática

79 Sobreposições teóricas

85 *Entente latine*

95 Plástica e circunstância

105 Considerações sobre a prática

119 **CAPÍTULO 3**

Especulações metodológicas sobre Lucio Costa e Fernando Távora

122 Reminiscências oitocentistas

151 Representação dual

159 Continuidade histórica

176 A caminho da perenidade

187 **CONSIDERAÇÕES**

190 Desdobramentos

201 **BIBLIOGRAFIA**

214 **ANEXOS**

215 Projetos selecionados de Lucio Costa

243 Projetos selecionados de Fernando Távora

INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe-se a um estudo comparado de interpretações do Movimento Moderno feitas por dois arquitetos: Lucio Costa, no Brasil, e Fernando Távora, em Portugal, que, já a partir de uma rápida análise, demonstram uma compatibilidade de pensamento e atuação. Representantes das primeiras gerações de arquitetos Modernos, basearam sua investigação plástica na interpretação da cultura local, apropriando-a como elemento definidor da atitude projetual.

Mais do que um levantamento histórico, esta pesquisa faz especulações no campo da crítica arquitetônica, a partir da interpretação dos modelos teóricos e, sobretudo, pela identificação de mecanismos e procedimentos práticos da criação do projeto. A aproximação entre os dois arquitetos estimula a investigação dos parâmetros que definem suas práticas, facilitando a identificação de elementos que – menos evidentes – poderiam ser ignorados.

Este trabalho pretende, portanto, gerar subsídios para, a partir da compreensão da criação de Lucio Costa e Fernando Távora,

sugerir questões sobre o enquadramento historiográfico dessas obras, fazendo a leitura de seus desdobramentos e de seu papel revisor dentro do Movimento Moderno.

Comparação em arquitetura é uma instância metodológica praticada sistematicamente desde o final do século XIX, inaugurada pelos trabalhos do inglês Banister Fletcher (*A história da arquitetura pelo método comparativo*, de 1896) e do francês Auguste Choisy (*História da arquitetura*, de 1899). Desde então, a historiografia tratou de criar parâmetros e classificações para a arquitetura, estabelecendo períodos e estilos, baseados nas conexões que as diversas obras demonstravam ter entre si. Esta dissertação faz, no entanto, uma transposição do fundamento deste método para o campo da crítica, isto é, busca os elementos de definição de duas arquiteturas que resultaram em formas e teorias muito semelhantes.

Por falta de uma conceituação mais específica, o trabalho tem como princípio a metodologia comparativa descrita pela crítica literária, campo em que a comparação é disciplina científica estabelecida. Esta aproximação pretende, justamente, dotar de critérios científicos esta investigação adaptada à crítica de arquitetura, por meio da identificação de parâmetros que permitam uma análise aprofundada sobre bases claras.

A comparação, porém, não é o instrumento único de conhecimento, mas uma ferramenta auxiliar voltada para o esclarecimento de alguns pontos focais.

“Comparar já não é o processo fundamental de todo o conhecimento, mas antes a tentativa de compreender, através da ‘confrontação complexa’ e em construções conscientes, o que há de particular em cada obra, assim como a especificidade nacional e nacional-linguística de uma literatura dentro do contexto geral a que pertencem”

KAISER, 1980, p.32

A compreensão das particularidades e a leitura do contexto geral, portanto, são feitas ao longo deste trabalho. A partir de uma leitura direcionada, as figuras de Lucio Costa e Fernando Távora revelam uma série de pontos de contato, que interessam como fonte

substancial para a compreensão das duas obras. As coincidências, ou mais precisamente, as sobreposições, servirão de argumento para a avaliação conjunta dos arquitetos proposta aqui, de acordo com a orientação proposta por Antonio Candido:

CANDIDO, 1997, p.33

“Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles”

O termo *texto* poderia ser substituído sem perdas por *obra* ou *edifício*, ou por qualquer outro singular que descrevesse uma obra de arte. Candido propõe, aqui, os elementos a serem dispostos à atenção para a crítica de arte, tratando-os como um conjunto e, principalmente, como definidores de um resultado que é, ao fim, o que importa. Sob esta ótica é organizada esta dissertação: ao primeiro capítulo, ficam restritas as discussões sobre os *fatores externos*, sobre o ambiente e sobre o tempo em que se desenvolve a arte; ao segundo, os *fatores individuais*, isto é, o conjunto de indicações do homem criador; ao terceiro, por fim, o resultado, ou a discussão sobre obras e projetos que concluem o raciocínio.

O primeiro capítulo, a título de introdução ao tema, faz uma exposição paralela de contextualização, isto é, constrói os subsídios históricos para uma leitura apropriada dos temas discutidos por Lucio Costa e Fernando Távora. Mais que um texto de caráter comparativo, este capítulo é uma abordagem em via dupla, e apresenta os problemas específicos de cada país a partir de visões historiográficas formuladas por autores de cada um deles. Se pudermos pensar em um *percurso* português, cabe apostarmos, por outro lado, na interpretação de um *milagre* brasileiro quando descrevemos os processos de incorporação do pensamento Moderno nestes países. Não há, no entanto, porque fugir de comparações

Museu das Missões
(Santo Ângelo, RS, 1937)
[WISNIK, 2001]

Auditório da Faculdade de Direito
(Coimbra, 1993-2000)

diante de temas aproximados, mas elas serão restritas a intervenções pontuais, especialmente no que se refere à atuação específica dos arquitetos escolhidos.

O segundo capítulo inaugura a comparação sistemática da produção dos dois arquitetos, restrita ainda às questões teóricas – abordadas nesta dissertação como argumento complementar ao estudo das obras e projetos. Antes disso, o capítulo faz uma descrição, outra vez paralela, de alguns aspectos específicos de cada arquiteto – referentes às biografias, à formação e disposições de caráter – que, dispostos à discussão revelam pistas sobre as razões da aproximação clara entre eles.

Com os dois primeiros a fazer referência, o terceiro capítulo cuida da crítica comparativa entre a produção prática, isto é, projetos e obras construídas, com o foco atento na identificação de parâmetros metodológicos. Conforme explica Tânia Franco Carvalhal (comentário feito à literatura), a comparação “*não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação*”. Evidentemente estudos específicos de cada arquiteto podem ser feitos sem que percam dados importantes; o objetivo específico desta dissertação é ampliar os holofotes em discussões específicas que, por serem pontuais ou por não terem tido continuidade significativa, são relegadas a um segundo plano.

A comparação aumenta a gama de argumentos e procura em pistas, por vezes pequenas, encadeamentos teóricos que podem revelar discussões latentes ou meramente não documentadas. De certa forma é o que se faz ao dispor Fernando Távora e Lucio Costa em um mesmo patamar de enfrentamento da paisagem histórica, com obras como o Museu das Missões (Santo Ângelo, 1937) ou a o Auditório da Faculdade de Direito (Coimbra, 1993-2000). Nestes projetos as decisões de partido são fundadas no que convencionei chamar – por critérios comparativos – de *continuidade histórica*. No sentido oposto, mas em mesma direção, há aspectos da obra de Távora como a capacidade plástica, clara no projeto estrutural do Mercado de Vila da Feira (1953-1959) – uma das principais obras em concreto armado feitas na Europa¹ – que ficam eclipsados pelas

CARVALHAL, 1992, p.6

.1
Comentário original de Nuno Portas, ao
prefácio da edição de 1982 de
Da Organização do Espaço :

“Tensão que vem da dialética entre
integração e ruptura, entre espaço interno
(que é exterior e semiexterior) e sítio; entre
percurso e pausa; entre tecnologia nova e
construção comum; estando sempre estes
termos – e outros – assumidos como
opostos mas resolvidos em formas simples.

Obra que transcendem o panorama
português para se classificar entre as obras
primas da arquitectura europeia dos anos
50”. (TÁVORA, 2004)

discussões de maior vulto sobre sua obra, as questões das condicionantes, da história, do desenho.

A aproximação investigativa com projetos e obras foi feita pela organização de um inventário no qual foram reunidas informações de obras de acordo com parâmetros comuns. Foi feito um levantamento bibliográfico individualizado sobre a obra, selecionados textos e trechos referentes aos projetos, além dos memoriais e comentários tecidos pelos próprios autores. Isto permitiu com maior precisão o estabelecimento dos temas principais de cada obra, e possibilitou a leitura de aspectos comuns que serviram de referência para a montagem classificatória feita no terceiro capítulo. Evidentemente o esboço de classificação não intenta uma taxionomia irrestrita, separando em definitivo obras ou conjunto delas, mas pretende a descrição de práticas de projeto que se repetem e se identificam nos dois autores. Completando o inventário, foram feitas visitas a maior parte das obras, o que gerou um levantamento fotográfico rico e fundamental no processo de análise comparativa.

A reunião de informações de obras exigiu uma seleção de acordo com a importância que foi sendo atribuída a elas pelo raciocínio desta dissertação, por citação de outros autores, ou por necessidade de se estabelecer parâmetros para uma melhor justaposição de dados entre os arquitetos. Sendo assim, obras quase

Mercado Municipal de Vila da Feira
(Santa Maria da Feira, 1953-1959)

Outeiro da Glória
Rampas de Acesso
(Rio de Janeiro, anos 1960)

Ministério da Educação e Saúde
(Rio de Janeiro, 1936)

Risco de Brasília
(1957)
[WISNIK, 2001]

ignoradas como as Rampas da Glória (Lucio Costa, Rio de Janeiro, anos 1960) participam deste trabalho com ênfase maior do que o projeto do Ministério da Educação (Lucio Costa e equipe, Rio de Janeiro, 1936).

Este critério de seleção é, em parte, responsável por outra opção feita nesta dissertação: a restrição às obras de arquitetura, em detrimento daquelas de caráter urbanístico. O primeiro motivo é definidor: qualquer comentário sobre Brasília exigiria um estudo específico e uma demanda investigativa bastante grande. Há, porém, outros argumentos que devem ser expostos.

O urbanismo de Lucio Costa e Fernando Távora é evidentemente mais tributário às proposições formais do Moderno que suas arquiteturas. Não houve, acredito – apesar de críticas em desacordo – um aprofundamento revisionista específico ao urbanismo destes autores como o que se viu na arquitetura, campo em que se abriram para as discussões realistas. Apesar do discurso humanista, Brasília é o desenvolvimento ao limite da Carta de Atenas; todos os cinco pontos do urbanismo estão contemplados e desenvolvidos em seu aspecto mais plástico. O mesmo se poderia dizer do projeto para o novo plano urbano de São Luis do Maranhão (1979) ou da baixada da Barra da Tijuca (Rio de Janeiro, 1969), em que a proposição parte de um pressuposto planificador, em que a intervenção do arquiteto é feita baseada em referências abstratas – plásticas ou sentimentais. É o caso específico da cruz geradora do Plano Piloto de Brasília que, travestida em origens históricas discursivas, revela uma vontade inicial de ordenação, de um desenho guardado à função e à lógica, tradução imediata do pensamento Moderno.

Em Fernando Távora, as experiências urbanísticas avançaram com mais clareza pelos campos da discussão pós CIAM, a partir dos conceitos de *cuore* e centro histórico. As intervenções em Guimarães e Coimbra, por exemplo, são fruto de uma conduta restauradora – no sentido da palavra descrito por Viollet-le-Duc (ver Capítulo III) – mas mantêm-se restritas à intervenção de pequena escala, do desenho urbano mais que do território. As propostas mais abrangentes revelam uma evolução de seu pensamento,

baseado inicialmente na geometrização reguladora do plano para Campo Alegre (Porto, 1949) estendendo-se por um percurso que se abriu às referências e condicionantes variadas, como revela o plano de Aveiro (1963). Não houve, no entanto, uma efetiva aplicação de seus projetos urbanísticos em maior escala, o que reiterou a opção inicial em não tratar o tema ao longo desta dissertação.

Por fim, um último esclarecimento deve ser feito quanto ao destaque dado a termos e expressões que foram adotadas ou excluídas deliberadamente desta dissertação. O primeiro deles é

Plano de Campo Alegre
(Porto, 1949)
[TRIGUEIROS, 1993]

Edifício Municipal
(Aveiro, 1963)

modernismo que adotará aqui a acepção reiterada por Lucio Costa, em comentário escrito para a republicação de *Razões da nova arquitetura*, que restringe o termo às manifestações de caráter estilizado criadas a partir de referências meramente formais aos modelos racionalistas de primeira ordem.

“A arquitetura dita moderna, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes profundas, legítimas e, portanto, nada tem a ver com certas obras de feição afetada e equívoca – estas sim, ‘modernistas’”.

COSTA, 1995, p.116

A conceituação, embora acintosamente parcial, será adotada neste trabalho e deve ser estendida às manifestações recebidas em

Portugal sob alcunha de Estilo Internacional – da qual se deve, por princípio, excluir a arquitetura brasileira do período, englobada então naquela definição.

As referências à construção popular, presentes na obra dos dois arquitetos, são citadas pela crítica com o uso de diversos termos: arquitetura vernacular, arquitetura da tradição, arquitetura colonial, arquitetura anônima etc. Há de se supor, entretanto, que a ligação estabelecia pelos arquitetos é, ao menos é esta a pretensão declarada em texto, com a *cultura* de uma maneira geral, sendo a construção popular o elemento mais significativo, mas não excludente. O termo tradição, portanto, deve ser compreendido como cultura, isto é, como conjunto de manifestações coletivas de uma comunidade, acumulado ao longo dos anos de sua existência. Esta diferenciação é decisiva como fundamento de escolha dos elementos que terão representação da nova arquitetura e é deste conceito que surge a interpretação de Távora – e ocasionalmente de Lucio Costa – sobre o que é a paisagem construída ou, melhor, o patrimônio.

Patrimônio, aliás, é outro termo que exige algum cuidado, pois foi luta constante dos dois arquitetos ampliar a discussão sobre a abrangência do enfoque preservacionista para além do edifício isolado ou monumento, envolvendo o contexto construído e a situação de apropriação feita pelos usuários. Trata-se, neste caso específico, de um problema conceitual, mais que terminológico.

Ainda ligado a esta discussão, é necessário esclarecer o conceito de *perenidade* em arquitetura que permeia as análises propostas quanto à representação dual e continuidade histórica. A apropriação deste termo por Lucio Costa e Fernando Távora tem origem nas propostas do purismo de Le Corbusier e Ozenfant e sugere a busca pelos elementos que permitem o encadeamento da construção com o processo que a gerou, envolvendo aspectos técnicos, históricos e, sobretudo, culturais. Neste contexto, compreende-se o esforço notável na obra dos arquitetos em desenhar o caminho de referências que definem a cultura da qual fazem parte, isto é, seu processo de *formação*. *Formação*, aliás, é um conceito apropriado dos estudos sobre a cultura nacional feitos nas primeiras décadas do século; deve ser lido, portanto, neste trabalho, como

citação a Antonio Candido, autor de *Formação da Literatura Brasileira*. O Capítulo 1 irá abordar o tema com mais profundidade.

Por fim, o termo *método*, que será apropriado no significado mais primitivo da palavra, o que se refere ao conjunto de práticas ou procedimentos que definem uma determinada atividade. Há, como se verá com maior atenção no Capítulo III, uma conotação ideológica na escolha do termo, que o relaciona com o princípio racionalista de ordem, de sucessão de etapas presente tanto na atividade dos decanos Modernos como nas bases no ensino acadêmico de *Beaux-Arts*, todos figurantes da obra dos arquitetos. ■

CAPÍTULO 1

Um percurso e um milagre: histórias paralelas da arquitetura Moderna no Brasil e em Portugal

Apesar das diferentes condições geográficas e culturais, Brasil e Portugal compartilham uma característica que os aproxima na história do século XX: mantiveram-se à margem do capitalismo global, e, por conseguinte, na periferia dos ambientes centrais de discussões artísticas. Este fato descreve um cenário sobre o qual se desenham as obras dos arquitetos levantados para este estudo e, sobretudo, desenvolvem-se variantes da Modernidade em arquitetura.

Como abordagem inicial, surgem questões como: são interpretações locais da arquitetura Moderna? Trata-se de uma levada a cabo da ortodoxia moderna? Foi na periferia que o Moderno pode realmente se desenvolver ao limite, e, por consequência, expor suas debilidades? Estes questionamentos seguirão sem respostas definitivas, mas servirão de pano de fundo para uma aproximação entre as duas variações locais que aqui interessam.

Este trabalho apresenta ao longo de seu desenvolvimento uma série de coincidências entre Lucio Costa e Fernando Távora,

entre Brasil e Portugal, e entre a história da Moderna arquitetura destes dois países. Coincidências de diversas sortes; desde conjunturas políticas até semelhanças formais ou discursivas. A intenção desta dissertação é esclarecer alguns destes pontos, ou melhor, apresentá-los de modo a não mais serem julgados como obra do acaso, mas como fruto de uma construção cultural que tem diversos pontos em comum.

A coincidência principal – mote desta pesquisa – é a aproximação teórica da obra dos dois arquitetos: ambos expoentes da segunda geração de Modernos¹ criaram obra e teoria baseadas na necessidade do conhecimento da tradição cultural como fundamento para uma arquitetura coerente. Considerando isto como fato, este primeiro capítulo busca caminhos para a desconstrução da *coincidência*, ao percorrer argumentos históricos do processo de formação Moderna dos dois países.

.1
Segunda geração, se considerado o âmbito internacional.

A primeira questão a se levantar é o porquê da componente nacionalista nas duas manifestações; a segunda é o porquê da sua consolidação tão profunda. As questões são intercorrentes, e exigirão alguma contextualização, para que se completem. Como esclarecimento inicial, este capítulo traça um breve panorama das condições artísticas que encontraram Lucio Costa e Fernando Távora para o florescimento de suas carreiras. O trabalho não se dispõe a criar uma construção historiográfica da arquitetura dos dois países, mas, antes, pretende apresentar paralelamente os focos de interesse que servirão de fundamentação à compreensão da complexidade da obra dos arquitetos.

Há de se notar um descompasso entre as duas narrativas, fruto evidente das bibliografias abordadas por este capítulo. No Brasil, os compêndios e ensaios sobre a arquitetura Moderna são restritos em maior parte às manifestações ocorridas no Rio e em São Paulo, e tratam o período como ciclo autônomo, expondo raramente os desdobramentos ou os processos anteriores que nele culminaram. Em Portugal, ao contrário, o conjunto da crítica é montado de modo sistematicamente casado, guiado por uma noção de continuidade que permite um encadeamento lógico dos ciclos periodizados. Essa diferença será notada ao longo deste texto, que

assim foi construído de modo a explicitar diferença entre o *milagre* e o *percurso*, como se verá.

Esclarecimentos panorâmicos coincidentes

A virada do século XX expôs um descompasso irreversível entre os avanços da humanidade e o contexto cultural por ela produzido; a velocidade das transformações impostas pela Revolução Industrial exigiu algumas décadas de hesitação que culminaram com a explosão das vanguardas europeias. Em termos políticos, a situação era de indefinições generalizadas. O Brasil procurava consolidar-se democraticamente com a recém instaurada República; Portugal avançava sobre as colônias africanas, ao passo que intuía as turbulências anunciadas ao longo da Europa Central.

Nos países periféricos os sopros de inovação chegaram já nos primeiros anos do século, mas demoraram vinte anos para realmente florescer; pense-se na Semana de 22 no Brasil ou nas primeiras manifestações pós Exposição de Artes Decorativas (Paris, 1900) que surgiram em Portugal.

Portugal, não obstante a exaltada convicção de ter sido a primeira nação europeia a constituir-se como país, manteve-se distante do centro de desenvolvimento do continente, tendo assistido com retardo as inovações industriais e a decorrente urbanização do século XIX. De toda a forma, a virada do século trouxe a Lisboa o mesmo dilema comum a toda a Europa: optar pelo conforto da continuidade com a adequação dos velhos estilos, ou a experimentação das virtudes que se ofereciam pelas novas tecnologias.

A crise do ecletismo abriu caminho ainda para outro tema, comum a outras regiões: o nacional, que se revelou de imediato uma solução palatável para a endêmica nostalgia histórica que é parte constitutiva da cultura daquele país, além de compor-se à perfeição com os ânimos nacionalistas que se acendiam.

No Brasil, o neocolonial dominou, durante os primeiros anos

do século, as vertentes arquitetônicas das discussões artísticas. Entre os protagonistas da Semana de 22, o nome de Le Corbusier não deve ter sido sequer mencionado. As novidades que chegavam eram ainda traduzidas nas releituras feitas pelos que se impressionaram com a Exposição de Paris (1900), e traziam um Moderno ainda distante daquele da máquina de morar.

Passada a Guerra, ao longo da década de 1920, as periferias abriram-se às vanguardas e a luta, esboçada desde o início do século, toma corpo em batalhas mais organizadas. O inimigo, no entanto, não era identificado claramente; os artistas viam-se obrigados a combater o academismo, creditando a ele a carapuça de manifestação exógena, ainda que se sentissem distantes dos princípios patrióticos que procuravam. Os ânimos nacionalistas haviam sido exaltados com os rumores bélicos, e tomaram cadeira principal em todas as discussões.

O ecletismo foi peça chave no processo: se por um lado servia aos tradicionalistas – que apostavam na imagem nacional como resposta –, para outros era tido como herança da subjugação à arte importada devendo, assim ser combatido, pela Modernidade, fosse ela o que fosse. Estava desenhado o panorama da discussão artística daquela década: combatiam os defensores de uma arte eclética revivalista contra os vanguardistas que apostavam na arte Moderna como resposta, ainda que internacional.

A arquitetura tomou estes mesmos partidos em Portugal e no Brasil; ao longo das primeiras décadas do século XX, o Modernismo – e vale aqui o termo carregado de conotação pejorativa – foi introduzido pelos afeitos ao cubismo e ao futurismo, ou, antes, pelos que davam seqüência a abstração apresentada pelo *Art Deco* francês, ao passo que os acadêmicos e tradicionalistas investiam na recuperação de estilemas do passado, inserindo-os em composições de raiz clássica.

No Brasil se viu o fortalecimento do movimento neocolonial, baseado no Rio e em São Paulo com José Mariano e Ricardo Severo. Vale ainda citar a participação de Lucio Costa, como jovem ativo na busca das raízes nacionais. Em Portugal, teve início a discussão sobre a casa portuguesa, que permaneceria no vocabulário

Embaixada Argentina (1927-1928)
Projeto eclético de Lucio Costa
[COSTA, 1995]

Casa nos arredores de Coimbra
Desenho de Raul Lino
[LINO, 1933]

MILHEIRO, 1998

arquitetônico durante todo o século, com o protagonismo do arquiteto Raul Lino. Assim como no neocolonial brasileiro, os portugueses procuraram em referências historicistas uma justificativa aceitável para uma reformulação de sua arquitetura eclética estabelecida.

Nota-se nos dois países, uma concorrência entre dois pólos opostos: de um lado, os tradicionalistas dispostos a reformar a arquitetura acadêmica, apostando nas raízes do país; por outro, todos aqueles que enxergavam um enorme potencial de mudança nas novas tecnologias e que procuravam nas vanguardas as respostas a uma nova arquitetura.

A arquiteta Ana Vaz Milheiro por ocasião da *Exposição Portugal Arquitectura do Século XX*, realizada em 1998 no Centro Cultural de Belém, criou uma periodização cronológica para a arquitetura portuguesa ao longo do século, sobre a qual irá se apoiar este capítulo. O que se nota é que em todas as fases descritas há em Portugal, de alguma forma, traços de um Moderno incipiente – nunca plenamente em vigor – e de um apelo recorrente à história. O primeiro período, entre 1900 e 1921 é descrito por Milheiro como “*A Casa Portuguesa e os novos programas*”, e demonstra, já em subtítulo, o paralelismo entre o deslumbramento com os avanços tecnológicos que se esboçavam e que foram temas fundadores nas diversas teorias de vanguarda – mesmo nas de Le Corbusier ou da Bauhaus – e o feitio revivalista de manifestações dos acadêmicos. A *Casa Portuguesa* surge, nesta ocasião, como símbolo de uma tradição a ser recuperada, como promessa de superação do desgaste evidente do ecletismo, indo ao encontro de uma latente vontade cultural de valorização de um passado glorioso.

No Brasil, as manifestações tradicionalistas tiveram peso semelhante, traduzidas pelo neocolonial, cuja persistência ao longo do século revela uma profunda aceitação pelo imaginário artístico coletivo. Não obstante, os desdobramentos da corrente oposta, ou seja, daquela liderada pelos vanguardistas será ainda mais frutífera. As primeiras construções modernas surgiram apenas ao final da década de 20. O pioneiro por direito é o russo radicado em São Paulo Gregori Warchavchik, com sua casa modernista de 1929. No

Rio, Lucio Costa, agora já tomado de uma consciência anti-eclética, abandonara o falseamento neoclássico e enveredara-se pela construção Moderna, tornando-se o principal teórico e defensor da nova arquitetura.

A década de 1930 trouxe para os dois países um novo regime de governo, com origens ideológicas muito semelhantes – embora surgidos de contextos distintos. Inaugurou-se o Estado Novo – o nome foi dado aos dois regimes –, governo com ambições nacionalistas, integralistas e referenciados pelos parceiros fascistas. Inaugurava-se a ditadura que, com Salazar e Marcello Caetano estender-se-ia em Portugal por quarenta anos, e com Getúlio Vargas no Brasil, por dez.

A ação estatal orientou, a princípio, caminhos parecidos: o patrocínio oficial ambivalente à arquitetura, dividido entre os modernistas e os tradicionalistas. Em Portugal, essa concorrência tornou-se sistemática e acompanhou o processo de consolidação efetiva da arquitetura Moderna, impondo aos arquitetos um cenário instável, que resultou numa Modernidade relacionada em origem à tradição. No Brasil, o sucesso quase imediato do vulto Moderno ofuscou os concorrentes tradicionalistas e estabeleceu a nova arquitetura como paradigma inquestionável.

Destas duas trajetórias distintas originaram-se as interpretações historiográficas consolidadas que serão a orientação deste trabalho: no Brasil, Lucio Costa cunhou o termo *milagre* para descrever o processo de Modernização imediata e generalizada; em Portugal, estabeleceu-se o termo *percurso* para demonstrar o caráter processual de sua formação Moderna.²

O *milagre* e o *percurso* compartilham o território que criaram, ou seja, estabeleceram um campo de ação semelhante aos arquitetos, no qual a arquitetura Moderna se solidifica como instrumentação básica do raciocínio, mas a consciência da herança de um localismo cultural torna-se mediadora do processo construtivo. Em síntese, trata-se de um par de processos ocorridos em países distintos, que se situam em equivalente situação periférica (econômica e cultural), e se aproximam do fascismo com regimes centralizadores que patrocinam a arquitetura Moderna como instrumento de

Casa Modernista, São Paulo, 1929
Gregori Warchavchick
[www.vitruvius.com.br]

2.
Ver o texto *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, escrito por Lucio Costa, originalmente em 1951 (COSTA, 1995, p.157) e o livro *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, de Sérgio Fernandez (FERNANDEZ, 1998)

Casa e atelier dos escultores Joël e Jan Robert Mallet-Stevens (Autueil, França, 1926-1927) [www.insecula.com]

3.
A arquiteta e historiadora Ana Tostões defende em sua tese de Doutorado (TOSTÕES, 2002) que a arquitetura moderna portuguesa adotou em sequência, ao longo da primeira metade do século XX os três vetores operativos sobre os quais se articulou o Movimento Moderno. Os dois primeiros foram incorporados ao logo das décadas de 1920 e 1930, quando “o novo sistema construtivo baseado no betão armado começava gradualmente a ser assumido como facto cultural significativo. Atribuindo-se à racionalidade da construção o papel eminente de gramática da linguagem que se procurava, conjugavam-se os dois vectores estruturantes da arquitectura do Movimento Moderno: o técnico e o formal.” (TOSTÕES, 2002, p.754). O terceiro fator é a componente ideológica, que será absorvido apenas no pós-guerra, quando a arquitetura torna-se um problema político. Desta maneira, Tostões sugere que o termo mais apropriado para a designar a produção arquitetônica das décadas de 1920 e 30 é Modernismo, pela conotação estilística da expressão.

FRANÇA, 1974, p.224

propaganda, num cenário de efervescente afirmação nacional.

A leitura de cada um dos processos será fundamental para a aproximação da atuação de Lucio Costa e Fernando Távora, e permitirá uma análise mais abrangente de suas obras.

Portugal: *percurso*

Retomando a periodização de Ana Vaz Milheiro, voltamos aos anos entre 1922 e 1938, quando se instalou em Portugal “*O efêmero Modernismo*”. As duas décadas assistiram à consolidação do que se convencionou chamar de Estado Novo, regime autoritário que tomou para si as rédeas da construção e instituiu, a princípio, um Modernismo³ programático e controlado pelos órgãos oficiais.

Os anos 20 assistiram à produção de uma arquitetura de moldes ditados pelos países centrais com os quais se alinhava o governo português: Alemanha e Itália, que apostavam nas facilidades trazidas pela nova arquitetura como contribuinte no processo de reconstrução da Primeira Guerra. A sobriedade da construção fascista ítalo-germânica foi reproduzida em Portugal e originou um Modernismo anterior à influência de Le Corbusier e à leitura do que se chamaria Estilo Internacional. Trata-se de uma arquitetura atenta mais à superfície que ao espaço, capaz de extinguir a ornamentação – atendendo ao chamado de Loos – mas ainda presa às concepções acadêmicas de geração de planta e volumes.

A partir apenas da década de 1930 começam a repercutir em Portugal as idéias de Le Corbusier – publicado no país pela primeira vez em 1934. Comparável à influência do mestre suíço, o historiador José Augusto França cita a referência à obra “*dum Mallet-Stevens, mais maleável e menos polêmico, com seu jogo algo estetizante de elementos cúbicos e cilíndricos*”. Estava estabelecido o primeiro conjunto de referências externas à construção de um vocabulário arquitetônico que, embora incipiente, revelava uma vocação passageira à Modernidade.

Em 1933, foi criado – à luz dos exemplos fascistas – um

órgão oficial de propaganda, o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), do qual foi encarregado o poeta António Ferro que, aproximado ao fascismo por meio do futurismo, institui o que chamou de *política de espírito*, estimulando o pensamento Moderno no país. Até então, uma série de tentativas oficiais haviam sido feitas no sentido de superação do ecletismo, incluindo a mal sucedida reformulação da Academia Nacional de Belas Artes (1932) e a troca no comando do Museu de Arte Contemporânea.

Com António Ferro, foram criadas premiações à arte e à arquitetura, que, como cita o historiador José Augusto França, contribuíram com uma produção Moderna, ao mesmo tempo em que a moldaram de acordo com os interesses autoritários. Inicia-se um decênio paradoxal, em que as Artes portuguesas viveram um momento de definição Moderna, embora o Estado, próximo e onipresente, impunha uma condição:

“a dos limites dum indispensável equilíbrio, conseguido, sofrido – mas resolvendo uma revolta que não deverá nunca levar à loucura das formas. Aí se define uma estética que seria a da ‘segunda geração’, [...] nos seus parâmetros meio cosmopolitas meio nacionalistas, decorativos e modestamente ousados”.

IDEM, p.203

O Governo patrocinou com empenho o Modernismo entre 1928 e 1936, enquanto o Ministério de Obras Públicas ficou a cargo de Duarte Pacheco. Concentradas predominantemente em Lisboa, obras referenciais foram erguidas, como a Instituto Superior Técnico, remodelado por Pardal Monteiro (Lisboa, 1927-1935) ou o liceu feminino D. Filipa de Lancastre, de Carlos Ramos (Lisboa, 1930). Os projetos iam desde intervenções pontuais, passando por experiências sistemáticas como o programa de construção de escolas ou mesmo remodelações urbanas como a implantação da Cidade Universitária de Lisboa.

Quase imediatamente, a investida Moderna, entretanto, mostrou-se incapaz de atender as mais diversas condicionantes que definiam os projetos. A falta de qualificação técnica da indústria da construção e da mão-de-obra era limitação evidente para a

Liceu D. Filipa de Lancastre
Carlos Ramos (Lisboa, 1927-1935)
[FERNANDES, 1993]

recriação dos modelos franceses e alemães. Eram patentes, além disso, as questões de adaptabilidade às realidades locais, sobretudo aos condicionantes climáticos do atlântico país. A crítica especializada, graças ao tempo que tivera de esperar até a efêmera consolidação em Portugal, já parecia armada e ciente das debilidades da nova arquitetura, iniciando, desde o princípio, a apontar as inconsistências daquela produção.

Não houve combate, porém; o Moderno heróico surge em Portugal, apesar do patrocínio, quando já perdia o sentido, sendo de imediato exposto às suas primordiais deficiências. Não houve espaço para discursos entusiasmados ou defesas apaixonadas. Pode-se supor que a falta de fervor daquela arquitetura foi proporcional à diminuta empolgação acadêmica do país; não havia algo realmente enraizado a se combater, conforme metaforiza o poeta António Pedro:

António Pedro, apud FRANÇA, op.cit., p.189

“Hoje não é preciso dar pontapé na barriga do ‘burguês’. O burguês de hoje encolhe a barriga para nos deixar passar. Chegamos, portanto, à altura de construir. Nós não precisamos de destruir coisa alguma, o que tinha de ser destruído já anda a cair de podre”.

Paralelamente, com a ascensão do nazismo na Alemanha e a consolidação de Mussolini na Itália, as discussões sobre a valorização das raças intensificaram-se na Europa Central e foram trazidas a reboque ao cenário português. A recomendação oficial desviou o foco da aparente atualidade das novas técnicas e investiu numa representação nacional, voltada aos símbolos e identidades da nação.

O Estado, que em meados da década de 1930 já demonstrava certo desinteresse com o Moderno, restringe o patrocínio e abre caminho para a concepção do projeto que marcaria uma nova transição no pensamento arquitetônico português. Em 1938, o projeto para a praça do Areiro, bairro de Alvade em Lisboa, concretiza a retomada oficial da propaganda nacionalista, desta vez pelas mãos do arquiteto Cristino Silva, um dos principais nomes

do pioneirismo Moderno no país. A virada revivalista de Cristino segue o comportamento paradoxal do Governo em relação ao apoio às artes em Portugal e ilustra de maneira clara a consolidação ambígua da arquitetura Moderna naquele país.

O projeto de Areeiro marcou uma nova centralidade na capital e seu projeto satisfaz as recomendações por tradicionalismo e escala monumental, tornando-se a “concretização no âmbito de um ideário simbólico que recupera os modelos habitacionais da aristocracia setecentista portuguesa e os projecta como imagem do Estado Novo”. A mudança de imagem buscada pelo governo representou também, como consequência, a mudança de imagem perseguida pelos arquitetos.

“Ali pode considerar-se findo o modernismo arquitectural dos anos 20-30, enterrado por quem o propusera, por esses arquitectos que a vida venceu ou que a ela não puderam nem souberam impor-se, geração individualista, sem coesão de classe, nem programa ou actividade cultural comum”.

Não mais que uma prova de que o Moderno em Portugal não foi aceito como causa, como partido ideológico irrefutável, mas antes um condicionador de imagem modificável conforme o apito oficial.

Entre 1938 e 1948 desenvolve-se o período descrito por Milheiro como *Arquitetura de Regime*. O marco da construção bem sucedida de Areeiro abriu caminho para a reformulação dos parâmetros urbanísticos de Lisboa, ainda guiados por Duarte Pacheco. A retomada de valores setecentistas trouxe a preocupação por unidade monumental das fachadas, condicionando a construção da cidade ao controle rigoroso do Regime. Vale citar que àquela altura, foi notável a exposição trazida a Lisboa por Albert Speer que, em 1941, auge das vitórias nazistas na Segunda Guerra, fazia um apanhado da imponente e autoritária construção do III Reich.

O auge deste período é vivido em 1940, quando se organiza em Lisboa a *Exposição do Mundo Português*, que propôs a criação de uma série de pavilhões representativos da cultura continental e

MILHEIRO, 1998

FRANÇA, op.cit. p.243

Praça do Areeiro, Alameda Cristino Silva (Lisboa, 1938)
[www.avoe.org]

das conquistas ultramarinas. Organizou-se em três seções: a *Histórica* – em que se ergueram homenagens aos feitos da nação (Pavilhões da Fundação, Formação e Conquista, da Independência, dos Descobrimentos, da Colonização etc.)- a da *Etnografia Metropolitana* – com a reconstituição de aldeias portuguesas – e a *Colonial* – com a reprodução tipológica da vidra ultramarina.

FERNANDEZ, op.cit., p.30

“A exposição fornece os tópicos: numa organização espacial facilmente legível, evidenciam-se os valores de monumentalidade, os atributos de carácter histórico nos elementos arquitectónicos usados e a exaltação da ruralidade como exemplo da reconstituição das aldeias portuguesas. Está lançado um certo conceito de linguagem para servir um certo conceito de nacionalismo.”⁴

.4
Esta anotação de Sérgio Fernandez fornece subsídios para compreender a discussão que se manterá em Portugal a partir da década de que iniciava com a exposição, e vale retomar os três pontos: *monumentalidade, atributos de carácter histórico e exaltação da ruralidade.*

FRANÇA, op.cit., p.245

Em 1943, Duarte Pacheco, então encarregado das obras públicas de Lisboa morreu, e as “*iniciativas logo abrandaram de ritmo e se amesquinham, entrando-se num período em que só os defeitos do gosto do ministro continuavam a agir, sem contrapartida das suas virtudes*”. Consolida-se o que o arquiteto Sérgio Fernandez trata de *estilo português suave*, que de maneira geral, retomou os ecletismos revivalistas, onde elementos da construção tradicional – alpendres, beirais, azulejos, pedras e cantarias – foram reunidos em edifícios de raiz funcionalista. Por escassez de recursos e meios, o *estilo nacional* foi simplificado a estilemas e representações aplicados sobre raciocínios muitas vezes Modernos.

O português suave no Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris. Francisco Keil do Amaral (1937) [FRANÇA, 1974]

Os anos de guerra desencadearam surtos de greves e motins entre campesinos do norte e centro do país, entre os assalariados rurais do sul e entre os operários industriais, gerando rumores que, apesar da pouca repercussão pelos órgãos de imprensa, chegavam aos escritórios dos arquitetos. Ao mesmo tempo, os setores industriais emergentes intensificavam a pressão por incentivos à tecnologia. A ciência industrial passara ao primeiro plano no processo da construção, elevando ao papel de destaque os profissionais mais afeitos à técnica, os engenheiros. Ciente deste contexto, o arquiteto José António Bandeirinha⁵, chama a atenção – em seu livro *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito*

.5
Arquiteto e historiador, professor da Universidade de Coimbra.

entre o fazer moderno e o fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40 – para uma significativa mudança na posição dos arquitetos nos anos que sucederam à morte de Duarte Pacheco: os profissionais envolvidos com o governo viam suas posições privilegiadas em risco, ao passo que os engenheiros ocupavam o vazio que se formava no rastro dos arquitetos.

Com o final da guerra, o Estado Novo viveu sua primeira crise global, que resultou numa redivisão de poder entre os apoiadores do governo. A libertação da Europa fascista leva aos portugueses certa esperança, desdobrada em euforia nacional.

Naquele contexto, em meados da década de 1940, os grupos de oposição acreditavam numa iminente queda do regime e investiram – liderados pelo núcleo intelectual da MVD (Movimento de Unidade Democrática) – na organização dos EGAP (Exposição Geral de Artes Plásticas). A representação era bastante heterogênea, com certa predominância de tendências esquerdistas neorealistas, mas simbolizaram uma inédita mobilização da classe artística. A discussão assumiu, diante dos fatos, um indissociável caráter político, firmando os artistas e arquitetos uma posição dissidente da opressão vigente, da imposição de estilo e das dificuldades profissionais com as quais o Governo não se envolvia.

“Começa, finalmente, a ser impossível para os arquitectos mais jovens e menos obsequiados com as encomendas públicas da década anterior, dissociar a reivindicação da utilização das linguagens do estilo internacional doutras reivindicações de carácter sócio-económico mais vasto, congregadas pelo pressentimento de uma contestação mais activa e sistemática ao regime. Começa, por consequência, o tempo em que ‘falar de arquitectura é inevitavelmente falar de um problema político’”

Manuel Botelho, *Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética*, in *Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, I, 0, 1987, p.7, apud BANDEIRINHA, 1996, p.122

É neste ambiente que, ao longo da década de 1940, arquitetos dissidentes do Regime tomaram a iniciativa de se organizar, e sistematizar a discussão ao redor da Modernidade. As publicações temáticas consolidam-se, como a *Revista Arquitectura*, que publica a *Carta de Atenas* e os ensaios de Francisco Keil do

Amaral – figura essencial desta articulação – e a *Revista Panorama*, editada a partir de 1941 pelo *Sindicato Nacional de Arquitectos*, organização que elege, ao final da década, o próprio Keil como diretor.

Em paralelo, surgiram os grupos de classe como o I.C.A.T (Iniciativas Culturais Arte Técnica, 1946) em Lisboa, e a O.D.A.M (Organização dos Arquitectos Modernos, 1947), no Porto, ambos prontos à discussão da arquitetura Moderna, e ativos em sua defesa e divulgação. Mostras, manifestos e publicações se sucederam, e fizeram surgir as primeiras linhas de arquitetos conscientemente Modernos, numa trilha eminentemente política.

Este processo de alinhamento e organização de classe culminou em 1948 com *1º Congresso Nacional de Architectura*, realizado em Lisboa com a participação maciça dos arquitetos. O Congresso havia sido patrocinado pelo Governo, que apostara em uma reunião de profissionais ao redor das conquistas da construção oficial dos recentes anos. O que se assistiu, entretanto, foram manifestações exaltadas por liberdade de expressão, lidas àquela altura, como defesa incontestada da arquitetura e do urbanismo Modernos. Os temas da utopia da transformação da sociedade e da máquina de morar foram tratados por diversos arquitetos das gerações mais jovens; o urbanismo da Carta de Atenas surge nos temas dos arquitetos do norte, por meio de uma preocupação territorial mais ampla, envolta numa pretensa fundamentação social.

A organização oficial havia, no entanto, mantido no *Congresso* a discussão dos temas nacionais, propondo debates sobre a casa portuguesa, sobre as aldeias, sobre a construção tradicional, exemplificando o que José Augusto França chama de “*psicose de retorno às formas do passado*”. A reação mais generalizada foi de rechaço, e com o encaminhamento daquele debate para temas como déficit habitacional, novas técnicas de construção, e o urbanismo de Le Corbusier. Estava lançado o período definido por Milheiro como *Ruptura Moderna e questionamento do Estilo Internacional*, que segue até 1961.

Ao longo dos anos que sucederam o *Congresso*, a arquitetura em Portugal fez-se sobre uma discussão difusa do Moderno; surgem

os primeiros modelos paradigmáticos da nova construção, como o conjunto de Ramalde, no Porto, obra do jovem Fernando Távora (1951), o Bairro dos Olivais Norte, (1958) em Lisboa, ou o conjunto de barragens de hidrelétrica no Cavado e no Douro, ao Norte, projetos de Januário Godinho. As entidades de classe consolidaram-se, e as publicações temáticas seguiram investindo nos exemplos de maior interesse, fugindo o quanto possível da censura do Regime. Contaram, nesta tarefa, com a condescendência paternal do governo, que se despreocupava com as notícias vindas das colônias e ex-colônias: o Brasil estabeleceu-se, então, como fonte primeira de referência arquitetônica; chegavam em enxurrada imagens das recentes obras de Oscar Niemeyer, Eduardo Reidy e Lucio Costa, formando uma cartilha Moderna que influenciou sobremaneira a construção portuguesa ao longo dos primeiros anos da década de 1950.

Não obstante, o legado do *Congresso* não ficou restrito à abertura do país ao Estilo Internacional - ainda que traduzido em formas brasileiras; as discussões de 1948 estabeleceram também em definitivo a presença do tema da *casa portuguesa*.

Anunciando a preocupação, um jovem arquiteto - criado no ambiente da O.D.A.M -, publica um dos principais manifestos contrários ao historicismo banalizado sustentado pelo Regime; Fernando Távora, em 1947, escreve *O problema da Casa Portuguesa*, e consolida a posição que grande parte dos arquitetos assumiria dali em diante. A redação era clara: a defesa do enraizamento culto, isto é, a busca de elementos determinantes na condição cultural do país, muito além da mera repetição do vocabulário incorporado pelo ecletismo de Estado proposto pelo Regime.

A arquitetura portuguesa retomou, como se nota, o ciclo dialético: por um lado, o recrudescimento do Regime e a derrota do fascismo na Europa Central politizaram a discussão da arquitetura e abriram caminho para a entrada do Estilo Internacional, patrocinado pelo crescimento da urbanização no país; por outro, os arquitetos integraram-se às discussões sobre a superação da monotonia e impessoalidade da arquitetura vigente, formulando um novo conceito de *casa portuguesa*, em que vale a aceitação das

Conjunto de Ramalde
Fernando Távora (Porto, 1951)

Hidrelétrica de Caniçada
Januário Godinho (Porto, 1955)
[cnpqb.inag.pt]

Pavilhão do Brasil na Exposição
Internacional de Nova Iorque.
Lucio Costa e Oscar Niemeyer (1939)
[WISNIK, 2001]

.6
A arquiteta Ana Tostões descreve a década de 1950 como os *verdes anos* da arquitetura portuguesa, por se tratar do período de germinação do florescimento vigoroso que aquela arquitetura teria nas décadas seguintes. Ver TOSTÕES, 1997.

condicionantes culturais, geográficas e sociológicas. Desenha-se assim o panorama dos *verdes anos* ⁶ da arquitetura portuguesa.

Com a organização da classe e a reunião sistemática, a arquitetura tomou ares de disciplina coletiva e tornou-se mais efetiva a distinção entre os dois principais pólos da produção portuguesa: Lisboa e Porto. Os arquitetos do Norte passaram a se compreender como grupo, especialmente após a reformulação da Escola de Belas Artes do Porto, em 1957, ao redor da figura tutelar de Carlos Ramos. Surgiu um corpo crítico, refletindo sobre a Modernidade na arquitetura portuguesa com resultados notáveis em diversas áreas: geografia humana, sociologia, economia e conjugação das três artes.

Foram instituídos mecanismos que garantiram a contínua produção da Escola como os CODAS (trabalho de conclusão de curso) como a de Nuno Portas (1960) “*Habitação Social, proposta para a metodologia de sua arquitectura*”, e a publicação de ensaios de professores como “*Da organização do Espaço*”, de Fernando Távora (1962) escrito por ocasião do concurso pra titulação.

A escola publicou ainda obras fundamentais, à mesma época, referenciais da arquitetura do século XX como: “*A arquitetura moderna desde a geração dos mestres*” de Ernesto Nathan Rogers, e “*Introdução à arquitetura Moderna*” de J. M. Richards, e organizou ao final da década de 1950, uma grande exposição sobre a arquitetura finlandesa, com destaque para Alvar Aalto.

A renovação no Porto não foi, porém, acompanhada pela Escola de Lisboa, onde, de acordo com um inconformado Keil do Amaral, “*permanecia nos professores uma mentalidade que não fora reformada*”. Este é, talvez, o momento de cisão mais profunda entre o pensamento produzido nas duas maiores cidades portuguesas; o Porto concretiza, a partir dali uma Escola, isto é, um grupo coeso de profissionais que construirá uma matriz teórica única para a arquitetura da segunda metade do século⁷.

São do Porto os representantes portugueses nas últimas reuniões do CIAM, e será naquela cidade que darão os primeiros frutos as discussões levantadas àquela ocasião. Em 1956, Fernando Távora, acompanhado do arquiteto Viana de Lima, participou da reunião do CIAM em Dubrovnik, acompanhando as efervescentes

Francisco Keil do Amaral, *A Reforma de 57, Architectura*, Lisboa, 3ª série, nº 63, dez 1958, apud TOSTÕES, 1997, p.171.

.7
A partir deste ponto, este trabalho será focado na arquitetura produzida ao Norte do país, uma vez que a duplicação dos caminhos é notável, assim como os resultados que dela surgiram.

discussões de Aldo van Eyck, Peter e Alison Smithson e De Carlo. Portugal entra, enfim, na discussão da arquitetura do pós Guerra; chegam ao Porto os sopros dos revisionismos.

Vale citar a importância da *Revista Arquitetura*, cujo comando é assumido em 1957 por Nuno Portas e Carlos Duarte, consolidando um ambiente teórico muito atento ao processo de formação do Moderno, procurando seu fio de ligação com a história, discutindo Adolf Loos, Arte Nova e Ebenezer Howard, ao mesmo tempo em que presta homenagem às figuras de base como Frank Lloyd Wright e Le Corbusier.

De acordo com Sérgio Fernandez, a Revista mostrava-se então preocupada com o que se passava no Mundo, sobretudo em relação às experiências europeias, com destaque para as italianas, escandinavas e inglesas, mas atenta igualmente à nova realidade catalã. A sociologia apresenta-se como ferramenta da construção do pensamento arquitetônico, tal como se propunha no neo-realismo italiano ou no neo-empirismo nórdico. *“A importância da sociologia, bem como o estudo da cidade, marcarão profundamente, a partir do fim dos anos cinquenta, os profissionais mais atentos às realidades concretas do país”*

FERNANDEZ, op.cit., p.115

“Esta criação arquitectónica dependeu, naturalmente, de uma consciência crítica cuja estruturação pode ser marcada, a partir de meados de 50, com ‘um profundo interesse pela historiografia do momento moderno, especialmente daqueles períodos iniciais, olvidados: arts and crafts, escola de Chicago, etc., e, por outro lado, pelas bases psicossociológicas da criação espacial, estritamente relacionados com os conteúdos orgânicos, neo-empiristas do townscape, da vicinidade ou dos ambientes meridionais semiexteriores’ – como afirmou N. Portas, que lembra também a influência do pensamento crítico de Zevi e de Argan, revalorizando o conceito de espaço”.

Nuno Portas, *Hogar y Arquitectura*, nº68, Madrid, jan/fev 1967, apud FRANÇA, op.cit. p.453

O combate ao Estilo Internacional tornou-se, ao longo dos anos 1950, sistemático, e a proposta de luta era justamente aquela apresentada por Távora em *O problema da casa portuguesa*, de 1947.

Consolidou-se, desta forma, uma aparente convergência de interesses entre arquitetos e Regime, ambos com discurso em favor das raízes nacionais. Esta condição fomenta a contratação em 1955 de um vasto trabalho de pesquisa, sob comando de arquitetos para o levantamento completo das tipologias construtivas em Portugal, seguindo as diretrizes traçadas pelo arquiteto Keil do Amaral:

TOSTÕES, 1997 p.160, com citações de:
Sindicato Nacional dos Arquitectos,
*Objectivos do Inquérito e normas para a
sua realização*, s/d. espólio de Keil do
Amaral

Imagem original do Inquérito
[AAVV, 1961]

“Tratava-se de estudar e de esclarecer definitivamente o problema da arquitectura regional portuguesa porque a iniciativa a que o Sindicato Nacional dos Arquitectos vai meter ombros não deriva, pois, de uma idéia vaga ou recente [...] para que possam [os arquitetos] apreender a íntima relação que existe entre o clima, os materiais da região e a lógica das construções’. Por isso parecia urgente ‘desfazer muitas das idéias falsas ou imprecisas a que nossa pouca cultura abriu caminho. Idéias que reduziram o problema da arquitectura regional portuguesa quase a uma colectânea de elementos típicos para a composição de fachadas. [...] As obras dos arquitectos portugueses poderiam libertar-se dos falsos regionalismos que as vêm amesquinhando [...] e ganhariam [...] um valor humano mais acessível à gente portuguesa e um enraizamento mais sólido em realidades nacionais”.

Foram organizados seis grupos de trabalho, para a cobertura de cada uma regiões do país. A pesquisa seguia os seguintes parâmetros:

IDEM

“análise da ocupação do território, da estruturação urbana, da expressão e valor plástico dos edifícios e dos aglomerados urbanos, dos materiais e processos de construção, das influências do clima, das condições econômicas, da organização social, dos costumes e hábitos das populações”.

O principal resultado da pesquisa foi a constatação de que há, na arquitetura popular, muito mais racionalidade do que se supunha; revelava-se, assim, de enorme interesse aos arquitetos Modernos, que dela deviam tomar suas primordiais lições,

informando-os, ao mesmo tempo, sobre as possibilidades de avançar para além dos esquematismos das soluções universais. O trabalho

“traduz uma renovada atitude que resulta de uma nova visão de arquitectura, questionando-se o moderno no seu próprio seio, na sua vertente de racionalidade com a ideia de que a arquitectura popular é também ela racional. [...] Distingue-se a arquitectura popular da erudita, as influências recíprocas e o enraizamento da arquitectura popular, assinalando-se a existência de constantes na história da arquitectura portuguesa que não derivam de modelos, de tipos ou de elementos arquitectónicos comuns ao território nacional, mas sobretudo de um traço de carácter intemporal dos homens do nosso país”.

TOSTÕES, 1997, p.162-163

Em 1961 publicou-se, finalmente, o resultado do estudo sob o título *Arquitectura popular em Portugal*, ou *Inquérito*, apesar do encaminhamento contrário ao esperado pelo patrocinador. Com o *Inquérito*, o contato com a realidade passou a ser disciplina e método ensinados na Escola de Belas Artes do Porto. Os formalismos criados pelos modelos funcionalistas são abandonados paulatinamente.

“Em contacto com a realidade, meio que se vinha defendendo como privilegiado, para uma aprendizagem eficaz, poderá estar, com outros factores, na base de uma ‘tonalidade’ que caracterizará genericamente a arquitectura de autor produzida no norte; nela se verifica um certo sentido de escala e uma sobriedade de linguagem que, sem excluir uma grande liberdade de concepção, torna o ‘efeito’ um elemento supérfluo e a exuberância de meios em exibição condenada”.

FERNANDEZ, op.cit., p.142

O final da década de 1950 trouxe, os primeiros exemplos paradigmáticos para a arquitetura do Norte. Távora iniciava a carreira como edifícios como a célebre casa de férias (Ofir, 1957-1958) ou o Mercado de Vila da Feira (Santa Maria da Feira, 1953-1959), obras em que expôs com evidência a preocupação com temas

Casa de Férias
Fernando Távora (Ofir, 1957-1958)

⁸
 Godinho teve formação muito referenciada na obra de Frank Lloyd Wight e explorou ao longo da carreira a relação entre paisagem existente e construída, tirando partido da topologia do sítio, precedendo o discurso que se manifestaria mais adiante em algumas obras de Álvaro Siza, como a Casa de Chá (Leça da Palmeira, 1958-1963) ou as piscinas de Leça da Palmeira (1961-1966).

Albergaria de Salamonde
 Januário Godinho
 (Vieira do Minho, 1951-1956)
 [JA *Jornal Arquitectos* 196]

TOSTÕES, 2002, p.759

Quatro Casas
 Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, 1954-1957)
 [TRIGUEIROS, 1997a]

IDEM, p.756

como materialidade, usos e costumes do local. Siza ergue em Matosinhos o conjunto de quatro casas (1954-1957) e Januário Godinho leva ao limite a determinação em apegar-se ao solo, criando uma série de projetos para as pousadas no Cavado.⁸

A década seguinte assistiria a consolidação da arquitetura do Norte de Portugal. A publicação do Inquérito abre, em 1961, o período que – de acordo com Ana Vaz Milheiro – estende-se até 1974. O aprofundamento das discussões erguidas ao longo das duas últimas décadas confirmou a arquitetura do norte de Portugal como um evento invulgar, resultando uma produção coletiva identificável criada a partir de experimentações individuais bem sucedidas.

Em resumo, a arquitetura Moderna em Portugal seguiu, como descreve Sérgio Fernandez, um percurso ao longo do último século, como sintetizam os próximos parágrafos. O Moderno nasce, em Portugal, nas primeiras décadas, vulnerável dentro de seu próprio seio.

“Sem base teórica consistente, sem o apoio de uma crítica eficaz, a que se acrescentava uma formação revivalista e eclética, assente na componente artística das Beaux-Arts oitocentistas, a geração modernista dos anos 20-30 facilmente tornou possível o seu próprio recuo historicista e tradicionalista que passou a dominar sua produção a partir dos anos 40. E assim negando o postulado moderno de que a determinante técnica levaria a erradicação do estilo”

O final da Segunda Guerra renovou as esperanças democráticas, ao mesmo tempo em que condicionantes econômicas levaram a um acentuado desenvolvimento urbano. Estava aberto o caminho para uma quase necessária retomada da arquitetura do Movimento Moderno, desta vez tomada de vulto político e ideológico.

“O Movimento Moderno só é plena e colectivamente assumido pela geração moderna do pós-guerra que integra culturalmente a componente social da arquitectura e que assume tecnicamente a

racionalidade construtiva e modulação estrutural como a gênese da forma”

Durante os primeiros anos da década de 50, Portugal simulou uma plenitude Moderna e ergueu monumentos importantes como a sede da Fundação Calouste Gulbekian ou ainda os planos maciços de habitação, baseados na tradução brasileira de Le Corbusier. Entretanto, segue Tostões,

“qual era desafio que a modernidade podia colocar num país como o nosso, assente numa sociedade retrógrada e numa cultura marcadamente reacionária que reflectia uma política económica assente numa estagnante e forte componente rural? [...] Por outras palavras, se o país não se modernizava, como podia a arquitectura fazê-lo ou o urbanismo responder a problemas não colocados”.

IBIDEM, p.758

Deste quadro organizou-se uma frente crítica de arquitetos, que levantaram a necessidade de *questionar* e de se aproximar da realidade como condição para a Modernidade.

“O método moderno é plenamente adoptado, isto é, numa verdadeira perspectiva de modernidade que não pode ser parada no tempo. [...] O universo das idéias e da resposta social é ampliado, na medida em que a obsessão estetizada pela abstracção dá lugar a uma relação de empatia: com o contexto, com a história, com a tradição, com os utentes.”

IBIDEM, p.763

O Inquérito surge, enfim, como coroamento deste processo: se por um lado sintetizou a vontade nacional de auto-conhecimento e de valorização de uma cultura local, por outro abriu caminho para o reconhecimento de racionalidade na construção popular, fazendo obsoleta a contraposição cultuada entre tradição e modernidade.

“Significa a abertura da arquitectura portuguesa para o futuro e a possibilidade da contemporaneidade. Se os modernos fizeram as contas com a modernidade, a maturidade significa as contas

IBIDEM, p.764

feitas com o tempo, com o passado.”

Os anos 60 foram, em consequência, marcados pela consolidação da dualidade de raiz da arquitetura norte-portuguesa. A Escola consolidou-se centro de oposição ao regime e seguiu cerceada, mas ativa no desenvolvimento de uma arquitetura renovadora.

Casa de Chá da Boa Nova
Álvaro Siza Vieira
(Leça da Palmeira, 1958-1963)

A estagnação política e econômica paralisaram o país, limitando o oferecimento de empregos nas restritas zonas de industrialização ou no campo que sofria com a falta de investimentos produtivos. O resultado imediato foi o aumento vertiginoso das ondas de emigração que tiveram, no entanto, um papel importante na abertura cultural do país, ao expor os portugueses – ainda que emigrados – às discussões europeias de outras ordens.

Os rumores das últimas discussões dos CIAM e as experiências contextualistas nórdicas (Aalto) e italianas (Rogers, Gardela, e Gian Carlo de Carlo) ou ainda catalãs (Coderch) e inglesas (Smithson, Stirling, Gowan) dominaram com rapidez a discussão portuguesa, alimentando a tendência que se firmara na década que se ia. Para além das experiências de Fernando Távora, outros arquitetos apresentavam-se às preocupações de adaptação ao meio, Álvaro Siza – Casa de chá da Boa Nova (Leça da Palmeira, 1958) – ou Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas – habitação em Vila Viçosa (1958).

As experiências se sucederam ao longo da década de 1960, restritas em maioria à escala doméstica e ao patrocínio privado de pequeno porte. Esta condição permitiu uma densidade aprofundada nos experimentalismos e permitiu aos arquitetos, diante das raras oportunidades de intervenções de caráter público, exibir a maturidade projetiva que se alcançara ao longo das últimas duas décadas. A restrição de patrocínio, entretanto, manteve essa maturidade cerceada e apartada do usufruto coletivo, o que viria acontecer – ainda que de maneira efêmera – nos primeiros anos que seguiram a redemocratização.

A queda do regime foi processual, e teve início em 1968, com o desaparecimento de Salazar e a ascensão de Marcello Caetano,

quem esboçou uma flexibilização das políticas de investimento público e das ordens de iniciativa privada, abrindo caminho para que a especulação imobiliária pudesse agir. Evidentemente às intervenções ficaram restritas às zonas mais lucrativas de classe média, e o controle financeiro das operações manteve-lhe um caráter alheio às discussões levantadas nas rodas de arquitetura, ainda que, esporadicamente, projetos significativos tenham sido erguidos, como o conjunto de habitação social em Chelas, de Gonçalo Byrne (1971), o edifício de escritórios de Nuno Teotônio Pereira, à rua Braamcamp (Lisboa, 1965) ou a urbanização proposta por Nuno Portas para o Restelo (1973).

A situação alterar-se-ia apenas após 1974, quando a mobilização dos militares com apoio maciço da população depuseram Caetano, decretando o fim dos quarenta anos do regime autoritário português.

A Revolução, entretanto, não provocou rupturas no pensamento arquitetônico e urbanístico, mas, antes, permitiu a consolidação de diretrizes experimentadas em ações pontuais nos anos anteriores.⁹ Entre os anos de 1974 e 1976, atendendo à crescente organização dos movimentos de moradores, o novo Governo aparelha uma série de intervenções urbanas ao longo do país, cunhando o termo SAAL, Serviço de Apoio Ambulatorial Local. O programa fundava-se numa inversão da lógica de intervenção urbana, superando as tendências planificadoras e excludentes dos mecanismos Modernos e inaugurando em Portugal o raciocínio de ordenamento do existente, por meio de infiltrações calculadas e direcionadas.

Apesar da breve existência, o plano foi responsável, no Porto, pelo projeto de trinta e três operações, correspondentes a onze mil e quinhentas unidades habitacionais; número extraordinário numa cidade com tais dimensões. O programa baseava-se na formação de corpos técnicos sob responsabilidade das prefeituras, que atuariam em bairros de “*população mal alojada*”, em conjunto com ela, estabelecendo diretrizes de intervenção. O que se viu foi uma generalização de uma atitude crítica e da responsabilidade compartilhada em relação à cidade, ao patrimônio

Edifício à Rua Braancamp
Nuno Teotônio Pereira (Lisboa, 1965)
[www-ext.lnec.pt]

Conjunto habitacional Chelas
Gonçalo Byrne (Lisboa, 1971)
[www.bymearq.com]

.9
Ver: Alexandre Alves Costa. 1974-1975, o SAAL e os Anos da Revolução, in BECKER; TOSTÕES; WANG, 1997, pp.65-71

Conjunto habitacional Bouça, SAAL
Álvaro Siza Vieira (Porto, 1973-1977)

Fernando Távora, 1975,
apud Alexandre Alves Costa in BECKER;
TOSTÕES; WANG, op.cit., p.67

Conjunto habitacional
Álvaro Siza Vieira (Haia, 1983-1984)

Quinta da Malagueira
Álvaro Siza Vieira (Évora, 1977)

que, numa intervenção desta ordem, expõe-se às claras como bem coletivo.

Os trabalhos do SAAL foram o coroamento e a exibição maior de uma metodologia projetiva que se vinha esboçando, norteadas por princípios realistas em que as condicionantes e todo o sistema de referências urbanas tratado por *contexto* surgiam como elementos de definição de partido, de programa e de tipologia; a abertura efetiva à participação da população agregou outro agente ao projeto, o que, de maneira harmônica, foi apreendido pelos arquitetos, pois ia de encontro com suas aspirações mais primitivas. *“O SAAL é o único sonho que um arquitecto, quando acordado, pode sonhar”.*

O programa não durou mais de dois anos, corroído pela burocratização criada dentro das próprias autarquias municipais pelos críticos apostadores na eficiência da planificação organizada. Foi vítima também de falhas metodológicas do sistema, que não soube superar as interferências competitivas entre as associações de moradores, ou seja, não foi capaz de ultrapassar o cenário local para se estabelecer como intervenção no território, na cidade. Isso, no entanto, não lhe tira importância, e não lhe impediu de inaugurar em definitivo a estratégia de intervenção urbana portuguesa – sobretudo nortenha – que seria levada, inclusive, para além dos limites do país (com Álvaro Siza, convocado a repetir a experiência do SAAL Brigada São Vitor e do bairro da Bouça, no Porto, em Haia e em Berlim)

Em 1976, Siza edifica um dos seus projetos mais significativos, o conjunto habitacional Quinta da Malagueira, em Évora, erguido como síntese da experimentação do SAAL, explicitando os aprendizados metodológicos – apropriação do interesse dos moradores, leitura da condição do sítio e de seu contexto geográfico. O projeto é a baliza da produção portuguesa pós 74, e ilumina a figura de seu autor como presença tutelar e guia das seguintes gerações.

A referência estabelecida por Siza, validada pelo espetacular reconhecimento internacional, foi capaz de manter coeso o grupo de arquitetos que orbitavam ao redor de sua produção, mantendo a

linhagem Moderna-circunstanciada da arquitetura do Porto, mesmo diante de um cenário contestador. Lisboa, por sua vez, sucumbiu à tendência global de descomprometimento com o rigor, caminhando pelas trilhas indicadas por Robert Venturi, em que a ironia e o espetáculo foram sobrepostos nas tentativas de revisão do pensamento Moderno. Figuras como Tomás Taveira ou Manuel Vicente estabeleceram-se na capital do país com obras que revelam uma procura pela forma pouco baseada em critérios racionais, antes, pautadas pela profusão do gosto e das inclinações pessoais ou pelos arroubos historicistas. A dicotomia Porto Lisboa acentuou-se sobremaneira ao longo das décadas de 70 e 80, originando pensamentos e construções diametralmente opostas.

Estudo para o conjunto das Amoreiras
Tomás Taveira (Lisboa, 1981)
[TAVEIRA, 1986]

Brasil: milagre

Diferentemente do processo português, a consolidação da arquitetura Moderna no Brasil ocorreu em termos que surpreendem aos que fazem uma leitura superficial. Não sem razão, Lucio Costa utilizou o termo *milagre* para descrever a rapidez e o sucesso inédito daquela arquitetura.

Há, na realidade, uma série de especulações a respeito do tema. Como fato concreto, o que temos é que o Brasil – como sugeriu Reyner Banham – foi o primeiro país a consolidar um “*estilo nacional de arquitetura moderna*” cunhado como *Brazilian Style*, e o fez no curto período de duas décadas. Este é o ponto supostamente incompreensível: como um país como o Brasil foi capaz, de em tal espaço de tempo, criar uma manifestação própria e tão sólida de arquitetura – Moderna, aliás – à frente de outros países que, por suposição, o deveriam ter feito com maior facilidade.

BANHAM, 1962, p.140

Guilherme Wisnik, em seu ensaio *Modernidade congênita* faz uma série de especulações sobre o tema, e afirma que:

“a idéia de irracionalidade é chave para a compreensão da arquitetura brasileira. Como se pode notar, ela parece carregar uma ambivalência que está na base do processo de modernização no país, podendo significar ora o lado surpreendente e inexplicável

Guilherme Wisnik, *Modernidade Congênita*,
in ANDREOLI; FORTY, 2004, p.26

das formas assumidas por essa modernização, ora seu aspecto ilógico e paradoxal”

O autor percorre aproximações feitas por críticos europeus nas décadas de 1950 e 1960, identificando suas indicações de fenômenos aparentemente distantes de uma condição normal de compreensão: o assombro de Siegfried Giedion diante da nova monumentalidade criada por aqui; a constatação da inegável originalidade trazida por Nicolau Pevsner, o primeiro, no entanto, a chamar a atenção ao caráter anti-racional das obras de Oscar Niemeyer; a ferocidade de Max Bill, ultrajado com a ilógica despreensão social da arquitetura brasileira. Apresenta, por fim, duas tentativas de interpretação destes fenômenos, ambas trazidas do contexto sociológico italiano.

A primeira é a de Bruno Zevi, quem aponta a irracionalidade visível na arquitetura brasileira como resultado da condição cultural do país: ex-colônia, nação em processo de formação, imatura para a criação de modelos formais sólidos. Isso explica também a imediata aceitação do Moderno, que entrou sem maiores concorrências, sem ter de combater modelos enraizados ou tradições mais perenes; não sem razão, dentro deste pensamento, Zevi batiza seu ensaio sobre o tema de “*A moda lecorbusiana no Brasil*”, transparecendo a transitoriedade que atribuiu àquela arquitetura.

A segunda interpretação é de Giulio Argan, quem busca uma relativização sócio-econômica para o fenômeno. Ao contrário de Bruno Zevi ou Max Bill, Argan não critica o formalismo figurativo, antes, o situa como resultado de um país satisfeito com a prosperidade econômica que alcançou, e com o bem estar trazido pelo sucesso e aprovação internacional do seu Moderno.

Giulio Carlo Argan, *Arquitetura moderna no Brasil*, in: XAVIER, 2003, p.172

“Há nessa arquitetura um desejo secreto de mesclar o funcional e o representativo, a técnica e a exaltação da técnica: mas aquilo que se quer representar não são os ideais de uma sociedade, senão a sua intrínseca ‘eficiência’, sua adesão a toda a forma ‘moderna’”.

Desejo secreto? Argan não escapa de atribuir ao longínquo país algum caráter de exótico isolamento, algo de incompreensivo à civilização européia. Este carimbo é, muitas vezes, incorporado pelos brasileiros e convertido num crônico complexo de inferioridade, sobre os quais se fundam as tentativas de superação, de “*desrecalque localista*” como prefere Antonio Candido. Este processo – uma interpretação quase psicanalítica, criada por Candido e adaptada à arquitetura por Otilia Arantes – é outra forma de aproximação com o fenômeno do *Brazilian Style*, e sugere que a massificada aceitação do Moderno ocorreu porque o ambiente era de revisão terapêutica, época de propensão à superação dos traumas, em que o ego nacional foi impulsionado à aventura da afirmação, ou da identificação de vocações – se considerássemos o Brasil com um paciente adolescente em sessão de psicanálise.

“Deu-se aí o que ninguém podia prever, um notável fenômeno de depuração negativa, o Brasil como câmara de decantação da arquitetura moderna. O desajuste local como que revelava tanto o fundo falso do original como sua verdade. Ao mesmo tempo, o desacerto bem-sucedido, que poderia funcionar como plataforma crítica de observação da arquitetura moderna, em plano mundial, foi concomitantemente transfigurado como revelação plástica do passado arquitetônico local, habilitando o país ao título de ‘criador endógeno do movimento moderno’, que só terá existência então enquanto manifestação local. [...] Demonstrava-se aqui uma verdade local que traduzia a falsidade da matriz universal, ao mesmo tempo que a verdade mundial do falso local.”

Otilia Fiori Arantes, *Esquema de Lucio Costa*, in NOBRE; KAMITA; LEONÍDIO, CONDURU, 2004, p.97

A mais concreta das interpretações do *milagre*, no entanto, é compartilhada por quase todos os críticos, e aponta para um papel definitivo do Estado como agente deste processo. Como foi comum em diversos países da América Latina – e mesmo em Portugal – o Estado dos anos 20 e 30 fechou-se num regime centralizador, preocupado com a formação de uma nova imagem tanto de país como de governo, numa construção ideológica que consolidasse o poder àqueles que então o detinham.

Ministério da Educação e Saúde
Lucio Costa e equipe (Rio de Janeiro, 1936)

No Brasil, os revolucionários anos 30 trouxeram um governo centralizador e ventos modernizadores; mesmo com a ascensão de Vargas (1937), a modernização seguiu por ordem do governante, tendo continuidade os patrocínios à nova arquitetura. O Estado, em constante processo de afirmação, em busca da definição de uma aura de estabilidade e ascendência, necessitava de ícones de sua presença, e apostou na arquitetura Moderna como elemento simbólico primaz. É verdade que era muito o que se considerava Moderno: a construção dos Ministérios vizinhos – da Educação e Saúde e da Fazenda (Rio de Janeiro, 1938-3943) ilustra a fumaça que havia no ar: para o ministro Gustavo Capanema, Lucio Costa era tão Moderno e representativo como Marcelo Piacentini. De qualquer maneira, o impacto inicial do *Brazilian Style* foi baseado em obras públicas como o próprio Ministério da Educação (1936) e o conjunto da Pampulha (1942-1944), e seguiu com o conjunto de Pedregulho (1947) para, finalmente, culminar coma construção de Brasília (anos 1960).

A necessidade de afirmação compreende-se – recorrendo a Bruno Zevi – na imaturidade de uma sociedade recém formada; o Brasil havia passado bruscamente da condição de ex-colônia escravocrata à República, dentro de uma estrutura centralizadora de poder, que aposta no transplante Moderno como mecanismo de atualização cultural de sua imagem. Há de se entender, então, que a arquitetura moderna não correspondeu a uma nova realidade do sistema produtivo da sociedade brasileira, mas, antes, serviu aos interesses ideológicos de um Estado autoritário e nacionalista no contexto afirmativo do entre-guerras. Não há, portanto, correspondência direta entre a ideologia social da arquitetura moderna e a realidade industrial brasileira; a arquitetura faz, antes, parte da construção de uma imagem de nação.

A arquitetura ganhou – e esse dado é fundamental à compreensão do fato – status de necessidade pública, convertendo arquitetos em peças centrais à construção do país. Otilia Arantes retoma a questão:

primeira vez os assuntos muito confinados da arquitetura ganhassem vida pública no debate cultural brasileiro, [...] de sorte que pensar em arquitetura passou a ser também uma maneira de refletir sobre os caminhos da formação nacional ainda por completar.”

Couberam aos arquitetos as escolhas estéticas que formatariam a discussão artística no país, restringindo a importância da especulação imobiliária no processo – ainda que por aquele breve período, apenas. Eis, então, mais uma pista para a compreensão da enorme liberdade de que dispunham os arquitetos brasileiros, questionada pelos críticos europeus. Poderia ser acrescentado ao raciocínio uma lúcida passagem de Argan, que refletindo sobre a construção do Ministério, cita Lucio Costa, para afirmar que o combate da nova arquitetura no Brasil era contra a especulação imobiliária.

Lucio Costa, um dos líderes do movimento moderno no Brasil, assim se exprime a propósito do edifício do Ministério da Educação: [...]

Giulio Carlo Argan in XAVIER, op.cit., p.173

‘O Ministério da Educação, por sua pureza formal e pela idéia que dá do domínio da razão sobre a inércia da matéria, contrasta fortemente com a maior parte dos edifícios circunvizinhos que foram construídos na mesma época, com os mesmos materiais e para o mesmo fim utilitário. Além de belo, o edifício tem valor simbólico porquanto representa a vitória das novas tendências sobre o conformismo e o dogmatismo predominantes’.

Segundo esta indicação é fácil identificar os termos da batalha na qual combateram vitoriosamente os arquitetos modernos brasileiros: o inimigo não era o tradicionalismo acadêmico, mas a especulação imobiliária”

Numa tentativa de síntese, poder-se-ia considerar o milagre da arquitetura brasileira como resultado de cada um destes fatores citados acima. O milagre foi a consolidação em menos de duas décadas de um movimento de caráter nacional de arquitetura

Moderna, fundado numa interpretação de elementos da tradição cultural, num país que, evidentemente, não possuía as condições sócio-produtivas que catalisaram a formulação daquela arquitetura. Por partes: a necessidade do Estado centralizador e nacionalista de afirmar-se elucida o montante do patrocínio, além do estímulo oficial à ideologização do Movimento – ainda que nada tivesse que ver com a luta original por justiça social; com tal patrocínio o principal inimigo da nova arquitetura se viu enfraquecido: a especulação imobiliária adere, ela própria, à Modernidade e, como o ecletismo nunca foi arraigado ou associado à cultura de massa, o campo no Brasil mostrou-se verdadeiramente fértil; por fim, a formação cultural da nação estava em pleno curso, diante das recentes transformações políticas e econômicas, que trouxeram a euforia e a crença no ‘país do futuro’, criando o berço para a adoção de tudo aquilo que se mostrasse eficiente e promissor para o país, neste caso a arquitetura Moderna.

Por fim, sem menor importância, há de ser citado outro *milagre* simultâneo: o da criação da historiografia de nossa arquitetura, de maneira tão inquestionável por Lucio Costa.

Otilia Arantes in NOBRE; KAMITA;
LEONÍDIO, CONDURU, op.cit., p.124

“Um milagre historiográfico portanto – par simétrico da utopia modernista tacitamente posta de lado: a seu modo Lucio Costa igualmente ‘tradicionalizou’ o nosso passado arquitetônico mais remoto [...]. Aliás, reagindo à mentira dos estilos históricos, o antigo diretor da ENBA, que saíra a campo atrás de uma arquitetura honesta – na qual as colunas de fato suportassem, os arcos verdadeiramente trabalhassem – acabou descobrindo quase de um só golpe a ‘verdade’ dos modernos e a idêntica saúde pública perfeita na honestidade sem make up de nossos velhos mestres e pedreiros incultos, arquitetura desataviada e pobre, porém igualmente ‘verdadeira, com a qual enfim reatávamos, mas não mais para arremedar, graças ao salto, cujo impulso devíamos à lição dos modernos, por cima dos postigo interregno burguês.”

A singularidade deste processo reside no fato de que o

principal nome da nova arquitetura era também seu principal teórico, e a defendeu de modo a garantir-lhe lugar irremovível na história da arquitetura – aliás, escrita também por ele. O Moderno nasce no Brasil já com posto descrito na seqüência histórica dos estilos arquitetônicos, numa concatenação tão lógica como aceita pelas gerações seguintes de arquitetos, que não encontraram argumentos – durante décadas – para sequer questionar sua majestade. Em outras palavras, Lucio Costa garantiu que a nova arquitetura ficasse por muitos anos alheia a qualquer tipo de crítica, pairando numa certeza coletiva de que era feita a única arquitetura possível. Não é de estranhar a reação supervalorizada às primeiras críticas, e o ódio repulsivo aos seus formuladores, resumidos na figura raivosa de Max Bill. A Modernidade foi criada *congénita* no Brasil: ocupou lacunas de uma cultura em formação, e entranhou-se no imaginário nacionalista – apoiada nas referências tradicionais –, tornando-se parte obrigatória da arquitetura do país.¹⁰

Este ouro milagre é mais facilmente decifrável se considerado o ambiente teórico que percorria outras áreas do conhecimento nas primeiras décadas do século XX. Lucio Costa lançou-se, desde o princípio, na busca de raízes da arquitetura brasileira, concorrendo com diversos teóricos contemporâneos, na descrição da formação da arte brasileira.

O termo *formação* é levantado aqui de modo deliberado, em citação ao raciocínio de Otilia Arantes¹¹, quem cria um paralelo à tradição crítica brasileira – que o utilizou de maneira ostensiva na primeira safra de estudos nacionais (*Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, *Formação Econômica do Brasil*, de Celso Furtado, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda). Estes autores desenham o caminho seqüencial que percorrem as manifestações culturais, deixando evidentes as causas e as conseqüências. Tomando-se o próprio Antonio Candido, e substituindo o termo *literatura* por *arquitetura*, podemos descrever o processo com clareza:

“Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação [...] convém principiar distinguindo manifestações literárias, de

.10

Apesar do alcance inquestionável da teoria de Lucio Costa, o comentário sobre a estreita relação entre referências tradicionais e arquitetura Moderna deve se manter restrito à produção feita na órbita do pioneiro carioca. Existem outras manifestações de arquitetura Moderna no Brasil derivadas de outras matrizes teóricas.

.11

Ao longo de diversos artigos, em especial *Esquema de Lucio Costa* (Otilia Arantes, in NOBRE; KAMITA; LEONÍDIO, CONDURU, op.cit.)

CANDIDO, 1997, p.p.23-24

literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. [...] Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão de tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, formando padrões que se impõem o pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização.”

Antonio Candido sistematiza em seu livro os parâmetros para o desenvolvimento da crítica literária, como fim em si. Lucio Costa, por sua vez, percorreu em seus primeiros textos o mesmo caminho, numa tentativa parelha de descrição do processo de formação da arquitetura brasileira. Havia, no caso do arquiteto, uma segunda intenção declarada: justificar a opção pessoal pelo caminho da Modernidade. Como simples comparação, cito os seis tópicos da introdução do livro de Candido, apresentados como descrição do próprio livro: literatura como sistema; uma literatura empenhada; pressupostos; o terreno e as atitudes críticas; os elementos de compreensão; conceitos. Esta mesma seqüência já havia sido percorrida por Costa, como leitura da história da arquitetura e como argumento para sua própria crítica, como veremos. Interessa, este ponto, citar o início do raciocínio de Candido, que considera a literatura uma sucessão de manifestações ou obras que se concatenam de maneira lógica e coerente – ainda que de forma complexa –, de modo a permitir a identificação de um sistema. A partir deste ponto, diz, pode um crítico trabalhar, pois deve pressupor “*que as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização*”.

IDEM, p.29

Sem mais, o que Lucio Costa pratica é crítica de arquitetura, baseada na interpretação do que se definiria contemporaneamente

como *formação*. Conforme já dito, a posição do autor, sobretudo em textos como *Razões da nova arquitetura* (1934), é criar argumentos críveis para o manifesto, mais do que se apresentar em trabalho crítico acadêmico. Havia, decerto, uma razão prática para tanto e é neste ponto que reside a aproximação mais atávica com a obra de Fernando Távora.

Brasil e Portugal: arquitetura como sistema

Cabe ao historiador ou ao crítico procurar o foco inicial gerador das questões em estudo; se for isto possível, a primeira aposta a se fazer neste caso – isto é, na aproximação de contextos com aparentemente muitos pontos em comum – deve ser acreditar que Brasil e Portugal compartilham uma leitura semelhante de seus próprios processos de formação da arquitetura. O caminho percorrido por Lucio Costa – o principal leitor do processo brasileiro – e a certeza precocemente apresentada por Távora a respeito dos rumos da arquitetura portuguesa são frutos coincidentes da aceitação da arquitetura como um sistema. Em outras palavras, procurou-se no cenário Moderno dos dois países, o encaixe perfeito, ou ainda, a concatenação com os rumos da história; nas palavras de Ana Tostões, as “*contas feitas com o passado*”. Uma sorte de garantia teórica para as novas propostas, uma ancoragem segura para uma

Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição
Fernando Távora (Matosinhos, 1956-1960)

certeza ainda pouco maturada.

A interpretação deste fenômeno deve-se fundar no fato de que os dois países mantiveram ao longo dos últimos séculos uma condição equivalente de isolamento, viveram na periferia do capitalismo, e, como consequência, permaneceram apartados das discussões fundadoras dos grandes eventos artísticos. Notadas as distinções, Brasil e Portugal tiveram no decorrer de sua história (restringindo o país europeu a sua condição pós-descobrimentos) de buscar a afirmação nacional: o primeiro teve de se converter de colônia em nação e identificar todo um sistema próprio, enquanto o segundo, não obstante os oito séculos desde a fundação nacional, teve de buscar forças para assumir sua existência como nação européia.

Nos dois casos a Modernidade abriu a discussão ao processo de *formação*, travestido em argumentos como busca de raízes, afirmação nacional e valorização local, na tentativa de situar a cultura produzida àquela altura no país no rastro de uma continuidade lógica e seqüencial; é nesta tarefa, como veremos, que Lucio Costa e Fernando Távora assumem papéis de fundamental importância. Não somente como protagonistas ativos, mas como intérpretes de uma crítica aguçada, esclarecedora para os que se debruçam hoje – e os que o fizeram então – sobre ela.

Há de se supor que as investigações levadas a cabo pelo neocolonial brasileiro e pelos defensores da casa portuguesa, corroboram a idéia de que era generalizada a necessidade do acerto

Parque Guinle
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1948-1954)

de contas com o processo histórico. Retomando Antonio Candido:

[O nacionalismo artístico] “*aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incaracterísticas.*”

IBIDEM, p.27

A argumentação de José Mariano e Ricardo Severo, ou ainda, as publicações de Raul Lino indicavam nesta direção, mas eram incapazes de antever a dinâmica do próprio processo: a necessidade de superação e continuidade.

Lucio Costa iniciou sua carreira com ímpetos investigativos latentes; encaminhou-se ao neocolonial por crer, desde então, na necessidade de se manter viva a herança da tradição. O revivalismo pareceu ao jovem arquiteto, formado pelo academismo europeu, o caminho seguro, até que sua lucidez crítica revelou a inconsistência das colagens que se faziam. A tomada de consciência veio após uma seqüência de viagens, para Europa e depois por Minas Gerais¹², quando o contato com a autenticidade da construção colonial e de sua matriz portuguesa o fez perceber que havia na construção anônima uma racionalidade fundadora, geratriz de toda obra.

Conformaram-se, assim, duas certezas: a primeira, de que às experiências neocoloniais faltava realidade; a segunda de que a sobriedade da arquitetura colonial a aproximava dos princípios Modernos, sobre os quais, deveria – por ajustes de época – dedicar-se. O breve percurso de Lucio Costa revela a preocupação em adequar seu pensamento a uma seqüência lógica, que se reengatasse no correto caminho mantido pela arquitetura colonial e interrompido pelo ecletismo.

Debruçado sobre do processo de transferência de conhecimento ao longo dos anos, concatenado desde sua matriz mediterrânea, Lucio Costa formula a interpretação que lhe foi

Diamantina
Desenho de Lucio Costa
[COSTA, 1995]

.12

“Diamantina já conhecia de outros tempos [...], quando a velha matriz ainda não tinha sido trocada pelo volumoso arremedo ‘ouropretano-tedesco’ atual. Comecei aí a perceber o equívoco de chamado neo-colonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre”. Lucio Costa, *A guisa de sumário*, in COSTA, 1995, p.16.

definitiva no sentido de encaminhá-lo à arquitetura Moderna. O ecletismo, diante dos fatos, mostrou-se uma manifestação deslocada, fora do eixo condutor do desenvolvimento artístico; os falseamentos excessivos tiravam da arquitetura qualquer resquício de sobriedade e de apego ao raciocínio construtivo – amparado em trapanças tecnológicas que lhe permitiam existir sem o vigor da verdade estrutural. Trata-se do tema da primeira revolta Moderna, aquela doutrinada por Adolf Loos e em continuidade por Mies van der Rohe, homens que defenderam o fim da ornamentação, a célebre *verdade dos materiais*.

COSTA, 1995, p.115

O “enfeite” é, de certo modo, um vestígio bárbaro – nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto pode servir dele como ignorá-lo”.

Na teoria de Lucio Costa esta condição é tratada como *justeza de proporções* ou *saúde plástica*, definida como a coerência do elemento construído e sua condição material e histórica. Esta equivalência lhe permitiu desenhar uma clara antagonia entre a construção colonial – ou, ainda, seus antepassados portugueses ou mesmo exemplos da tradição clássica – e as propostas ecléticas e neocoloniais, ao mesmo tempo em que lhe abriu a argumentação em defesa da verdade Moderna:

IDEM, p.116

“Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos [...] às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quatrocentos, para logo depois afundar sob os artifícios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgido, com imprevisto e renovado vigor”.

Surgiram então as primeiras formulações do esquema teórico de Lucio Costa que serviria de base para sua atuação profissional, ao mesmo passo em que inauguraria uma interpretação historiográfica seguida ao longo de todo o século no Brasil. São três os textos que resumem o raciocínio: *Razões da nova arquitetura*

(1934), *Documentação Necessária* (1938) e *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre* (1951). Neles, estão resumidas as interpretações de Costa acerca da formação da arquitetura brasileira. O raciocínio partiu das origens da cultura do país, identificando a herança da colonização portuguesa, fundada, por sua vez, na tradição clássica do eixo mesopotâmico e mediterrâneo, vinda, sobretudo, de Grécia e Roma. Nesta genealogia, Lucio Costa baseu suas opções estéticas, ao definir o fundamento clássico como o referencial mais adequado de beleza, uma vez que isento de intenções que não aquelas formadoras da arte.

Estavam lançadas as bases do processo teórico do Moderno brasileiro: a nova arquitetura é apresentada como desdobramento lógico do percurso histórico da correta tradição construtiva, funcionando como resposta, ao mesmo tempo, ao descontentamento com as fraquezas expostas do ecletismo, e aos anseios nacionalistas que se solidificaram pelo mundo. A força e a coerência desta justificativa formativa explicam – em parte – a profunda aceitação do movimento, *o milagre*, como descreve Lucio Costa, graças ao vigor e ao rigor historiográfico.

Estendendo o raciocínio, poderia se fazer a equivalência da esquematização de Lucio Costa com a interpretação da formação da arquitetura portuguesa, composta por, entre outros, Fernando Távora. Assim como Costa, Távora investiu numa teoria crítica capaz de justificar sua produção, orientar suas opções e desenhar os caminhos corretos a serem perseguidos pelos novos arquitetos. Em outras palavras, tentou – embora de maneira mais difusa – descrever o processo de formação da arquitetura da qual faria parte, para encontrar-se na direção justa. E o fez com bastante precocidade: aos 23 anos, escreveu *O problema da casa portuguesa*, manifesto próprio desta ânsia crítica.

Mais que a coincidência biográfica, interessa aqui ressaltar a importância que este texto – assim como os posteriores – tiveram na formatação do ideário Moderno português; como Costa no Brasil, Távora foi capaz de resumir em poucas palavras e de modo tão irrefutável a necessidade da arquitetura Moderna, que a seus sucessores, não parecia restar opção senão render-se à eficiente

O processo de formação, ilustrado por
Lucio Costa
[COSTA, 1995]

defesa da nova arquitetura e de sua filiação à tradição popular, já desde cedo apontada por Távora.

Se listarmos os termos tratados por Costa na formulação de seu esquema, poderemos, com mais clareza, identificá-los, um a um, presentes nos escritos de seu colega português. Consideremos dois: a) a relação direta entre a saúde plástica da nova arquitetura e a sobriedade verdadeira da arquitetura civil popular; b) a questão da genealogia da arquitetura brasileira e portuguesa, ou a filiação ao eixo mediterrânico-mesopotâmico. De maneira sintética, os dois argumentos irão construir a justificativa pela opção estética dos arquitetos, ou seja, à entrega irreversível à Modernidade num contexto de continuísmo, ciente do seu processo histórico gerador.

TÁVORA, 1952

Távora apropriou-se do conceito de saúde plástica para definir a nova arquitetura: *“architectura moderna será aquela que traduz exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve”*. Será este um dos teores principais de *O problema da casa portuguesa*, em que o autor irá descrever a *“grave doença”* que afligia a arquitetura de seu país desde a virada do século. Diz:

TÁVORA, 1947

“O estudo superficial da nossa Architectura passada e, na prática, o emprego sem nexo e sem lógica de algumas formas dessa mesma Architectura, eis a terapêutica aplicada para curar o mal [a perda de caráter, ou a crise do ecletismo]. Uma grave doença era tratada por meio de uma doença ainda mais grave e da louvável intenção dos reformadores nasceu uma triste realidade”.

IDEM

Sua proposta terapêutica passa, como demonstra o desenvolver do texto, pela apropriação do real conhecimento acumulado pela construção popular, por meio de um *“trabalho sério, conciso, bem orientado e realista”*. Sugere três ordens de estudos: o meio português, descrito como o Homem e a Terra, ou seja, as condicionantes topológicas e culturais do ambiente; a arquitetura portuguesa existente¹³; e as possibilidades da construção Moderna do mundo, a *“única Architectura que poderemos fazer sinceramente”*

Ao bom entendedor, Távora demonstrou – como Costa – que a continuidade arquitetônica sadia é o Moderno: elogiou a

¹³ Sobre este tópico, Távora faz a seguinte ressalva: *“O passado é uma prisão de que poucos sabem-se livrar aiosamente e produtivamente; vale muito, mas é necessário olhá-lo não em si próprio mas em função de nós próprios”*. (IBIDEM)

sabedoria ancestral ao mesmo tempo em que exigiu sinceridade aos novos arquitetos. Adicionou, no entanto, um terceiro fator descrito como o meio português que, no fundo, é um instrumento de aproximação do passado, de compreensão do processo histórico de formação da sociedade na qual e para a qual irá atuar. Ora, não mais que a minuciosa procura de Lucio Costa, de Antonio Candido, de Sérgio Buarque de Holanda.

O percurso da cultura foi tema recorrente em Távora; não obstante a relativamente pequena obra teórica, os projetos e, sobretudo, seus memoriais descritivos são fonte fértil para esta constatação. Para tomar o mais evidente, um breve trecho do texto feito para o convento de Santa Marinha da Costa (Guimarães, 1972-1985):

“Pretendeu-se aqui um diálogo, não entre surdos que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a ruptura. Diálogo que estabelece um método no qual se encontram dois componentes complementares a se considerar no momento em que se altera uma pré-existência: o conhecimento científico de sua evolução e de seus valores, mediante a arqueologia e a história, e um concessão criativa no processo de sua transformação. Certamente a pousada introduzirá um novo uso no velho monastério, mas é certo também que, se os homens criam as casas, as casas criam os homens”.

Fernando Távora, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, in TRIGUEIROS, 1993, p.116

Arqueologia e história são termos que fundaram o trabalho de Távora, como veremos adiante do Capítulo 3. Por ora, interessa demonstrar a intenção inicial do arquiteto, como reflexo de um ambiente que iria definir sua obra. Àquela altura, nos anos do imediato pós Segunda Guerra, Portugal estava às voltas com os revivalismos insistentes que, tardios, demonstravam a força e a presença do fator nacionalista na cultura do país. Ao contrário do Brasil – em que a componente nacional logo se incorporou no processo de abstração Moderna – a arquitetura portuguesa manteve-se fiel aos elementos de figuração representativa, na trilha dos

Pousada de Santa Marinha da Costa
Fernando Távora (Guimarães, 1972-1985)

Igreja do Bom Jesus de Matosinhos
Desenho de Fernando Távora (1973)
[ESPOSITO; LEONI, 2005]

estudos de Raul Lino ou mesmo nas incipientes manifestações de Keil do Amaral. Ciente, Távora – por razões que passam por sua biografia e por sua formação acadêmica – intuiu que o caminho não era a ruptura heróica com as manifestações localistas – como se propusera décadas antes – mas a incorporação da cultura como componente inerente ao processo.

Diante desta certeza, tratou de teorizar o método e sugerir estudos mais fieis e propositivos do passado construído. Chegamos, assim, à questão da genealogia, abordada também por Lucio Costa. Comum nos trabalhos dos dois arquitetos, os caminhos da formação ou da gênese da cultura são descritos, indicando, inclusive, as mesmas origens. Em *Imigração / Emigração: Cultura Architectônica Portuguesa pelo Mundo* (1997) Távora percorreu um caminho próximo ao de Lucio Costa em *Razões da Nova Arquitetura* (1934), e descreveu os principais contribuintes da cultura portuguesa, desde sua condicionante geográfica, passando pelos povoamentos do território português – das ocupações castrejas neolíticas às invasões romanas, bárbaras, mouras e espanholas. Por fim, abordou a existência da nação portuguesa, iniciada com as navegações que expandiram o país ao ultramar e trouxeram, como herança, tradições de culturas exóticas incorporadas ao longo dos séculos ao composto da sociedade portuguesa.¹⁴

.14
Vale lembrar que cita, no mesmo texto, a presença efetiva de Lucio Costa e Oscar Niemeyer que “pela sua clareza ou pelo insinuado barroco de suas obras, para além da constante afirmação da sua dívida à cultura architectônica portuguesa, recordam a nossa presença nesse majestoso continente onde a cidade de Brasília constituiu um sonho português não realizado”.
(Fernando Távora, *Imigração / Emigração: Cultura Architectônica Portuguesa pelo Mundo*, in: BECKER; TOSTÕES; WANG, 1998, p.143)

Fernando Távora, in AAVV, 1961, p.143

“Desta acção diversificada no espaço e no tempo se sentiram os reflexos no continente, onde as próprias condições naturais, sociais, econômicas e culturais eram também muito diversas para sua dimensão, porque assim como exportamos conceitos e formas para as diversas comunidades da diáspora, delas recebemos, ou de outras, acções e lições que se reflectiram nas cidades e nas arquitecturas do continente, sempre num processo contínuo de transferência cultural”

Este processo de transferência cultural revela, reflete o autor, uma disposição da sociedade portuguesa em aceitar a variedade, em multiplicar as referências e as intercorrências. Trata-se de um fenômeno de heteronímia, ou seja, a possibilidade de adquirir

diversas fontes criadoras, com resultados diversos. Ora, impossível não lembrar de Fernando Pessoa, de quem Távora era confesso admirador. Como prática, a heteronímia irá abrir a arquitetura a séries de incontáveis condicionantes, o que irá de encontro com o questionamentos da revisão Moderna das gerações pós CIAMs. Távora, representante deste pensamento, descreveu em *Da organização do espaço* (1962) o processo criativo como resultado da atenção aos indicativos do meio, da cultura, da história, restando ao arquiteto a árdua tarefa de coletar os dados e organizar o espaço como efeito resultante. Vale lembrar que esta opção metodológica de Távora é resultante, também ela, de uma coleta de dados, isto é, da leitura dos traços perene da cultura portuguesa¹⁵:

“Cremos que o pensamento da arquitectura contemporânea portuguesa, nos seus sectores mais representativos, não esquece, antes pratica essa referida tradição, não impositiva mas simpatizante e compreensiva, da consideração dos homens e dos seus lugares, garantindo aos seus edifícios e espaços a identidade e a variedade, como que num fenómeno de heteronímia, no qual o autor de desmultiplica, não por incapacidade conceptual ou outra, mas pelo princípio do respeito, quando merecido, que a outros somos devedores. Tal modo de estar presente no mundo não resulta em verdade de fraqueza do criador perante o outro, o seu lugar e o seu tempo, mas exactamente da consideração criativa da sua substância e da sua circunstância”.

Revela-se, mais uma vez, a disposição de Távora em ajustar-se aos termos do processo contínuo de formação de sua cultura. A reunião de dados, a identificação das circunstâncias – das mais diversas – é a tentativa de encontrar o tom atemporal para a obra, de tornar o processo criativo uma matéria apersonal, alheia a juízos do gosto.

“Ser sempre eu, ser sempre circunstanciado, sempre igual a mim mesmo e sempre diferente em função da circunstância – uma espécie de tradição segundo António Sardinha – ‘tradição =

.15

Como relato informal, cito uma declaração feita pelo escritor António Lobo Antunes, em uma rede de televisão portuguesa (RTP2, 04/04/2006), em que afirma que: “é impossível entrevistar um escritor, pois ele é muitas pessoas; é impossível entrevistar uma multidão”.

Fernando Távora, in AAVV, op.cit., p.143

Fernando Távora, *Explicando-me*, in: Cadernos de desenhos, 15 de Março de 1969, aspuđ ESPOSITO; LEONI, 2005, p.42 (tradução nossa)

permanência na continuidade’. Vencer assim a distância que existe entre o homem que é sempre igual a si mesmo e sempre diferente – entre o que é estável e o que é flutuante – entre o que é ele e o que são os outros e as coisas – entre o monumento (fixo, rígido, estável) e o barroco (móvel, instável, alterável)”

Mais que demonstração de fraqueza, revela a atenção ao específico, ao condicional, como mecanismo de universalização da obra – já que amplia a gama de itens que a torna identificável com os membros da comunidade. É, enfim, uma estratégia de libertar-se das individualidades e compor-se com a pluralidade de que é constituída a cultura.

A respeito do projeto da casa de férias (Ofir, 1957-1958), Távora fez o seguinte comentário:

Fernando Távora, Casa de Férias,
in: TRIGUEIROS, op.cit., p.80

“Foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto, que chegamos a esta realização. Quanto ao seu valor intrínseco, o futuro, o grande juiz, dirá alguma coisa; quanto ao princípio adoptado, não se nos oferece a menor dúvida de que ele é o único a seguir para que as nossas obras atinjam, pela sua individualidade, valor universal”.

Casa de Férias
Fernando Távora (Ofir, 1957-1958)

A casa de Ofir tornou-se marco na construção contemporânea portuguesa, ícone de uma realização criada como *composto*, termo, aliás, que define com clareza tal processo. Assim como Lucio Costa, Távora foi capaz de descrever com precisão a vocação de sua sociedade, definindo-a como regra a ser seguida, pois aceita de maneira quase incondicional. Validado pelo sucesso internacional daquela arquitetura, a heteronímia portuguesa dominou os discursos pelo norte do país, e comanda, até hoje, as diretrizes do processo criativo.

Um milagre e uma Escola

Em caráter de síntese, a partir de leituras panorâmicas, identificam-se dois fenômenos: o *milagre* brasileiro e o *percurso* português. Por aqui, foi baseado numa única linha de pensamento, descrita e divulgada por Lucio Costa, desenhada e traduzida por Oscar Niemeyer. Por lá, não se pôde escapar do termo processo; a persistência eclética estendeu o embate, podendo-se atribuir aos trabalhos do *Inquérito* o estandarte de marco de passagem. As diferenças ficam claras ao tentarmos ampliar a comparação inicial entre Costa e Távora a outros arquitetos brasileiros; é evidente que Costa não deixou herdeiros à altura.

O termo milagre explica, em parte significativa, o esmorecimento paulatino da arquitetura Moderna brasileira. A generalização imediata e o sucesso internacional a fizeram cá fincar-se de maneira quase espontânea, sem tempo para sedimentação de suas experimentações. A maioria foi atingida sem o processo de maturação; a arquitetura Moderna brasileira nunca foi adolescente; nasceu madura. Otilia Arantes radicaliza o raciocínio:

“Não é que a arquitetura brasileira não se tenha formado, muito pelo contrário, o problema começa justamente no retumbante acerto dessa maioria precoce. Sendo um sucesso de público e formação, a arquitetura brasileira moderna vem correndo desde o berço por uma pista inexistente [...], e não há remédio que a ponha no bom caminho, simplesmente porque ele não existe, e de

Otilia Arantes in NOBRE; KAMITA;
LEONÍDIO, CONDURU, op.cit., p.98

cuja inexistência aliás a sua marcha consagrada vem a ser a prova cabal”.

É compreensível, sob esta ótica, que os que seguiram Lucio Costa o tenham feito de maneira pouco organizada, isto é, incapazes de formar um pensamento coeso o suficiente para manter-se por gerações. Um dado deve ser apontado, a este ponto, para contribuir com a discussão. Há um paradoxo, apontado por diversos autores, no discurso teórico de Lucio Costa, que pode ser responsabilizado por parte da dispersão de seus seguidores, qual seja: o paralelismo entre a valorização das realizações surgidas do conhecimento coletivo - da reunião de informações e lições da tradição cultural - e a defesa da existência dos gênios, das figuras excepcionais reveladoras do potencial de sua época. Somado à projeção (e ao discurso persuasivo) de Oscar Niemeyer, a defesa de Lucio Costa abriu caminho para a sucessão de individualismos que se viu ao longo dos anos 60 e 70. A originalidade e a criação pessoal tornaram-se fim em si, ocupando um espaço fundamental do processo criativo brasileiro.

No caminho rigorosamente inverso, a arquitetura portuguesa apostou na individualidade difusa das múltiplas referências, ou seja, na dispersão dos valores pessoais diante da miríade de dados que compõem a arquitetura. É impossível compreender o mecanismo sem uma avaliação de um percurso, descrito por vários estágios, definidos com bastante clareza pela historiografia recente da arquitetura portuguesa. É de comum acordo a existência de uma seqüência, como se vê na periodização de Ana Vaz Milheiro – apropriada por este capítulo – ou nos títulos específicos concentrados em trechos do século XX (*Os Verdes Anos da Arquitetura Portuguesa nos Anos 50; Quina Vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre o fazer moderno e o fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*). Há, portanto, de se considerar uma sedimentação desta arquitetura, baseada em diversas personagens, dentre as quais destaquei, por interesses específicos, Fernando Távora.

Há, também, de se pensar na existência de uma *Escola* no

TOSTÕES, 1994

BANDEIRINHA, 1996

Porto, termo, aliás, com o qual concordam a maior parte dos críticos. Existe a Escola enquanto construção, um grupo coeso de professores e profissionais ali formados, trabalhando e discutindo arquitetura de maneira constante e sempre muito próxima (Távora, Siza e Souto de Moura mantiveram seus ateliês separados por apenas alguns lances de escada). O fator definitivo, no entanto, é o compartilhamento de uma linha metodológica, de cuja criação participou didaticamente Fernando Távora.

A referência maior, entretanto, foi guardada a Álvaro Siza, símbolo da heteronímia cultural portuguesa, arquiteto capaz de, sempre fiel aos mesmos princípios, reinventar-se metodologicamente em cada projeto, criando uma obra inimitável embora instigante; é dele a responsabilidade maior da coesão de grupo dos arquitetos portugueses, é dele que se esperam os caminhos e as respostas e é a ele que seguem.

Apesar de não didática por nascimento, sua arquitetura é, pelo rigor compositivo e pela falta de lógica aparente – aspecto que se torna cada vez mais evidente –, baliza para a nova geração, que se mantém na busca de uma arquitetura fiel à Modernidade, superando-a pelo discurso da circunstância, mas respeitando-a em suas cláusulas formais.

A repercussão de Siza abriu caminho, a reboque, para a expansão da construção norte-portuguesa fora dos limites do país, espalhando os rigores metodológicos por onde passou. Em paralelo, a abertura política e, sobretudo, a incorporação do país na Comunidade Européia, iniciaram um processo de ampliação de horizontes na arquitetura do país.

Inicialmente, o país assistiu ao regresso dos emigrados, portadores de novas experiências e ativos participantes do processo de periferação do país com a urbanização ostensiva das áreas rurais. Em seguida, iniciaram-se os intercâmbios culturais – antes restritos à informação, agora radicalizados pelas transferências de mão de obra. As universidades abriram-se à Europa, e a troca de estudantes oficializou-se, patrocinada pela UE. Da mesma forma, os estágios, as colaborações e trocas de projetos com escritórios no exterior tornaram-se práticas de rotina.

Departamento de Engenharia Civil
Fernando Távora
(Universidade de Coimbra, 1991)

Faculdade de Arquitetura
Álvaro Siza Vieira (Porto, 1986-1994)

Casa de Cinema Manuel de Oliveira
Eduardo Souto de Moura (Porto, 1998-2001)

MILHEIRO, 2005

Casa da Música
Rem Koolhaas (Porto, 2005)

A conclusão do processo de abertura pode ser vista na cidade do Porto, berço da construção circunstanciada, a partir da implantação do exemplar edifício da Casa da Música (2005), projeto síntese do desejo globalizador da arquitetura de Rem Koolhaas e reflexo incondicional da mobilidade da construção do século XXI. O projeto, de acordo com a precisa leitura da crítica Ana Vaz Milheiro, pontua a tensão que delimita o atual momento da arquitetura portuguesa. A cisão gerada entre dois pólos ali distinguíveis – a abertura irrefreável à cultura internacional e a persistência enraizada da arquitetura da *Escola* – desenham a aproximação de um momento “*refundador*”, em que se antevê um “*quadro português aberto e inclusivo*”.

A tensão descrita é, enfim, resultado da eficiente manutenção que a *Escola* impôs a sua metodologia e sugere a reflexão sobre a importância da atuação coletiva como elemento de construção cultural. Estendendo o raciocínio, fica mais difícil descrever a existência de uma Escola carioca; faltar-lhe-iam diversos identificadores, dentre os quais, sobretudo, a longevidade. Houve por algum tempo um grupo coeso, interpenetrável e consistente, mas é, hoje, bastante evidente, que a cultura da individualidade criativa superou o valor coletivo.

Não seria muito arriscado, por outro lado, fazer uma aproximação com o caso paulista: é bastante mais aceitável pensar-se em uma *Escola* em São Paulo, até pela simples constatação de que existe uma linha identificável que é percorrida desde Carlos Milan e Vilanova Artigas e segue por quase cinco décadas, até frutificar com Paulo Mendes da Rocha e os escritórios das novas gerações. Há, de certo, a reunião de fatores muito similares aos existentes no Porto: uma escola central, um grupo próximo de arquitetos, alguma produção crítica relacionada e figuras emblemáticas que comandam subliminarmente o processo, gabaritadas por um reconhecimento internacional estimulante. Mas, como no Porto, a aposta fundamental a ser feita é na definição de um método de trabalho que de alguma maneira se estabelece como parâmetro, e é reinventado pelas diversas personagens, mantido, no entanto, sobre as mesmas bases. Em linhas gerais, a conexão

com a expressividade estrutural e com a verdade estrutural - apropriada como argumento inicial de partido - parece mantida como pensamento unânime entre as gerações de arquitetos paulistas. Desta chave se criam metodologias diversas, mas coincidentes em um mesmo denominador.

Parece evidente que situações formadas de maneira sistemática e processual são mais duradouras, embora isso não decorra numa avaliação dos méritos finais dos resultados produzidos. Não há porque comparar a casa de Ofir com o Park Hotel, por exemplo, senão como ferramenta de compreensão historiográfica e como substância fértil para a construção do pensamento crítico. Por esta razão, este trabalho irá pautar-se em análises de obras e projetos dos arquitetos Lucio Costa e Fernando Távora, procurando uma crítica imparcial no que dispõe a continuidade que tiveram. Este primeiro capítulo deve ser entendido, portanto, como ferramenta de compreensão de um substrato panorâmico, de dentro do qual foi destacado e desenvolvido um foco específico de interesse. ■

Casa de Férias [esq]
Fernando Távora (Ofir, 1957-1958)

Park Hotel São Clemente [dir]
Lucio Costa (Nova Friburgo, 1944)
[WINSIK, 2001]

CAPÍTULO 2

Sobreposições biográficas, teóricas e algumas considerações práticas

Este segundo capítulo percorre alguns aspectos formativos dos arquitetos, sejam eletivos ou ambientais. Interessam a biografia, o histórico familiar e de criação, a formação e as escolhas feitas por cada um, as vocações e seus cumprimentos, as inclinações que definiram suas carreiras. Foram traçadas as concordâncias da produção teórica, embora seja também esta resultado dos fatores externos e individuais. Baseada nos diversos textos publicados pelos autores, esta pesquisa foi mantida no segundo capítulo (e não no terceiro, dedicado exclusivamente aos resultados), por uma razão prática: a teoria desenvolvida pelos arquitetos é também ela parte do conjunto que contribui para a formação dos projetos. Em outras palavras, esta dissertação tem como pressuposto abordar obras e projetos como resultado por excelência, e dedicar à teoria uma investigação mais panorâmica.

O primeiro foco deste capítulo será o percurso biográfico dos arquitetos, a origem familiar aristocrática e a formação num meio afeito às artes e à intelectualidade. Será traçado um breve

perfil do ambiente em que cresceram, identificando viagens, estudos e figuras referenciais na primeira formação. Seguimos pelas atividades universitárias, pelo estudo do desenho e pelas demais experiências nesse contexto. Concluindo, uma análise da vocação pelo magistério, e das experiências de Lucio Costa na Escola Nacional de Belas Artes (1930/1932) e de Fernando Távora na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, desde os anos 1950. O interesse é desenhar um perfil psicológico-profissional de dois homens que tiveram atitudes muito próximas em relação a diversos temas: docência, enfrentamento cultural da nova arquitetura, defesa do patrimônio, além de serem conhecidos pela notável cordialidade e erudição.

A seguir, o trabalho será encaminhado pela leitura das formulações teóricas, identificando os temas e as influências em comum, numa tentativa de descrever a matriz originária deste pensamento compartilhado.

O último trecho deste segundo capítulo fará algumas considerações sobre as disposições de caráter prático, referentes ao projeto de arquitetura, que são feitas pelos dois arquitetos. Trata-se, na verdade, da leitura das sobreposições da atividade profissional dos arquitetos, isto é, a coincidência das paragens do percurso percorrido por suas obras, sob a ótica das proposições metodológicas que fazem.

Sobreposições biográficas

É comum em diversos relatos sobre Lucio Costa e Fernando Távora, formais ou informais, comentários sobre sua incomum erudição e vasto conhecimento da história da arquitetura. Este é o argumento inicial para qualquer aproximação a suas obras, pois explica ao observador despreocupado a opção formal pela tradição. A questão a se fazer é qual a origem desta especificidade, deste interesse compartilhado com poucos contemporâneos?

A resposta mais crível passa pelo histórico familiar dos arquitetos. Vale um trecho da autobiografia de Lucio Costa:

“Meu pai, o engenheiro naval Joaquim Ribeiro da Costa, era natural de Salvador, filho de Ignácio Loyola da Costa e de Maria Firmina Ribeiro de Lima, morta aos 30 anos. Como era o mais velho, ficou de certo modo responsável pelos irmãos e irmã, entre os quais Alfredo, que foi ministro do Supremo Tribunal Militar, Ignácio, inspetor da Alfândega de Santos, e Laura.”

O trecho, extraído do texto, *À guisa de sumário*, segue em relatos sobre as viagens dos pais do arquiteto, por cidades portuárias européias – casam-se em Lisboa, seguem para Havre e Marselha e Toulon, onde nasce Lucio. Voltam ao Brasil, para que o engenheiro assumisse a direção do Arsenal da Marinha, e em 1910, reiniciam a peregrinação pela Europa: Newcastle, Paris, Friburgo, Beatenberg e Montreaux, onde Lucio fará seus estudos. Passam ainda por Liverpool e retornam ao Brasil em 1916. O breve relato revela a diversidade cultural a que fora apresentado o jovem filho de engenheiro naval: Portugal, França, Suíça, Inglaterra. No Brasil, Lucio viveu num ambiente de altas patentes; certo ar aristocrático transparece em suas descrições familiares.

Engrenagens desenhadas por Joaquim Costa, pai de Lucio Costa.
[COSTA, 1995]

As artes entram-lhe na vida por *sugestão* do pai: *“meu pai – que estranhamente sempre desejou um filho ‘artista’ – matriculou-me na Escola de Nacional de Belas Artes, onde afinal me formaria arquiteto”*. Ao que parece, o pai interessava-se, também ele, pelo assunto, como sugere o próprio Lucio ao publicar em seu *Registro de uma vivência* (1995), precisos e bem intencionados desenhos do pai.

Fernando Luís Cardoso Meneses de Tavares e Távora nasceu no Porto em 25 de agosto de 1923, filho de José Ferrão de Tavares e Távora e de Maria José Lobo de Sousa Machado Cardoso de Meneses. A longa descrição genealógica descreve, por si, a filiação aristocrática do arquiteto português; família da nobreza do norte e do centro do país, proprietária de vastos imóveis na região de Guimarães. O jovem Fernando foi criado entre os solares do Minho e da Bairrada e as praias da Foz do Douro, no Porto, onde se instalaria definitivamente a família. Seu pai, tratado de Dr. D. José,

era homem de relação íntima com os assuntos das artes. Foi responsável pela fundação da revista *Gil Vicente*, em Guimarães, publicação de artes e política e, segundo o próprio filho, “*sempre se interessou pelos problemas da arte e até pela vivência da própria arquitectura*”

Távora lembra, no entanto, que para seu pai “*a Arte Moderna era considerada uma coisa incrível e a Arte Nova, nem pensar nisso!*”, reafirmando a tendência acadêmico-classicizante que o cercara, até o ingresso na Escola de Belas Artes. A proximidade com a arquitetura pusera Dr.D.José em contato com a obra Raul Lino, que lhe parecia justa e adequada às aspirações artísticas de Portugal àquela altura.

Sobreposições formativas

Ao contrário de Lucio Costa, Távora ingressou na carreira artística a contragosto do pai que, embora se envolvesse diretamente com o tema, preferia um filho engenheiro, profissão que lhe parecia mais prestigiosa. Ambos confirmam, no entanto, que o aquilo que os encaminhou mais diretamente para a arquitetura foi o desenho. Sobre seu ingresso à Escola Nacional de Belas Artes, Lucio Costa faz o seguinte comentário: “*Ainda vestido de menino inglês e muito mais moço que os outros, sempre fui respeitado porque desenhava melhor que eles*”. Távora faz uma descrição autobiográfica parecida dizendo que era “*um menino que desenhava bem. Comecei por aí. Depois interessei-me por problemas de casas, cidades, etc. [...], em grande parte levado pelo meu pai, homem muito culto e interessado por estes problemas*”.

A formação universitária levou-os ao universo acadêmico, aos moldes tradicionais do ensino de Belas Artes. A distância cronológica entre os arquitetos – e o conseqüente amadurecimento das idéias Modernas – criam a primeira importante distinção nos percursos de Costa e Távora. O primeiro, como se sabe, dedicou os primeiros anos após a conclusão do curso às experiências ecléticas, em aplicação competente dos ensinamentos recém adquiridos; já o segundo faz o seguinte comentário:

Fernando Távora, apud TRIGUEIRO, 1993, p.22

TÁVORA, 1971, p.152

Casa na Serra da Estrela
Desenho de Rau Lino
[LINO, 1933]

COSTA, op.cit., p.12

Fernando Távora, apud TRIGUEIRO, op.cit., p.22

IDEM

“tive uma educação clássica, conservadora. Quer dizer que entrei para a Escola enamorado pela Vênus de Milo e saí fascinado por Picasso. Houve portanto na minha formação uma transformação importante da minha educação”.

A referência de Costa ao período de estudos na ENBA (1917-1922) é breve e sem maiores detalhes, mas revela um certo ressentimento ao *equivoco acadêmico* ao qual o direcionou. “*Como tudo isso parece distante*”, diz, lembrando que passados vinte anos se construiria o Ministério da Educação e Saúde, transparecendo algum alívio em ter superado com louvor a fase distraída de sua carreira.

A partir de 1941, quando se matricula na Escola de Belas Artes, Távora torna-se freqüentador assíduo de reuniões de grupos conservadores, como a *Causa Monárquica* ou a *Juventude Universitária Católica*. É significativo que a publicação original de *O problema da casa portuguesa* tenha sido feita por um semanal monárquico, *Aleo*, em 1947.

Távora teve, por outro lado, como principal professor o arquiteto Carlos Ramos, figura fundamental na consolidação do modernismo heróico português, além de articulador da *antiga reforma* pedagógica da academia de Belas Artes do Porto. Ramos, superado por Cristino Silva em concurso para titulação na Escola de Belas Artes de Lisboa, transfere-se para o Porto, levando a bagagem da experiência das escolas Modernas que construiu na década de 1940.

À época dos estudos de Távora, portanto, a Modernidade já alcançara a Escola do Porto, mas era restrita ainda à condição de estilo, concorrendo com as inúmeras opções que se ofereciam aos alunos. Ramos, apesar de sua convicção modernista, manteve a escola apegada à tradição acadêmica por alguns anos.

TÁVORA, op.cit., p.152

“Não era um ensino Moderno”, diz Távora, “mas sim um ensino onde na concepção de certos edifícios se podia utilizar aquilo que então se chamava estilo moderno”.

A formação clássica terá desdobramentos visíveis na obra de Távora, assim como na obra de Lucio Costa. Para o brasileiro, o academismo foi uma barreira árdua a ser superada, e manteve-se inquestionado por anos, tendo marcado os primeiros momentos de sua carreira pela insistência na projeção de edifícios ecléticos. Para o português, as bases acadêmicas serviram-lhe de suporte ao cumprimento de encomendas revivalistas feitas ao longo da carreira; projetou com esmero – conforme narra o arquiteto e colega Sérgio Fernandez – balcões renascentistas ou portões manuelinos¹, sem se constringer por radicalismos formativos Modernos.

.1
Informação dada pelo arquiteto Sérgio Fernandez em entrevista concedida em seu atelier, no Porto, no dia 12 de abril de 2006.

Vale citar que este fato tem, ao menos, três desdobramentos práticos importantes. O primeiro deles é a permanência introjetada dos meios clássicos de projeto, baseados na composição de planos variantes de uma concepção fundada na planta. O assunto será desenvolvido no Capítulo 3, mas cabe o comentário sobre permanência da formação na atividade prática posterior.

O segundo desdobramento é o contato direto com a *praxis* dos estilos de época, que tornou os arquitetos conhecedores de estilemas e variantes morfológicas daquela arquitetura, o que lhes serviria posteriormente à composição de um vocabulário mais preciso, apropriado a composição de algumas obras que fazem menção à construção tradicional. A esta atividade, somaram-se os trabalhos de investigação que desenvolveram ao longo dos anos de modo sistemático, aprofundando o contato com o tema.

O terceiro e último desdobramento é a percepção de que a arquitetura de estilo é coerente com o tempo e com o lugar – e apenas com eles – em que se desenvolveu originalmente, ou seja, torna-se evidente a incompatibilidade de determinadas apropriações estilísticas na construção contemporânea. Fernando Távora, privilegiado por uma formação mais abrangente, depara-se com o questionamento já nos tempos de faculdade; para Lucio Costa, por outro lado, a constatação do desajuste foi alcançada não sem traumas e ocorreu após uma série de viagens, para a Europa – onde lhe foi apresentada a matriz principal da arquitetura brasileira: a construção popular portuguesa – e, sobretudo, para Minas, onde o colonial se fez perceber como algo pertencente àquelas específicas

COSTA, op.cit., p.27

situações, não como léxico suficientemente flexível a ponto de lhe ser útil nas construções de casas burguesas de séculos depois. A visita a Diamantina, em 1922, foi o gatilho revelador e é tratada por Costa como um momento de fundamental importância nesta virada: *“Lá chegando caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim”*.

IDEM

As viagens dos arquitetos aparecem em suas descrições como passos decisivos em suas carreiras e demonstram mais um interesse comum: a atração pela formação de suas culturas – aliás, coincidentes até certa altura. Lucio Costa narra, em tom afetivo, compras que fizera ao longo de suas viagens: um jogo de louças de Macau, uma mesa das *“erradamente conhecidas como manuelinas”*, completando uma coleção referenciada; a descoberta da sua cultura – fora ele criado em terra estrangeira – lhe parecia um instigante desafio. *“Em 1926”*, diz o arquiteto, *“por motivos sentimentais insolúveis, resolvi viajar”*. A bordo de um navio – passagem paga como prêmio aos melhores alunos da Escola de Belas Artes – seguiu à Europa pela costa brasileira, refazendo, em seguida, parte do trajeto portuário de sua infância européia: Portugal, França. Segue viagem pela Itália, e relata em cartas o deslumbre pelo Renascimento naquele país. Depois destas primeiras, outras se sucederam, inclusive aquela de 1929 com Oscar Niemeyer para a construção do Pavilhão da Feira de Nova York, e tantas outras, já sem o viço formativo daqueles primeiros anos.

Távora, assim como Costa, registrou algumas de suas viagens. Comenta diversas, mas nas monografias dedicadas ao autor, é notável a atenção destinada a uma dela, feita entre fevereiro e junho de 1960. Compreensível. Como bolsista da fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, Távora segue aos Estados Unidos onde conhece a obra de Frank Lloyd Wright. O contato, como descreve, foi-lhe arrebatador:

Fernando Távora, apud TRIGUEIRO, op.cit., p.95

“Sentia que já tinha compreendido Taliesien e estava emocionalmente extenuado. [...] O homem tinha tomado conta de mim à meia hora da tarde e deixou-me exactamente duas horas

depois. Quando me deixou eu estava longe de mim e longe de tudo”

Dos EUA, seguiu para o Japão, onde uma nova enxurrada de informações e imagens lhe foi oferecidas, desde o palácio Kastura em Kyoto até as recentes experiências de Kenzo Tange.

Menos citadas, outras viagens lhe ocuparam em 1947, 1948 e 1950, colocando-o em contato com as principais cidades centro-européias. A partir de 1951, é designado a acompanhar o arquiteto Viana de Lima como representante de Portugal nas reuniões do CIAM. Parte naquele ano a Hoddeson, em 1953 a Aix-en-Provence, em 1956 a Dubrovnik, em 1959 a Otterlo. As viagens e, sobretudo, os encontros, o levam ao cerne da discussão Moderna, sendo apresentado aos principais agentes (Le Corbusier, Giedion), ao mesmo tempo em que o introduzem nas rodas de revisionistas do Movimento (Peter e Alison Smithson, De Carlo, Ernesto Rogers, Aldo van Eyck).

A identificação teórica com a crítica dos últimos CIAM, que configurariam o grupo Team X, é bastante notável na obra de Távora. A abertura da arquitetura portuguesa às variantes é, na raiz, um desdobramento dos diversos movimentos revisionistas da década de 1960. O contato com Corbusier, por outro lado, ocorre num período em que a obra do suíço já havia feito a transposição crítica do pós-guerra, quando são erguidos monumentos definitivos com a capela de Ronchamp (1950-1955) ou o convento de La Tourette (1953-1960).

Disposição didática

Outro aspecto compartilhado pelos arquitetos é uma disposição pessoal à didática, convertida em atuação no campo acadêmico ou em mecanismos de criação e apresentação de projetos. Ambos tiveram passagem importante pelo ensino de arquitetura, como veremos. Antes, segue um comentário sobre o caráter pedagógico que assumem diversas de suas obras.

Os textos memoriais são, de fato, a primeira amostragem das intenções dos arquitetos em propor uma arquitetura clara, com

Templo Higashi, Kyoto
Fernando Távora (1960)
[ESPOSITO; LEONI, 2005]

Manuel Mendes in: AAVV, 1985

Croquis do Memorial de Brasília
Lucio Costa (1957)
[WISNIK, 2001]

objetivos explicitados; não há propostas subliminares ou percepções ocultas. Costa e Távora fizeram, sempre, questão de demonstrar seus caminhos de projeto, exibindo referências e resultados. Esta tendência pode ser lida como uma prática de ensino. Dificilmente os textos fazem menção às demonstrações de astúcia, de inteligência ou de erudição desmedida do autor; descrevem os procedimentos de projeto como forma de divisão do conhecimento, na crença de que outros poderão segui-los. E o fazem de maneira clara e detalhada, como no memorial para o concurso de Brasília (1957) ou para a casa de Ofir (1957), textos celebrizados como manual da boa construção Moderna em seus países. “*Fernando Távora não se guarda e, abrindo-se, expõe seu método*”, diz Manuel Mendes.

De maneira mais evidente, Lucio Costa dirige-se diretamente às novas gerações. Em *Interessa ao arquiteto* ou *Interessa ao estudante*, fazendo, em tom professoral, depoimentos de sua própria vivência. O livro editado em 1995, *Registro de uma vivência*, é a síntese maior desta disposição.

Quanto às participações dos arquitetos na prática do ensino, pode-se dizer que tiveram função decisiva na formulação da docência Moderna em arquitetura e na superação da tradição acadêmica nas escolas de Belas Artes. Lucio Costa de maneira breve e intensa, Távora e modo contínuo e arrastado até o final da vida. Em 1930, Lucio Costa foi convidado por Rodrigo Melo Franco de Andrade a cumprir a recomendação do “*governo revolucionário*” de por em pratica uma nova orientação nos departamentos culturais do Ministério. Reticente, o arquiteto aceitou o convite mediante a convincente interpelação de Lino de Sá Pereira, diretor da Politécnica e consultor do Ministro. A reforma, descrita pelo agora diretor, em entrevista concedida naquele mesmo ano de 1930, propunha novos mecanismos de ensino preocupados com adequação da arquitetura à realidade industrial, retomando a verdade construtiva que norteou a construção ao longo dos séculos. Explica-se:

COSTA, op.cit., p.68

“A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e

estruturais se identificam. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo”.

Era este o mote fundamental da reforma: a superação dos parâmetros acadêmicos de ensino, isto é, a cópia, a recriação de estilos e a composição de edifícios em que a estrutura nada tinha que ver com a concepção estética. O esforço envolveria, conforme segue a descrição na entrevista, a apresentação dos estudantes aos estilos de época e a construção do passado,

“não com o intuito da transposição ridícula dos seus motivos, [...] mas de aprender as boas lições que nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza”

IDEM, p.68

Abriam-se as portas ao Moderno, não apenas em arquitetura, mas nas artes plásticas, no contexto maior da Escola de Belas Artes. Lucio mostrava-se preocupado com a abordagem superficial que se fazia da arte Moderna, com a insistência acadêmica de encaixotar sob o rótulo de futurismo, tudo aquilo que se indispusesse aos parâmetros estabelecidos.

Como se sabe, a gestão de Lucio Costa foi breve. Em 1931 afastou-se da Escola, descontente e preocupado, pois a intervenção no ensino foi *“fracassada porque resultou no desmantelo do que, bem ou mal, havia, sem ter deixado nada em troca”*. Era de se esperar. Mario de Andrade, no mesmo ano de 1931, pregava que se aproveitasse aquele momento, *“enquanto a inadvertência do governo permite que Lucio Costa continue sendo útil e bem orientado”*.

IDEM, p.71

Mario de Andrade in: XAVIER, 2003, p.59

Ao longo daquele ano foram afastados professores tradicionais, trazidos outros como Warchavchik e Alexander Buddeus, que introduziram a geometrização abstrata como método de projeto, enterrando as disposições compositivas de alçados e fachadas de estilo. Participaram deste período da Escola alguns dos principais nomes do que viria a ser a Modernidade brasileira, como Alcides Rocha Miranda, Ernani Vasconcelos, Jorge Moreira, Luis

.2
Ver: Paulo Santos. *A reforma da escola de
Belas-Artes e do Salão*, in: XAVIER, op.cit.,
pp.60-63

Cartaz original do Salão de 31
[COSTA, 1995]

Nunes, Oscar Niemeyer, Milton Roberto, Hélio Uchoa e Eduardo Reidy, este alçado à condição de professor assistente por indicação do próprio diretor, impressionado com um trabalho feito por ele, por ocasião do concurso ao prêmio de Viagem Caminhoá².

É evidente que a atuação da nova direção não foi aceita por unanimidade; durante o período de comando de Lucio Costa foi organizada uma oposição feroz, abrindo a discussão entre os defensores do tradicionalismo acadêmico, afastados sumariamente da escola, e os propositores da reforma Moderna. A batalha culminou com a retirada de cena de Lucio Costa, e uma polêmica pública entre o arquiteto e José Mariano, patrono do neocolonial, que terminou por incendiar a repercussão entre os jovens arquitetos e estudantes, acirrando os ânimos e contribuindo para a imensa ampliação do debate. A semente do Moderno brasileiro fora, entretanto, plantada naquela jovem geração, que só fez se incentivar pela polêmica pública da hora.

De toda maneira, o período foi finalizado com um evento que teve grande importância no meio artístico, por consolidar no Rio de Janeiro a divulgação da arte Moderna, sobretudo por ter sido realizado dentro da própria escola.

Anualmente, a ENBA realizava um encontro para a exibição de obras de artistas selecionados entre os mais representativos da ocasião, e, como era natural, havia anos que se insistia na escolha de obras acadêmicas, com alguns sopros tímidos de renovação. A iniciativa de Lucio Costa, conhecida como Salão de 31, reuniu, no entanto, os artistas que haviam sido sistematicamente apartados destes eventos oficiais, permitindo a exposição de quaisquer obras apresentadas à organização.

A flexibilização da seleção trouxe à luz a batalha dos jovens artistas, enquanto os tradicionais expositores ausentaram-se sob o pretexto de que se estava a fazer um insulto à arte, garantido a maior parte da exposição um renovador ar Moderno. Vieram, a convite do Diretor, os paulistas da Semana de 22, além de *moços* como Cícero Dias, Ismael Nery e as *revelações do salão* – nas palavras de Mario de Andrade – Vitório Gobbis, Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard. Na seção de arquitetura, Costa expôs um projeto

seu, além de dar grande espaço às casas modernistas de Gregori Warchavchik.

Não obstante o malogrado destino na ENBA, Lucio Costa fez questão de registrar que a experimentação daqueles anos frutificou em 1936 com o projeto do Ministério e com a criação do SPHAN, esforços que tiveram a mesma motivação, mas um efeito transformador muito mais amplo.

Lucio Costa retomaria a carreira acadêmica em 1934, quando a convite de Celso Kelly, se juntaria a nomes como Gilberto Freyre, Mario de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda e Cândido Portinari na extinta Universidade do Distrito Federal, criada por Anísio Teixeira. A contribuição mais importante do período é, sem dúvida, a consolidação do programa para o curso de pós-graduação do Instituto de Arte, que originou o célebre *Razões da nova arquitetura*, daquele mesmo ano. Pelo caráter acadêmico, o texto segue uma linha didática expressa, clara e direcionada ao ensino, o que explica o efeito disseminador que teve entre as gerações seguintes. Tornou-se a principal referência do Moderno brasileiro, e referenciou as bases da historiografia da arquitetura que se fez a partir daquele momento.

Seria injusto concluir esta breve discussão sobre a atuação didática de Lucio Costa, sem reverenciar a importância de Brasília no imaginário urbanístico do século XX, e citar a repercussão educativa que teve a experiência. Sem maior aprofundamento, interessa-nos a este ponto compreender que a didática foi disposição constante em Lucio Costa, quer na atuação política – lembrando da luta por trazer Le Corbusier ou ainda a atuação no processo de proteção ao patrimônio – e na efetiva colaboração com o ensino, quer com o legado teórico direcionado que deixou.

Em Portugal a reforma do ensino de arquitetura tardou ainda mais duas décadas. No Porto, foi assinada em definitivo apenas em 1957, quando Fernando Távora já pertencia ao corpo docente da instituição. A presença de Carlos Ramos já havia, no entanto, desde o início da década, contribuído para uma renovação informal do ensino, com a abertura da escola às experiências de Le Corbusier e, principalmente, a sua tradução tropical, os inovadores arquitetos

brasileiros que tinham – até pelas reminiscências afetivas dos laços coloniais – uma aceitação enorme em Portugal.

Em 1977, já após a queda do regime ditatorial, a então Escola Superior de Belas Artes do Porto publica uma proposta de reestruturação, indicando correções à reforma de 1957, abrindo caminho para a conversão da escola em Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, título registrado em 1982. Távora participou da comissão responsável pelo processo.

Iniciou em 1951 a trabalhar como professor assistente, e prosseguiu até o final da vida, tendo participado da montagem de outros cursos além daquele da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Em 1990 participa da comissão para a criação do curso na Universidade de Coimbra, onde já lecionava desde 1998; em 2000 exerce função similar na constituição do curso de arquitetura da Universidade do Minho, em Guimarães.

A experiência de Távora no magistério esteve sempre relacionada com sua ótica particular de entender a arquitetura: não há genialidade em jogo, o projeto é resultante de uma ação coletora e da capacidade do arquiteto de distinguir as circunstâncias que importam daquelas que se mostram apenas passageiras. Peço licença para utilizar a descrição feita por um colega próximo, o arquiteto Alexandre Alves Costa, a respeito da atividade do Fernando Távora professor:

COSTA, 2002

“Disse-nos ele que conta a relação com a vida e não o estilo. As suas aulas foram uma demonstração permanente desta tese. E, ao contrário do habitual discurso iniciático dos mestres sobre a dificuldade e excelência do campo do conhecimento de que se julgavam especialistas únicos, Távora explica aos seus alunos que desenhar é tão natural como respirar e que o ofício de fazer arquitectura, como qualquer outro ofício, não é apanágio de alguns iluminados. [...] Mas o que marcou profundamente a Escola ao longo dos seus mais de quarenta anos de magistério foi a compatibilização da sua forte convicção moderna com a tentativa de elaboração de um método e não de transmissão ou defesa de um código formal, foi a consideração da História como um

instrumento operativo para a construção do presente, foi, não só a definição da Architectura na sua adequação construtiva e funcional, mas sobretudo como representação de cada um, porque representa todos, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagens próprias”.

Em outras palavras, o magistério foi a exata transposição de sua atividade de atelier. A referência de Alves Costa ao desenvolvimento de um método é, em si, uma demonstração desta vontade de transmitir didaticamente o conhecimento, ou a forma pessoal de agir ou pensar. Ao escrever *Da organização do espaço* (1962), Távora dava uma imensa contribuição às gerações de arquitetos que poderiam tirar proveito daquilo como manual, ou como demonstração de um método que foi também levado à sala de aula. A escola serviu-lhe de campo de experimentação, de teste e de calibragem de suas teorias e da aceitação que teriam entre seus ouvintes; não poupou os estudantes de suas metodologias e os expôs ao raciocínio mais complexo que define seu trabalho.

Como fechamento do tema, um outro aspecto merece ser levantado: a constância exigida ao desenho. Para Lucio Costa assim como para Fernando Távora o desenho é apontado como ferramenta primordial à prática arquitetônica, tanto como instrumento de observação como meio de criação e proposição. Em 1940, por convite, mais uma vez, do ministro Gustavo Capanema, Lucio Costa dedica-se à elaboração de um plano de reformulação do ensino do desenho em nível secundário.

O documento sintetiza a relação do autor com a ferramenta, oferecendo-lhe a oportunidade de aprofundar sua teoria àquele respeito. O interesse aqui é ilustrar a relação que Costa teve com o desenho; para tanto, vale a reprodução das três modalidades de desenho que identifica:

“1 – para a inteligência quando concebe e deseja construir, o desenho como meio de fazer, ou desenho técnico;

2 – para curiosidade quando observa e deseja registrar – o desenho

como documento, ou desenho de observação;

3 – para o sentimento quando se toca; para a imaginação quando se solta; para a inteligência quando “bola” a coisa ou está diante dela e deseja penetrar-lhe o âmago e significar, o desenho como meio de expressão plástica, ou desenho de criação”.

A concordância de Távora seria, arrisco afirmar, completa. O desenho parece-lhe também o instrumento fundamental da criação, o desenho como design, como representação gráfica do designo conforme explica em *Da organização do espaço*. Para além da criação, o desenho é a mais útil lente de aumento, pois fixa o olhar, exige atenção e permite às circunstâncias de um determinado local revelaram-se aos menos atentos. *Nulla dies sine línea*, repetia Távora a seus alunos, citando Violet-le-Duc.

A demonstração final desta crença foi dada em 1996, quando ao fazer o projeto para a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Minho, em Guimarães, Távora destina uma sala para a atividade exclusiva do desenho, em posição privilegiada no edifício, justo ao encontro dos dois corpos do conjunto, como se ali restasse toda a essência do ensino.

Sobreposições teóricas

Há um último conjunto de fatos comuns à biografia dos arquitetos que não são restritos a suas vidas particulares, mas determinaram o andamento das questões da arquitetura em seus países. Trata-se da coincidência entre as figuras que encabeçaram dois movimentos fundamentais: a defesa e difusão da arquitetura Moderna e a criação de mecanismos de conhecimento ou proteção do patrimônio artístico nacional. Existem, decerto, diferenças nos processos levados a cabo pelos dois países, mas na essência, a participação de Lucio Costa e de Fernando Távora tem importância equivalente.

No Brasil, a criação do SPHAN em 1936 coincide com o florescer das primeiras defesas encorpadas da arquitetura Moderna; são ambas facetas de um mesmo processo. A origem está na

disseminação de uma corrente intelectual preocupada com a identificação das raízes culturais do país – basta lembrar das propostas dos artistas da Semana de 22, dos estudos de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre e, se quisermos, do neocolonial, enquanto princípio. São todos reflexos de uma vontade expressa de identificar-se como nação. A participação efetiva do Estado deve ser também lembrada, pois a confirmação da imagem nacional fez parte também da pauta oficial durante aqueles anos. O surgimento do Moderno equipado – distinto daquele heróico e, talvez, débil em argumentação teórica, com Warchavchik e Vital Brazil – apresentado aos brasileiros por Lucio Costa é também fruto deste processo. É um desdobramento da leitura do processo de formação de nossa arquitetura. O Moderno é apresentado como resultado do encadeamento histórico e dos avanços tecnológicos. Nesta mesma seqüência, são identificadas suas raízes: referidas agora como patrimônio, obras plenas, portando, de valor.

Na interpretação de Lucio Costa, a seqüência resumia-se a três dados: a continuidade dos conhecimentos da arquitetura tradicional, mantido pelos mestres até os primeiros anos do século XX; a interrupção do processo natural com a vinda da Missão Francesa e a instalação da tradição erudita acadêmica; o restabelecimento da saúde plástica com o Moderno, orientado corretamente com a tradição popular³.

A partir deste esquema, tem início uma historiografia relativamente organizada da arquitetura brasileira, baseada na valoração desigual de períodos específicos, notadamente o colonial barroco e a nova tradição Moderna. Perfeitamente compatível com a atuação dos principais nomes dos órgãos de patrimônio. Organizados por Rodrigo Melo Franco de Andrade, uma série de intelectuais afeitos à arte Moderna, como Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardoso, além do próprio Lucio, dividiram-se entre as tarefas de criação da novidade e manutenção da herança que, agora, era reconhecidamente importante.

A participação de Lucio Costa teve início em 1937, quando, por solicitação de Rodrigo M. F. de Andrade incumbiu-se de inspecionar e propor destinação às ruínas dos Sete Povos das

.3
Interpretação baseada em Marcelo Puppi.
Lucio Costa: o modelo da historiografia da arquitetura no Brasil, in: PUPPI, 1988.

Missões. Foi nomeado diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do órgão, mas, como preferiu descrever, atuou como “*colaborador eventual*”, não ficando restrito aos pareceres de tombamento, até sua aposentadoria em 1972.

Foi defensor da ampliação do conceito de monumento nacional para abranger os bens que não se compusessem com o padrão de obra de arte excepcional, conforme previsto na legislação de proteção ao patrimônio, ou seja, os exemplares da arquitetura civil sem maior visibilidade. Para além, Lucio batalhou pela descentralização dos órgãos de proteção, ou seja, pela criação de sucursais estaduais e municipais para tornar mais específicas as análises dos processos de tombamento e agilizar a construção de um inventário detalhado das obras e interesse.

A existência de um inventário vasto lhe parecia fundamental como instrumento de trabalho, pois sua composição demonstraria a linha evolutiva da arquitetura civil, aquela que lhe interessa como referência de projeto. A nova arquitetura, ou a intervenção em ambientes construídos – sobretudo aqueles de interesse histórico – dependem sobremaneira da compreensão daquele patrimônio, pois o novo e o existente deveriam ter em projeto o mesmo valor.

Carta de Lucio Costa para Rodrigo Melo
Franco de Andrade in: MOTTA, 1987

“A boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura. Da mesma forma que um bom ventilador e o telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas...”

O caso português tem íntimo parentesco com o brasileiro. O fervor nacionalista explodiu em Portugal, como de resto em toda a Europa, com as iminências bélicas da virada do século. A eterna nostalgia dos tempos áureos perseguiu a cultura portuguesa de maneira contínua e sempre que pode, aflorou em manifestações artísticas mais ou menos legítimas.

A crise do ecletismo acadêmico, coroada com a abertura do país às novidades da arte nova, inflou, mais uma vez, os orgulhos

passadistas, e fez ressurgir com ímpeto as discussões sobre a *casa portuguesa*, corrente artística que, de alguma maneira, permaneceu no imaginário português até a década de 1950. O ensaio de Fernando Távora de 1947 trata, justamente, desta *casa portuguesa*.

Arrefecido entre as décadas de 1920 e 1930 com a consolidação efêmera de um Modernismo arquitetônico, o ecletismo nacional foi retomado durante os anos 40, após o sucesso do empreendimento habitacional no bairro do Alvalade, com projeto setecentista e patriótico de Cristino Silva. O conjunto desencadeou o latente descontentamento com os exageros do Estilo Internacional que avançava com sucesso pelo país, e lançou uma retomada dos monumentos ao gosto pessoal com olhos voltados aos símbolos nacionais. Sérgio Fernandez dá ao fenômeno o nome de *português suave*, lembrando que, apesar do revivalismo, era notável uma presença de inovações na concepção espacial daqueles edifícios.

Ora, este breve histórico é retomado para introduzir um único aspecto: a persistência do tema nacional na discussão artística portuguesa, e o fato de que o Moderno teve sempre a companhia daquela componente. Com isso, compreende-se o fato de que os principais nomes da defesa Moderna em Portugal, seus teóricos mais combatentes – como Távora, Keil do Amaral, Nuno Teotónio Pereira – estiveram sempre atentos à necessidade de se incorporar a condicionante local na criação da nova arquitetura.

Como Lucio Costa, Távora foi capaz de compreender que a arquitetura é resultado do conhecimento acumulado, faz parte de uma seqüência de fatos que devem ser considerados, para encontrar seu lugar adequado. Foi esta a defesa que fez como debutante no campo acadêmico, em 1947.

“A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo como as novas intenções”

Fernando Távora, apud TRIGUEIRO, op.cit., p.13

Távora foi, ao longo dos anos, colaborador em diversas instâncias do poder público: arquiteto da Câmara Municipal do Porto, Consultor da Câmara Municipal de Gaia, Consultor do

Comissariado para a Renovação Urbana da Área Ribeira / Barredo, Consultor do Gabinete Técnico da Comissão de Planeamento da Região Norte e Consultor do Gabinete Técnico Local da Câmara Municipal de Guimarães. Este percurso o permitiu explorar a intervenção em sítio histórico como atividade quotidiana, gabaritando-os a alguns dos mais significativos projetos de recuperação e ampliação feitos nas últimas décadas. A conversão em pousada do Convento de Santa Marinha da Costa (Guimarães, 1972-1986), a ampliação do Palácio São Bento (Lisboa, 1994-1999), o auditório da Faculdade de Direito da universidade de Coimbra (Coimbra, 1993-2002) ou ainda as precisas intervenções nos largos históricos de Guimarães (1985-1992), são alguns exemplos.

O processo, a partir deste ponto, parece quase natural. Teve início efetivo quando os arquitetos concentraram esforços no estudo coletivo sobre a casa popular, numa tentativa de estabelecer os paradigmas do saber tradicional. A partir das exigências de Távora⁴, baseado, por sua vez nas propostas de Keil do Amaral⁵, organizou-se o estudo épico da construção anônima em Portugal, o inventário da construção civil no país. O *Inquérito*, publicado como *Arquitectura Popular em Portugal*, tornou-se referência obrigatória aos jovens arquitetos portugueses, não apenas como fonte de soluções formais e funcionais, mas, antes, como demonstração da

.4
"Tudo há que se refazer começando pelo princípio".
TÁVORA, 1947

.5
Ver: Francisco Keil do Amaral. *Uma iniciativa necessária. Arquitectura*, Lisboa, 14, abril de 1947.

AAV, 1988

Largo Condessa de Juncal
Fernando Távora (Guimarães, 1985-1992)

atitude Moderna que sugere a necessidade de pertencer à história.

Resta, como conclusão, estabelecer o ponto de contato entre os dois percursos descritos. Como é o objetivo desta dissertação, interessa a formulação do mecanismo de projeto desenvolvido pelos dois arquitetos, a partir da atenção e da convivência com a atuação em patrimônio.

O primeiro fator a destacar é a definição compartilhada por Costa e Távora de que não deve haver distinção entre arquitetura do passado e a boa arquitetura a ser feita hoje. O conceito de *continuidade* deve ser considerado na leitura das duas obras, enquanto constatação de que arquitetura é uma entidade viva e em constante transformação, e o arquiteto é apenas um agente temporário deste processo. Não há, portanto, juízo de valor relacionado meramente ao tempo; a antiguidade não garante qualidade assim como a Modernidade não é um convite ao desprezo. A questão fica clara se focalizada em um de seus aspectos: a avaliação de um determinado edifício ou conjunto para fins de tombamentos, tarefa a qual se dedicou Lucio Costa por anos.

A discussão pausa, enfim, na questão do *valor artístico*, no delicado – mas fundamental – conceito de *intenção plástica* que é, ao final, o elemento agregador de valor de uma determinada obra de arte. É preciso fazer uma breve distinção, a este ponto, pois Távora e Costa são mais o menos incisivos ao teorizar sobre estes assuntos. O primeiro demonstrou um interesse maior nas relações atemporais estabelecidas pela construção e é taxativo ao considerar que a arquitetura é mera organização dos dados propostos pelo ambiente, ou seja, resultado de uma ação quase impessoal. O segundo atribui um passo muito maior à componente pessoal, dando margem às interpretações pela vontade artística, sobretudo aquelas feitas pelos grandes gênios de seus tempos – Le Corbusier e Oscar Niemeyer, Aleijadinho etc. O valor artístico pode, portanto, ter origens distintas, mas configuram-se como elementos fundamentais à concepção da arquitetura.

Se restritos à própria atuação, ou seja, à prática de projeto, entretanto, os arquitetos aproximam-se pois trabalham dentro de

um mesmo espírito contido e sempre referenciados pela segurança das informações tomadas da realidade. A observação, a leitura, as interpretações das pistas históricas, enfim, são-lhes os instrumentos de trabalhos essenciais aos projetos. Sobretudo aqueles de intervenção em sítios históricos, sejam nas incontáveis experiências de Távora ou nas poucas, mas decisivas, obras de Lucio Costa.

É, portanto, compreensível o esforço de construção do inventário. A referência lhe pareceu fundamental. O SPHAN e o *Inquérito* assumem papéis equivalentes nas suas atividades profissionais. Como curiosidade, vale citar a epígrafe feita por Lucio Costa para a republicação, em 1995, de seu texto *Documentação Necessária* (1938): “*O Professor Ramos, da universidade do Porto, declarou que o livro 'Arquitetura Popular em Portugal' nasceu deste artigo*”.

COSTA, op.cit., p.457

Imagem original do Inquérito, apropriada por Lucio Costa como ilustração do texto *Tradição Local* (COSTA, op.cit., p.451)

Em 1948, Lucio Costa havia partido a Portugal na tentativa antecipadora de promover, ele, uma miniatura direcionada do *Inquérito*, na pesquisa sobre as matrizes metropolitanas da nossa arquitetura colonial. A tarefa revelou-se mais árdua do que se podia supor, nem tanto, diz, pelos “*embaraços ocasionais*” e demais percalços da viagem, mas pela constatação de que transposição de modelos não foi um processo linear e pautável, mas um emaranhado complexo de culturas carregadas à colônia e de adaptações mesológicas com infinitas variantes.

De qualquer maneira, é importante citar a disposição de Lucio Costa em efetivar o que, num esforço coletivo, foi feito na década seguinte pelos arquitetos portugueses, de maneira efetivamente organizada e ilustrada.

Entente Latine

A matriz teórica inicial dos dois arquitetos é, sem dúvida, Le Corbusier. É verdade que a distância cronológica coloca Costa e Távora – em seus períodos de formação intelectual – diante de fases diferentes da obra do mestre suíço.

Para o brasileiro, Le Corbusier é o grande promotor da

mecanização, do funcionalismo explícito da máquina de morar, do cubista que formaliza a abstração em arquitetura. É nesse período que se dá a aproximação entre os dois arquitetos. São notáveis, inclusive, as semelhanças semânticas entre textos contemporâneos como *Razões da nova arquitetura* (1934) e *A arquitetura e as Belas-Artes* (1936). A propulsão de ambos os textos é, como se nota, uma motivação panfletária, preocupada em justificar uma nova arquitetura capaz de se adequar à realidade industrial, baseada numa tradição artística alternativa. São listados os mesmos inimigos, apontadas as mesmas soluções e identificadas as mesmas bases para se construir a nova arquitetura.⁶

Há, como se nota, uma identificação com o purismo, teoria encabeçada pelo próprio Corbusier, ao lado de Amedée Ozenfant e ainda Fernand Léger, por meio da publicação da revista *L'Esprit Nouveau*. As derivações feitas sobre o conceito de beleza auxiliaram Lucio Costa na construção de um ideário próprio, tendo em conta a identificação de duas componentes da experiência estética, encaminhando uma interpretação nos campos da história da arte, em que se faz a distinção entre a:

“concepção estática da forma, na qual a energia plástica concentrada no objeto considerado parece atraída por um suposto núcleo vital, donde a predominância dos volumes geométricos e da continuidade dos planos de contorno definido e a conseqüente sensação de densidade, de equilíbrio, de contenção (arte mediterrânea) e, por outro, [...] [a] concepção formal dinâmica, onde aquela energia concentrada no objeto parece querer liberar-se e expandir – seja no sentido unânime de uma resultante ascendente (arte gótica), seja em direções contraditórias simultâneas (arte barroca), seja revolvendo-se e voltando sobre si mesma (arte hindu) [...] ou finalmente, recurvando-se para cima num ritmo escalonado (arte sino-japonesa)”.

Criando um traçado de heranças culturais, Lucio Costa fez a identificação do Brasil com a tradição estática do eixo mediterrâneo-mesopotâmico, ainda muito ligada ao Renascimento

.6
Ver Capítulo 1, a iniciativa de Lucio Costa por fazer a leitura do processo de formação da arquitetura brasileira.

COSTA, op.cit., p.247

incorporado em Portugal – não obstante a enorme contribuição da *dinâmica* do Barroco. Mais uma vez, tira proveito da construção historiográfica para justificar sua opção pelo Moderno, identificando sua componente *estática* – justa, sóbria, simétrica – com a própria tradição que a originou. E não se esquivava de classificar a arquitetura brasileira como devedora desta tradição, num raciocínio, também este, impregnado de segundas intenções: filar-se à cultura européia e ratificar a eleição de Le Corbusier – franco-suíço, logo, latino – como credor principal. Giulio Carlo Argan comenta os resultados desta escolha:

Giulio Carlo Argan *in*: XAVIER, op.cit., p.171

“Os arquitetos brasileiros não buscaram inspiração na fascinante natureza de seus país nem nos primitivos costumes indígenas, mas compreenderam que a arquitetura é um fato de cultura e de uma determinada cultura, a cujo nível lhes pareceu essencial elevar-se; e desse modo manifestaram explicitamente o propósito de fazer parte da comunidade cultural européia, antes que da americana”.

A eleição de Le Corbusier como mestre inquestionável deve-se também a outro dado importante, o fato de ser ele o único representante vultoso dos heróicos Modernos a ter – e assumir – origem latina, tendo-a como referência constante. Sua eleição pode ser entendida, portanto, como um processo de exclusão, ao se notar que a seus concorrentes contemporâneos, uma série de resistências se criou na América Latina: a especificidade tecnológica de Mies van der Rohe era incompatível como o estágio de desenvolvimento da região; a ligação visceral de Wright com a pradaria norte-americana tornava-lhe restrito e algo incompressível por aqui⁷; por fim, a afinidade de Gropius com a base social democrata era obstáculo insuperável diante do patrocinador principal da arquitetura na região, os Estados centralizadores e de tendência fascista⁸.

⁷
É verdade que a arquitetura de Wright exerceu muita influência entre os arquitetos brasileiros, especialmente nas gerações paulistas do pós guerra. Deve ser considerado o fato de que a presença norte-americana – e nossa conseqüente aproximação com a cultura daquele país – aumentaria muito apenas no período pós Segunda Guerra; até então, a referência cultural para o Brasil era a França, estabelecida ainda no século anterior.

⁸
Ver Carlos A. Ferreira Martins. *Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas*, *in*: NOBRE; KAMITA; LEONÍDIO, CONDURU 2004, p.71

A compatibilidade entre o ideário corbuseano e o contexto latino americano foi logo compreendido, tanto por arquitetos como Lucio Costa, como pelo próprio Corbusier, que investiu com empenho

na relação, mantendo visitas regulares, como as feitas ao Rio de Janeiro nas desde o final da década de 1920. Esta disposição foi fruto da percepção de que os jovens países do hemisfério sul apresentavam-lhe as condições perfeitas – e a genealogia cultural adequada – para o desenvolvimento da arquitetura que teorizava, o que de fato concretizou-se em 1936.

Estendendo o raciocínio, a relação de Távora com Le Corbusier pode, também, ser entendida como uma abordagem de linhagem cultural. A preocupação com as origens formativas de seus pais aparecem em diversos episódios de sua prática profissional – fazem parte, aliás, do processo de projeto por excelência – mas são documentados de maneira mais clara em textos, sobretudo *Imigração e Emigração: Cultura Arquitectônica Portuguesa no Mundo*

É percorrido, passo a passo, o caminho da cultura portuguesa, a ida e a vinda. A formação e a expansão pelo mundo

BECKER; TOSTÕES; WANG, 1997

Croqui de Lucio Costa: os eixos da cultura ocidental
[COSTA, 1995]

Croqui de Fernando Távora: a cultura portuguesa pelo mundo
[ESPOSITO; LEONI, 2005]

– tema que, até hoje, encanta os portugueses. A genealogia descrita é coincidente com aquela descrita por Lucio Costa em textos como *Tradição Ocidental* e *Tradição Local*, em que são relatadas as origens mediterrâneas do país ibérico.

Távora não chega a discutir as especificidades artísticas desta origem, mas, por comparação ao raciocínio de Lucio Costa, pode-se considerar que tenha encontrado em Le Corbusier o parentesco formal mais imediato.

O contato efetivo com o suíço foi feito pelas mãos de Viana de Lima, que manteve fértil relação com o mestre. Ocorreu apenas em 1951, durante a reunião do CIAM em Hoddeson. Entretanto, àquela altura Távora havia recém publicado *O problema da casa portuguesa*, apontando as limitações que o racionalismo lhe mostrava em Portugal, o que o manteve reticente diante da figura mítica. Mas, a apresentação dos “*trabalhos de Le Corbusier*”, narra Távora,

TÁVORA, op.cit., p.153

“foram para mim perfeitamente inesquecíveis. Na altura, ele era para mim quase um mito.[...] Foi um momento realmente decisivo para minha vida profissional. [...] Os trabalhos dele revelaram-se um mundo totalmente novo. Como trabalhos apresentou o centro de Bogotá, fundamentalmente, e os primeiros planos de Chandigar. Já se percebia, através desses trabalhos, um novo caminho”.

Edifício na Foz do Douro
Fernando Távora (Porto, 1952-1954)
[ESPOSITO; LEONI, 2005]

O fato é, parece, argumento bastante para justificar a aparente instabilidade de Távora nos primeiros anos de carreira, isto é, a relativa incoerência entre a pregação anti-racionalista que lhe pautou o texto de 1947 e as primeiras obras construídas, principalmente o conjunto de Ramalde (1952-60) ou edifício habitacional na Foz do Douro (1952-1954). As vibrações de Le Corbusier são notáveis, assim como algumas aspirações das discussões da pauta Moderna, como a síntese das artes. As notas da tradição se manteriam congeladas por alguns meses.

Há, entretanto, outro fator que pesa sobre estas primeiras obras, que retomam a presença de Le Corbusier. Távora, como o próprio descreve, manteve-se desconfiado do Moderno ao longo

da faculdade, preso, ainda, à formação familiar conservadora e anti-moderna. O dilema pessoal só foi superado quando se aventurou pelo urbanismo Moderno, revelado como solução inquestionável. O projeto de Ramalde é bom exemplo. A referência, neste caso, é o primeiro Le Corbusier, aquele da Carta de Atenas e do urbanismo setorizador, dos cinco pontos, que irão, também, balizar, aliás, o projeto de Brasília.

Entretanto, merece nesta dissertação com maior destaque, uma face do trabalho de Le Corbusier, herdada e desenvolvida por Távora e Costa: a busca de perenidade em arquitetura. Trata-se de uma fundamentação dos conceitos puristas, a distinção entre beleza mecânica e beleza perene, que será argumento recorrente na obras dos arquitetos, perfeitamente apropriável na justificativa de seus métodos de aproximação com a tradição.

O questionamento tem início com a aceitação de que há beleza nas demonstrações humanas de capacidade técnica, nas soluções engenhosas de aplicação das leis do cálculo. O raciocínio envolve desde as primeiras manifestações pré-históricas de construção ordenada às novas tecnologias surgidas com a mecanização. É a deixa para o elogio à era industrial, à máquina, ao automóvel ou ao avião, para seguir o apego corbuseno; trata-se da *beleza mecânica*, aquela que reside na capacidade coletiva da humanidade.

Conjunto habitacional de Ramalde
Fernando Távora (Porto, 1952-1960)

Há de se notar, no entanto, que ao desenvolver novas tecnologias as soluções que em seu tempo foram inovadoras e impressionantes são superadas, e a beleza passa a pertencer à história. O que resta então àquela obra? A capacidade de emocionar, muito além de sua precisão técnica ou de sua adequação a uma função social.

COSTA, op.cit., p.119

“Enquanto satisfaz apenas às exigências técnicas e funcionais, não é ainda arquitetura; [...] mas quando – popular ou erudita – aquele que a ideou, para e hesita ante a simples escolha de um espaçamento de pilares ou da relação entre a altura e a largura de um vão, e se detém na obstinada procura da justa medida entre cheios e vazios, na fixação dos volumes e subordinação deles a uma lei, e se demora atento ao jogo dos materiais e seu valor expressivo, – quando tudo isso se vai pouco a pouco somando em obediência não só aos mais severos preceitos da técnica construtiva, mas, também àquela intenção superior que seleciona, coordena e orienta em determinado sentido toda essa massa confusa e contraditória de pormenores, transmitindo assim ao conjunto ritmo, expressão, unidade e clareza, – o que confere à obra o seu caráter de permanência: isto sim, é arquitetura”.

Está lançado o conceito purista de *beleza perene*, que irá adquirir conotações diversas em ensaios, críticas e mesmo no discurso dos arquitetos, originando termos correlatos como monumentalidade, lirismo, intenção plástica. Trata-se da superação da beleza temporal, ou do estabelecimento de parâmetros universais à obra, de modo a torná-la um bem permanente. Em outras palavras, a beleza perene é de responsabilidade individual e está ligada às escolhas pessoais, a intervenção do criador, ao talento do artista. Eis a descrição original, de Le Corbusier:

LE CORBUSIER, 1984, p.60

“A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico das formas sob a luz. A noção de ‘jogo’ envolvia, pois, o fato de uma intervenção pessoal ilimitada, [...] afirmava a existência do criador do jogo, daquele que estabeleceu a regra e que, em consequência, inscrevera

Pousada de Santa Marinha da Costa
Fernando Távora (Guimarães, 1972-1985)

Rampas da Glória
Lucio Costa (Rio de Janeiro, anos 60)
[COSTA, 1995]

naquele objeto uma intenção formal e discernível.

Formal e discernível podem estender sua significação a tudo aquilo que o instinto criou, a tudo aquilo que pode subjugar e incluir o impulsivo. Instinto, impulso, criação sendo a soma consciente ou inconsciente das aquisições individuais ou da tradição.

Eis então presente, imanente, inscrito dentro do fato capital: uma intenção. O problema da arquitetura reside naquilo que está ao redor do valor dessa intenção”.

O trecho resume a apreensão feita Costa e Távora da teoria de Corbusier e nos oferece uma pista importante nesta compreensão. O autor sugere que o aspecto pessoal da criação pode ser - *consciente ou inconscientemente* – transferido para o campo das aquisições pessoais ou da tradição. É desta sugestão que nascem os conceitos e perenidade dos dois arquitetos.

A *intenção* torna-se, neste caso, uma função premeditada e garantida pela tradição – conforme teoriza Le Corbusier. A atitude plástica é incorporada no processo de identificação e reunião das aquisições da cultura local, nos apresentado como criação da perenidade. O termo, aliás, parece ter sido apreendido de forma literal por Costa e Távora, que o utilizam não apenas como referência ao lirismo gerador da obra de arte, mas como tradução da beleza que é trazida pela história, compreensível dentro do contexto formador da sociedade que constrói aquela obra. Perenidade como continuidade, como leitura das componentes da tradição. Aí reside a beleza inextinguível.

O que se nota é uma tentativa calculada de transferir a suposta responsabilidade da perenidade, ou da *ilimitada evasão* como trata Costa, para além das atribuições restritas ao arquiteto, livrando-o do peso de artista de gênio, sem que a obra perca em qualidade. Há de se ter em conta, neste raciocínio, um breve perfil pessoal dos dois arquitetos. [Peço licença a breves interpretações psicanalíticas].

Plástica e circunstância

É notável uma disposição dos dois arquitetos à vida

reservada, à fleuma da boa educação e a certo caráter erudito em todas e quaisquer ações. Qualquer depoimento que se tome a respeito de ambos concorda que havia ali personalidades introvertidas e generosas e pacientes. A atuação sempre foi política, no sentido de manter a aura didática que suas posições – de mestre, professor e referência aos jovens – lhes impingiram. Em suma, podem-se tratar todas essas características por uma só: modéstia.⁹

Trata-se de uma inclinação socrática à consciência de que nada sabem, ou de que são pequenos diante da passagem do tempo. E, mais, de que existem os gênios da raça, os grandes estandartes da sabedoria ou do talento e que estes, enfim, não são eles próprios. Ora, colocam-se diante de duas certezas: a primeira é de que a arquitetura necessita algo além do estudo, das soluções práticas, ou do artesanato, como sugere Mario de Andrade¹⁰; a segunda, é que o talento nato não é privilégio de todos, e que o risco do exagero dos maneirismos formais é grande.

Uma breve análise biográfica dos arquitetos revela a existência de períodos inférteis – pois questionadores –, tempos em que se punham em linha todas estas argumentações. Os *anne de chômage* de Lucio Costa (1932-1936) são a perfeita descrição do caso. O autor explica-se:

“A clientela continuava a querer casas de ‘estilo’ – francês, inglês, ‘colonial’ – coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, – ‘Casas sem Dono’. E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, – sobretudo este, porque abordava a questão no seu triplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência.”

O período foi de dupla superação. A primeira foi a descoberta que andava por trilhos errados, ou, melhor, a confirmação do que havia percebido aos finais da década anterior. O ecletismo revelou-se farsante e muito aquém do que deveria ser a arquitetura. A segunda foi a revolta contra a padronização ascética do Modernismo,

.9

Como ilustração, recorro a uma descrição de Carlos Drummond de Andrade:
“Não tinha nem de leve ar importante, e parecia mesmo querer se ocultar de todos e de tudo, até do nome de Lucio Costa. Tanto que assinava os seus pareceres com um esmaecido LC, saído do toco de um lápis que era todo o seu equipamento de trabalho”.
COSTA, op.cit., p.435

.10

Ver: Mario de Andrade. *O artista e o artesão*, in: Curso de Filosofia e História da Arte, Depoimentos 2. São Paulo, GFAU, 1955.

O tema será desenvolvido no Capítulo 3.

COSTA, op.cit., p.83

Conjunto habitacional da Gamboa
Lucio Costa e Gregori Warchavchick
(Rio de Janeiro, 1932)
[COSTA, 1995]

sobretudo após os anos de sociedade com Gregori Warchavchick, quando o aspecto plástico parecia-lhe demasiadamente abstrato. Fernando Távora vive um drama muito parecido. Em entrevista a revista *Arquitetura* (1971), o arquiteto revelou as dificuldades que encontrou após a conclusão do curso. Chegou, diz, a recusar trabalhos por insegurança, pela incapacidade temporária de superar a dúvida conceitual que se lhe apresentava: de um lado, as possibilidades e a revelação do Moderno, apresentados por seu mestre Carlos Ramos; de outro, a bagagem acadêmica que lhe prendia os pés. Ao prefaciá-la publicação do projeto da Escola Primária do Cedro (Vila Nova de Gaia, 1957-1961), faz o seguinte depoimento:

TÁVORA, 1964, p.175

Escola Primária do Cedro
Fernando Távora
(Vila Nova de Gaia, 1957-1961)

“Durante anos eu pensei a Architectura como qualquer coisa de diferente, de especial, de sublime e extraterreno, qualquer coisa assim como uma intocável virgem branca, tão sublime, tão ideal que apenas a raros era dado realizá-la ou compreende-la; o arquitecto era pra mim ou um gênio semidivino ou apenas um zero. [...] Rodaram-se os anos. [...] Acreditei então que a Architectura era sobretudo um acontecimento como tantos outros que preenchem a vida dos homens e, como todos eles, sujeita a contingências que a mesma vida implica. E a intocável virgem branca tornou-se para mim uma manifestação de vida. Perdido o seu sentido abstracto, encontrei então a Architectura como qualquer coisa que eu ou qualquer homem podemos realizar – melhor ou pior –, terrivelmente contingente, tão presa à circunstância como uma árvore pelas suas raízes se prende a terra. E o mito se desfez. E entre a pequena choupana e a obra-prima vi que existem relações entre o pedreiro (ou qualquer outro homem) e o arquitecto de gênio”.

Os trechos citados revelam a abordagem de dois aspectos que definirão a atuação dos arquitetos a partir daquele período: *plástica* e *circunstância*. O primeiro é a demanda, o segundo a resposta. A aposta é recorrer ao conhecimento difuso, às indicações trazidas pelo tempo, pela história, tirando proveito de suas erudições

como filtro, para criar uma arquitetura completa, tríplice, em que sejam atendidos os aspectos sociais, tecnológicos e plásticos.

Considerados dois fatores - a proposição de Le Corbusier sobre a tradição como apropriação possível como componente plástica e a disposição pessoal à modéstia - pode-se abordar, a este ponto, outro aspecto fundamental da teoria dos dois arquitetos: o rechaço à condição de gênio. Para além de uma composição de caráter, este dado é essencial no posicionamento metodológico dos dois arquitetos, conforme veremos no Capítulo III.

É já célebre o texto de José Antonio Coderch, de 1960, *No son los genios lo que necesitamos ahora*¹¹, em que o arquiteto catalão faz o seguinte discurso:

“Creio que os gênios são acontecimentos, não metas ou fins. Também não creio que necessitemos de pontífices da arquitetura, nem grandes doutrinários, nem profetas, sempre duvidosos. [...] Não temos clara a tradição viva, que é imprescindível para a maioria de nós. As experiências levadas a cabo até agora e que, indubitavelmente em certos casos representaram grandes avanços, não são suficientes para que delas se desprenda o caminho imprescindível para seguir a grande maioria dos arquitetos”.

.11
Publicado originalmente em *Domus*,
novembro de 1961
(tradução nossa)

Costa e Távora concordariam com o contemporâneo catalão, e seguem com a convicção de que a boa arquitetura não é uma pura manifestação de vocações pessoais, mas resultado de um processo mais elaborado. Não negam, entretanto, a existência de talentos excepcionais capazes de sintetizar com esforços aparentemente mínimos toda a complexidade do processo de projeto, criando com admirável desenvoltura obras primas de arquitetura.

A exceção que confirma a regra. A figura do gênio foi-lhes presente ao longo da vida; ambos foram capazes de indicar e incentivar a carreira dos gênios de seus tempos, sem pretender confundir-se com eles. A saber, Lucio Costa foi o grande patrono e incentivador de Oscar Niemeyer, tendo em 1939 convidando-o a participar consigo do projeto para o Pavilhão do Brasil na feira Mundial de Nova York – depois de, em 1936, ter-se rendido com

reverência à solução de implantação de Niemeyer para o Ministério - enquanto Fernando Távora contou por anos com a colaboração de Álvaro Siza, tendo-lhe em 1954 encarregado o projeto da Casa de Chá da Boa Nova, mesmo tendo sido ele o premiado no concurso para escolha do projeto.

GOODWIN, 1943

Lucio Costa é, talvez, o precursor da tradição historiográfica brasileira de manter os maiores holofotes sobre dois períodos de nossa arquitetura: o barroco e o Moderno. Esta dualidade – ratificada e internacionalmente difundida com a publicação de *Brazil Builds* – veio sempre a reboque da identificação clara de dois ícones capazes de representar seu período e de incorporar de maneira explícita e potencializada as virtudes daquela arquitetura: Aleijadinho e Oscar Niemeyer.

Os ensaios de Costa sobre os dois gênios são sempre referentes à singularidade de sua existência, atribuindo-lhes com frequência um aspecto místico, quase irreal, evidenciando uma condição inatingível para a quase totalidade dos arquitetos – inclusive o próprio autor.

Sobre Oscar Niemeyer, Lucio Costa faz o seguintes comentário:

COSTA, op.cit., p.197

“Às vezes, o partido – isto é, a escolha da disposição geral e conseqüente subordinação das partes – é tomado, quase de assalto, logo na primeira investida; outras vezes, o jogo prossegue e começa então a ronda implacável: é de manhã à noite, fora de hora – até quando menos o espera, abordado de vários ângulos, o cerco se define, e o tema, acuado, como que afinal se rende, se entrega, oferecendo ao arquiteto a almejada solução. Deste momento em diante, tudo se ordena sem esforço, como decorrência mesma da clareza do partido adotado e da isenção que lhe presidiu à escolha. Resulta daí uma certa euforia interior, um estado de beatitude artística. [...]

Isto que para nós outros sucede uma vez por outra, dá-se com Oscar Niemeyer, a bem dizer, todos os dias”.

Sobre Aleijadinho:

“A contradição fundamental entre o estilo da época – elegante e amaneirado – e o ímpeto poderoso do seu temperamento apaixonado e tantas vezes místico, contradição magistralmente superada, mas latente e que, por isto, de quando em quando extravasa, é a marca indelével da sua obra, o que lhe dá tônus singular e faz deste brasileiro das Minas Gerais a mais alta expressão individualizada da arte portuguesa do seu tempo”.

IDEM, p.529

Em *Razões da Nova Arquitetura*, texto de 1934, Lucio Costa faz uma síntese de seu raciocínio, descrevendo a condição de gênio como real, embora restrita a poucos iluminados:

“Preenchidas as exigências de ordem social, técnica e prática a que necessariamente se tem que cingir, as oportunidades de evasão se apresentam bastantes restritas; e se, em determinadas épocas, certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunellesco no começo do século XV, atualmente Le Corbusier), isto apenas significa que neles se concentram em um dado instante preciso, cristalizando-se de maneira clara e definitiva em suas obras, as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura. Daí não se infere que, tendo apenas talento, se possa repetir a façanha: a tarefa destes, como a nossa – que não temos nem um nem outro – limita-se em adaptá-las às imposições de uma realidade que sempre se transforma, respeitando, porém, a trilha que a mediunidade dos precursores revelou”.

IBIDEM, p.111

É notável a clareza quanto a dois fatos: a consciência da existência das figuras geniais – manifestações despontadas de uma potencialização de um determinado tempo – e a consciência de que alguns, ou todos os outros – e entre eles se inclui – não compartilham desta *beatitude artística*, e devem-se ater a caminhos mais mundanos e enraizados para a realização de uma arquitetura de valor. É necessária, assim, a definição de um método rígido do qual,

retomando Coderch, *desprenda o caminho imprescindível para seguir a grande maioria dos arquitetos*.

Há um segundo aspecto, resultante também das antecedentes já descritas que figura entre os fundamentos da formulação de um método projetual: a busca do *valor universal*, como descreve Távora no memorial para a casa de Ofir (1957) ou em arquitetura ou da *intenção plástica*, como precisou Lucio Costa.

Nesta conta, atentos aos princípios formadores da arte Moderna, e envolvidos em ambientes de efervescência nacionalista, causava-lhes imenso desconforto a descaracterização da arquitetura gerada pelo método funcionalista mais rigoroso, alheio a fundamentos que não os da lógica geométrica construtiva.

Lucio Costa manteve por dois anos sociedade com Gregori Warchavchick. A dupla construiu alguns exemplos referenciais do Modernismo heróico brasileiro, como o Conjunto de Gamboa (Rio de Janeiro, 1932). Apesar de um relativo sucesso comercial, a inclinação de Warchavchick por um certo “*modernismo estilizado*”, distante dos “*princípios corbuseanos*”, bastou a Lucio Costa para que indispusesse com o sócio.

O *tal modernismo estilizado* foi também combatido por Távora, desde suas primeiras obras. A precocidade do opúsculo *O problema da casa portuguesa* (1947), escrito à idade de 23 anos - em que faz com clamor a chamada de atenção à necessidade de se conhecer a arquitetura popular - não turvou a certeza do português quanto à necessidade de evitar a estilização, a repetição inadvertida do que já àquela altura se denominava Estilo Internacional.

Em 1952, em texto publicado na *Revista Panorama*, Távora busca uma definição para o que considera a arquitetura Moderna:

“Erra quem tenta definir Architectura moderna como aquela que se traduz por uma forma, um processo técnico ou um programa. Tal definição não tem sentido. Os homens são diferentes no espaço e no tempo, diferentes as condições físicas que os rodeiam; sendo exacta a relação entre Architectura e as suas condicionantes (e esta exactidão é a condição única da modernidade), serão diferentes as manifestações da Architectura na medida em que as referidas

Conjunto habitacional da Gamboa
Lucio Costa e Gregori Warchavchick
(Rio de Janeiro, 1932)
[COSTA, 1995]

IBIDEM, p.72

TÁVORA, 1952

condicionantes o sejam. A Architectura moderna não é um estilo, mas o resultado de uma atitude.”

A negação do Moderno como estilo revela, sim, uma compreensão política do Movimento, da uma necessidade sociológica de inserção dos valores universais da técnica na realidade local, mas antes, revelam uma necessidade de criação autoral, de representação do papel específico do arquiteto no processo de construção artístico.

Parece prudente, a este ponto, um parêntese para uma especulação conceitual. Por que considerar a atenção específica aos valores culturais locais como manifestação da vontade de individualidade em arquitetura?

Em seu texto *A arquitetura lendo a cultura* Guilherme Wisnik aponta como paradoxal, no percurso teórico de Lucio Costa, a concomitância entre o apego à *‘força do artesanato’* e a reverência ao gênio de Aleijadinho ou Oscar Niemeyer. É justamente deste aparente paradoxo que pretendo partir. Em contraposição a Costa, Wisnik situa o discurso teórico de Mario de Andrade que acentua *“a vocação social da arquitetura moderna, gêmea do folclore, no seu questionamento da autoria da obra de arte”*. Em um dos documentos citados no texto, *O artista e o artesão*, Mario de Andrade (1938) encaminha o raciocínio para a condenação dos excessos de individualismos e conclama a atenção dos estudantes de arte à beleza impessoal da arte antiga, em que o artesanato e a comoção coletiva prevaleciam; no entanto, Mario não se escusa em admitir que *“a impersonalidade geral não deixa nunca de ceder aos pormenores pessoais da fatura, da mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar”* e admite que o talento individual é fator presente – ainda que prescindível – na gênese da obra de arte.

Guilherme Wisnik in: NOBRE; KAMITA, CONDURU, op.cit., p.34

ANDRADE, 1938

Lucio Costa, por sua vez, assume o talento do gênio como sacralizado, e a ele é, muitas vezes, dedicada à total importância de uma arquitetura. São inúmeras as referências ao papel de Oscar Niemeyer no sucesso da arquitetura brasileira em meados do último século e, em correspondência, as referências ao gênio de Aleijadinho, conforme descrito anteriormente. O que interessa a este ponto, no

entanto, é a peculiaridade de Lucio Costa em não tomar como seu este caminho. Foi-lhe sempre claro que a existência do gênio é fruto de uma época e não se repete as centenas; não se dispôs, como é evidente, a entrar na fila da beatificação e buscar num talento que pudesse julgar ter a expressão para uma arquitetura própria e luminosa. Isto, entretanto, não o dispensou da busca por um caminho autônomo, pessoal e lírico, em que o gênio – fator capaz de tornar a arte singular dentro de um contexto de banalização de um estilo agora Internacional – era substituído por outro fator, com o mesmo objetivo: o apelo à tradição.

O aparente paradoxo em Lucio Costa se mostra, assim, algo decifrável. A exaltação do artesanato ou da arquitetura popular pode ser lida como vontade estética, como meio de expressão de uma individualidade daquela arquitetura específica. Este processo coincide com a discussão do pós-guerra que abriu, em diversos países, caminhos para uma arquitetura focalizada em tensões particulares, que revelaram, diante do esgotamento do internacionalismo purista, insatisfações de diversas ordens: de nacionalismos reprimidos a preocupações com o usuário, da dedicação ao sítio a manifestações do expressionismo estrutural ou formal. Embora antecipado, o questionamento de Lucio Costa percorre um caminho muito parecido e encontra na tradição, quando é ele o autor do projeto, ou na expressão individual, quando se trata de Oscar Niemeyer, a chave para a superação da monotonia e falta e caráter da arquitetura de seu tempo.

É notável como o próprio Niemeyer transita entre os dois métodos: sua primeira arquitetura, que inclui edifícios exemplares como a capela de São Francisco em Pampulha (1943), ou mesmo sua colaboração notadamente fundamental no projeto do Ministério da Educação, em 1936, revelam uma preocupação com aspectos da cultura construtiva brasileira, ainda que a manifestação formal transbordasse na vontade plástica daquela arquitetura; mais adiante – conforme o gênio se solidifica e assume um papel central na concepção plástica – sua arquitetura perde a preocupação com o vernáculo e torna-se exclusivamente uma manifestação pessoal que transcende, por sua conformação, os limites das definições de obra

Capela de São Francisco de Assis
Oscar Niemeyer
(Pampulha, Belo Horizonte, 1940)
[SEGAWA, 1999]

de arte.

Retomando a conferência *O artista e o artesão*, Mario de Andrade enumera os fatores que diferem a produção de um objeto da criação de uma obra de arte, indicando o que deve fazer parte do processo desta última: o artesanato – e o texto é desenvolvido de maneira a apresentá-lo como verdadeira essência da arte e como único elemento indispensável a sua existência –, a virtuosidade que, “*na falta de palavra específica*”, traduz o conhecimento *a cerca da retrospectiva técnica da história da arte, e o talento, que é “de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica”* pois inensinável e certamente admirável quando presente. Em suma, a busca plástica dos arquitetos é não mais que a busca por tornar a arquitetura algo mais próximo da arte, conformá-la como tal, enfim, tomá-la de sua condição de objeto e convertê-la em arte.

IDEM

Da arquitetura tradicional Lucio Costa – e se quisermos, Fernando Távora – se apropria como o artista domina o artesanato. A técnica popular, ou a atenção aos componentes e tradições culturais locais, se funde com as novas e promissoras técnicas exibindo o virtuosismo do construtor. A individualidade, por fim, revela-se pela escolha, pela diferenciação que o uso da tradição impõe a esta Arquitetura Moderna, para as “*obras atinjam, pela sua individualidade, valor universal*”.

Fernando Távora. A casa de Ofir,
in: TRIGUEIROS, op.cit., p.80

O paradoxo citado por Wisnik reaparece neste ponto: Lucio Costa opta por uma manifestação rigorosamente coletiva – a cultura – para encaminhar um processo pessoal, uma busca que faz parte da arquitetura produzida individualmente. Compreende-se, dessa maneira, a ambivalência apresentada constantemente em sua obra escrita, a valorização simultânea entre a experiência singular do gênio e a retomada da tradição construída por séculos de trabalho coletivo.

Trata-se, de uma maneira ou de outra, da monumentalização da arquitetura, isto é, da impressão de traços pessoais reconhecíveis capazes de distinguir aquela arquitetura no cenário generalista do Estilo Internacional. Ora, não mais que a busca da plástica em arquitetura, encarada de maneira peculiar por arquitetos conscientes de sua condição não genial.

COSTA, op.cit., p.113

“Se arquitetura é fundamentalmente Arte, não o é menos fundamentalmente construção. É pois, a rigor, construção concebida com intenção plástica”.

Fernando Távora, apud Manuel Mendes
in: AAVV, 1986

“Da análise do nosso trabalho resulta claro a intenção de produzir uma obra que, para além do interesse funcional ou técnico, possua valor plástico”

Intenção plástica - ou monumentalidade - é a chave para se compreender a busca de superação do *estilo*. No ensaio *Lucio Costa: Monumentalidade e Intimismo*, Sophia Silva Telles faz um paralelo entre o desdobramento estético das obras de Le Corbusier e Lucio Costa, diferenciando-as pelo método de criação do evento artístico em arquitetura. De acordo com o texto, em Le Corbusier a arte reside no processo de criação do espaço, na definição das proporções e dos volumes que, *‘sob a luz’*, possibilitarão a fruição estética por um processo eminentemente visual. Trata-se, portanto, de uma experiência sensorial, mais do que um exercício intelectual proposto ao usuário, mesmo por que a

TELLES, 1989, p.76

“eventual presença de elementos vernaculares, ou da planta palladiana, dobra-se à função moderna através de uma síntese formal poderosa que destrói a literalidade das referências, ao subjugar-las à operação abstrata de seu partido”.

Surge uma arquitetura – sobretudo pós 1945 – em que a emoção é suscitada por uma experiência física, pela percepção das proporções e cores, integradas na conformação do espaço visitado.

IDEM

“Em Lucio, a ‘complexidade utilitária e lírica’ parece ordenada pela presença perene da natureza e pela memória da paisagem colonial. Retira assim da arte o papel ativo de configuradora do espaço moderno – que reserva mais a racionalidade técnica – para depositá-lo numa sensibilidade contemplativa. À arte caberia o sentimento e a intuição de integrar a cultura do passado à nova civilização”.

Dessa maneira, a arte realiza-se num processo diferente da experiência sensorial de Corbusier. Na arquitetura do mestre suíço a arte é vivenciada por qualquer um que sinta a presença do espaço criado, das nuances de luz e das proporções precisamente calculadas; em Lucio Costa – e a análise pode ser ampliada a Távora – a arte é um evento que exige uma atenção intelectualizada e uma leitura de referências, isto é, da compreensão da beleza que existe em se fazer parte de um processo e não negar a história.

Essencialmente, a atuação profissional dos dois arquitetos tem origem nestes dois fatos específicos: a consciência do processo histórico que determina a arquitetura de seu tempo e a percepção do potencial artístico desta situação. Ao incorporar sua criação numa concatenação histórica fica-lhes evidente que a Modernidade é o caminho único, e referenciando-a à cultura local sentem-se capazes de identificá-la como algo maior: como arte.

Em um parágrafo: Lucio Costa e Fernando Távora, ao alto de sua incomum erudição, conhecedores dos meandros históricos da ascensão do Moderno em seus países, e cientes de sua *mediocridade* (não genial), percorrem uma nova vereda a fim de realizar uma arquitetura efetivamente plástica; a intenção é concretizar na arquitetura de matriz funcionalista o evento artístico, não por meio de arroubos expressivos formais, mas pela poética ligação da cultura local aos novos tempos.

Edifício à Rua Pereira Reis
Fernando Távora (Porto, 1958)

Considerações sobre a prática

A vocação didática da obra dos arquitetos, conforme descrita mais acima, pautará este último item de comparação: as considerações práticas que são sugeridas de modo mais ou menos sistematizado nos textos de Lucio Costa e Fernando Távora. Apesar de finalidades das mais diversas, os textos compõem – se dispostos com este interesse – uma apostila explicativa, uma sorte de manual sobre como se deve pensar arquitetura, pontuando diversos focos de preocupações dos autores.

Há de se questionar, a princípio, qual era o público a que se destinavam os textos, para, em seguida, listar os temas recorrentes compreendendo seu contexto de aplicação. Para tanto, segue uma breve descrição dos ensaios e documentos em que se podem identificar as tais considerações. A validade desta discussão deve ser garantida pela projeção que os autores alcançaram, e a conseqüente penetração que tiveram seus textos num contexto de reformulação estrutural do pensamento arquitetônico.

Destacado da obra de Távora, um texto será a fonte principal, por sua extensão temática e pelo teor ao mesmo tempo questionador e propositivo. Trata-se de *Da organização do espaço*, publicado originalmente em 1962 e revisado em 1982, escrito como dissertação para o concurso de titulação de professor na Escola Superior de Belas Artes do Porto – onde Távora já lecionava desde 1957. Como alerta Nuno Portas, autor do prefácio da republicação, “*este ensaio deve ser lido como uma despretenhosa reflexão pessoal provocada pelas circunstâncias de um concurso acadêmico*”, devendo-lhe ser poupada uma exigência por maiores aprofundamentos investigativos.

TÁVORA, 1962

O objetivo do texto é, em síntese, o apontamento – conforme atenta o próprio autor à introdução – de um conjunto de problemas que se apresentam ao processo de *organização do espaço*, descrito por ele como a manifestação humana no sentido de adequação da natureza, na escala do objeto, do edifício ou da cidade. Definido por quatro capítulos, o ensaio parte da conceituação de espaço organizado – suas três dimensões geométricas e a quarta dimensão,

o tempo, que o condena à eterna mutação -, segue com a leitura da condição contemporânea da organização do espaço, atentando às imensas mudanças trazidas às cidades, aos edifícios e aos objetos pela Revolução Industrial, e é finalizado com uma leitura da condição portuguesa. Como epílogo, Távora discute a posição do arquiteto, dedicando-se a uma síntese das sugestões que fez ao longo do ensaio.

Além deste, outros textos serão considerados – senão citados-, em passagens que demonstrem a preocupação de propor soluções genéricas – circunstanciadas, mas aplicáveis em teoria a outras condições – para questões relacionadas ao projeto de arquitetura. Evidentemente, a discussão ganharia peso se estendida aos temas da urbanística, mas – e devo pedir licença à insistência de Távora pela não distinção entre arquitetura e urbanismo – as limitações de formato desta dissertação exigem uma restrição da investigação.

Dos textos complementares, vale citar *O problema da casa portuguesa* (1947), sobretudo por seu caráter panfletário e pioneiro e ainda a série de memoriais de projeto reunidas nas monografias lançadas ao final da carreira¹². De toda maneira, a estrutura do pensamento de Távora está descrita linearmente no ensaio de 1962, e ela servirá aqui como referência fundamental.

A coletânea de textos de Lucio Costa, feita por ele e pela filha, publicada em 1995, é organizada por critérios que não os referentes à destinação dos trabalhos, mas, antes, critérios temáticos e, por vezes, cronológicos. Esta condição exigiu que a procura pelas indicações práticas varresse a obra como um todo, tendo sido identificados trechos relevantes em vários ensaios. Não obstante, alguns deles devem ser destacados como mais significativos, não somente pela repercussão – como *Razões da nova arquitetura* (1934) ou *Documentação necessária* (1938), ambos amplamente estudados – mas pelo público leitor a que se dirigem. Assim, textos breves como os que compõem a coleção de pareceres de tombamento¹³ ou textos dirigidos explicitamente a estudantes ou arquitetos – como *Interessa ao estudante* e *Interessa ao arquiteto* – serão citados aqui pela evidência com que se referem as propostas metodológicas¹⁴

.12

ESPOSITO, Antonio. LEONI, Giovanni. Fernando Távora: opera completa. Milão, Electa, 2005.

TRIGUEIROS, Luiz. Fernando Távora. Lisboa, Blau, 1993.

.13

Organizados por José Pessoa
PESSOA, 1998

.14

Quanto à apropriação do termo *método*, ver
Capítulo 3

do arquiteto.

Uma constatação inaugura a aproximação entre os textos dos dois arquitetos. A tendência em apresentar propostas sistemáticas de mecanismos de trabalho é, no fundo, resultado de uma crença particular nas possibilidades do projeto de arquitetura, ou seja, da crença no desenho como ferramenta útil de organização do espaço, para usar os termos de Távora. Diz, a seu tempo, Lucio Costa:

COSTA, op.cit., p.270

“Técnico, sociólogo e artista, o arquiteto, pela natureza mesma do ofício e pelo sentido da formação profissional, é o indivíduo capaz de prever e antecipar graficamente, baseado em dados técnicos precisos, as soluções desejáveis e plasticamente válidas à vista de fatores físicos e econômico-sociais que se impõem”.

O desenho – ou *design*, para precisão do significado – é tratado como mediador entre o caos da fragmentação imposta pela industrialização e a organização, ou saúde plástica – agora em termos de Lucio Costa – que se pretende. Esta disposição, eminentemente Moderna, não é, entretanto, acompanhada pelo elogio às veleidades que se poderia esperar do arquiteto, uma vez constatada sua importância; ao contrário, Távora e Costa mostram-se cientes dos riscos do arquiteto demiurgo, e defendem abertamente o *design* como resultado, não como início do processo.

O passo seguinte do raciocínio é, como parece lógico, a apresentação das disciplinas que devem instrumentar o *design*: a sociologia, a geografia, a economia e a história, tendo como pressuposto o cumprimento inteligente das leis do cálculo. Por fim – e a ordem destes fatores é um pouco distinta entre os arquitetos – a atitude plástica é apresentada como elemento de formatação da obra, como definidor do ato propriamente dito. Todos, enfim, serão apresentados como fundamentos para a prática do projeto, do *design* e apresentados em sequência ou de modo isolado pelos dois arquitetos.

Vale lembrar que a atitude plástica não é considerada como uma das condicionantes, mas se submete a elas, sem, no entanto, perder o protagonismo. Para Távora, “o gosto não é, em verdade,

TÁVORA, 1982, p.57

um princípio, uma chave, uma coisa que possa antepor-se, mas um valor que resulta de um jogo de valores”.

“não se trata de sobrepor à precisão de uma obra tecnicamente perfeita a dose julgada conveniente de ‘gosto artístico’ - aquela intenção deve estar sempre presente desde o início, escolhendo, nos menores detalhes, entre duas ou três soluções possíveis e tecnicamente corretas, aquela que não desafine, antes pelo contrário, melhor contribua, com sua parcela mínima, para a intensidade expressiva da obra total”.

COSTA, op.cit., p.119

A descrição dos fundamentos e das condicionantes é feita por Távora em *Da organização do espaço*, no contexto de conclusão à análise que faz do espaço português. O autor não resiste à tentação de propor, de ensinar, e retrata os aspectos que, considera, devem pautar o exercício de organização do espaço. São eles: a *técnica*, o *sítio*, e a *vida no espaço e no tempo*. Faz ainda um comentário sobre a questão do patrimônio, considerando-o como agrupamento das três condicionantes – circunstância, como prefere – identificadas por ele.

A *técnica* é das circunstâncias a mais concreta, pois envolve necessariamente, aspectos econômicos. Em resumo, uma resolução técnica mal acertada pode, no limite, ocasionar um gasto desnecessário. Sua preocupação mais urgente, no entanto, é alertar à sucessão de erros que se fizeram durante as tentativas de fundamento eclético de se recuperar técnicas ou elementos de estilos já não correntes ou ainda, a apropriação de soluções importadas às quais a mão de obra local não se mostra qualificada.

Estendendo o argumento, Távora critica também a inadequação comum entre espaço criado e função a que se destina, referenciando-se, decerto, às discussões racionalistas do princípio do século, sobretudo à Bauhaus. Tomará como exemplo o projeto da habitação, em que o ambiente é “*criado à escala das suas necessidade*” (do homem), tomando uma discussão que é predominante das rodas Modernas, alinhando-se ao funcionalismo enquanto princípio.

IDEM, p.110

Lucio Costa retomará o tema em diversas ocasiões. A técnica, diz em 1934, é “*a base em que se tem de firmar, invariavelmente, como ponto de partida*”. Fará duas apologias, a primeira, referente às inovações tecnológicas e a segunda às lições que a construção tradicional tem a ensinar. Serão, assim, usados como metáforas ícones da nova sociedade industrial, como os carros e os aviões – bem ao gosto de Le Corbusier – e elogiadas as virtudes da humanidade que foi capaz de promover tais façanhas. Em *Razões da nova arquitetura* (1934), acalma ainda os que se ressentiam da possibilidade da instauração de uma tecnocracia, com a dominação incontrolável da máquina – temor compreensível àquela altura –, considerando que a sociedade saberia adaptar-se à nova realidade de modo a tirar o máximo proveito dela. O mesmo ocorreria com a arquitetura, diz, que deveria ainda aprender a se relacionar com as novas técnicas, identificando suas imensas possibilidades.

IBIDEM, p.457

Em 1938, com Documentação necessária, inaugura uma nova abordagem sistemática da técnica: a de expor a necessidade de valorização e apreensão do conhecimento construído ao longo dos anos, para que “*nós, arquitetos modernos possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto*”. A referência é ao revivalismo neocolonial lhe parecia um inimigo, a

Concreto armado.
Mercado de Vila da Feira
Fernando Távora
(Santa Maria da Feira, 1952-1959)

altura, digno de combate. Para além, a internacionalização carregada com os primeiros Modernos também lhe era motivo de preocupação, já demonstrada em 1934, o que contribuiu ao ímpeto de expor a necessidade de se consolidar as raízes da construção nacional, referenciada nas técnicas tradicionais.

Naquele mesmo ano, um projeto resumiria esta preocupação, e seu memorial, publicado no livro de 1995, demonstra com precisão qual era a recomendação metodológica de Lucio Costa. A fusão de conceitos tecnológicos de tempos diferentes – pilotis e alvenaria de taipa – revelam nos planos do conjunto de Monlevade, a imparcialidade com a qual o arquiteto se debruçava diante da escolha estrutural, procurando as vantagens específicas que lhe fossem apropriadas.

Exemplos desta atitude se multiplicaram a partir dali, rendendo aos aspectos construtivos um protagonismo inquestionável na ação de Lucio Costa, como será tratado mais adiante. Devido a seu caráter concreto, esta circunstância é, talvez, a de mais imediata apreensão nas obras dos dois arquitetos, pois é a que tem resultados mais exibíveis e distinguíveis num contexto de construção Moderna. É também o primeiro elo de ligação identificável entre passado e presente, servindo, muitas vezes, como elemento simbólico na busca pela representação do tempo na arquitetura.

A segunda circunstância a que se deve prestar contas, de acordo com a cartilha informal dos arquitetos, é o *sítio*, ou a condição física do ambiente natural ou construído que receberá a nova arquitetura. Em Távora e em grande porção da arquitetura portuguesa contemporânea, o sítio é exposto como referência das mais presentes. Celebrizaram-se projetos de Álvaro Siza como a Casa de Chá da Boa Nova (1954) ou as piscinas públicas de Leça da Palmeira (1961-1966), em que a especificidade geológica define uma implantação surpreendente e efetivamente balizada nos dados do existente.

Em Távora, no entanto, a discussão sobre o local – ou *genius loci*, conforme apregoa a crítica recente – torna-se banal se não estendida ao território. É certo que em situações de topografia

Escola de Monlevade
Lucio Costa (1934)

Piscinas públicas
Álvaro Siza Vieira
(Leça da Palmeira, 1961-1966)

extrema ou com indicativos construídos invulgares, a arquitetura será referenciada de modo inquestionável e visível a olho nu – como no projeto da Casa dos 24, no Porto (1995-2003). A preocupação do arquiteto, no entanto, ultrapassa a dualidade entre paisagem natural e construída, ampliando-se a uma abordagem que leva em conta fatores humanos temporais e mutáveis, isto é, a cultura. A paisagem é tratada não como elemento estático-compositivo, mas como resultado do processo de sua criação, da intervenção contínua do homem e da natureza, e tomar parte dela de maneira harmônica deve ser o objetivo primordial de qualquer arquitetura.

É necessário adicionar ao argumento outro termo: monumento, que, independente da condição específica do sítio, deve compreender uma gama muito maior do que se convencionava considerar.

TÁVORA, 1982, p.58

“O conceito de monumento vigente entre nós terá de ser amplamente revisto no sentido de ultrapassar este ou aquele edifício mais ou menos erudito, de história mais ou menos conhecida, para abarcar ambientes mais vastos e edifícios mais humildes”.

A recomendação expressa é que o arquiteto deve considerar seu entorno, atribuindo-lhe a verdadeira presença que deve ter no

Casa dos 24
Fernando Távora (Porto, 1995-2003)
[MOURA; FERNANDES, et al., 2006]

conjunto constituído. Novo e velho farão parte de um mesmo todo, com participações equânimes e, portanto, com responsabilidades iguais, na busca de um espaço harmoniosamente organizado. Para além de ampliar a gama de condicionantes – devem ser consideradas as disposições geográficas, geológicas, topográficas, climáticas e, agora, aquelas relacionadas à constituição da cidade como conjunto – a intervenção de Távora altera a concepção de patrimônio, tornando, a princípio, todo conjunto construído apto a ser considerado como tal. Cabe ao arquiteto fazer o julgamento; o importante é que exista esse questionamento. Como ilustração, um trecho do memorial do projeto para a ampliação do Palácio São Bento, sede do Parlamento da República, em Lisboa (1994-1999)

Ampliação do Palácio São Bento, sede do Parlamento da República Portuguesa
Fernando Távora (Lisboa, 1994-1999)

“Quando fomos encarregados do projeto, nos foi sugerido de considerar a possibilidade de recuperar a situação urbana das casas existentes. Consequentemente, verificado seu estado de conservação e a impossibilidade de absorver na demanda do programa sua reforma, optamos por recuperar sua imagem mediante a realização de um novo edifício que evocasse, no volume, no ritmo, no digno anonimato e, enfim, na sua identidade urbana, as construções existentes. Foi este o caminho que propusemos conscientemente e que percorremos com dedicação, obviamente assumindo-o como princípio e nunca como modelo formal”.

Fernando Távora apud ESPOSITO; LEONI,
1995, p.328
(tradução nossa)

Como resultado prático, a proposta de Távora é a equiparação de todo o conjunto resultante; a arquitetura não é mais importante por ser antiga ou mais instigante por ser contemporânea; o que se pretende é um espaço harmoniosamente organizado, em que as intervenções se sucedem e devem, por hipótese, continuar se sucedendo sem o risco de que percam o caráter.

A descrição caberia perfeitamente a Lucio Costa. Destaco um breve trecho de uma sua carta enviada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, a quem se reportava sobre a inspeção e a proposta de destinação que faria para as ruínas dos Sete Povos das Missões, em 1937:

“A boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura. Da mesma forma que um bom ventilador e o telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas...”

Há de se concluir, portanto, que Távora e Costa compartilham uma mesma concepção de *sítio*, fundamentada na compreensão de que é saudável a evolução do homem que transforma, assim, seu espaço. Não há espacialidade estática a se considerar, pois a intervenção do arquiteto é contínua e reflete a condição temporal da sociedade a que se destina o trabalho.

O projeto do Museu das Missões é uma experiência reveladora deste princípio, pois expõe a atenção de Lucio Costa ao lugar, compreendido não apenas com formalização de volumes, situações construídas e referências da natureza, mas como tradução de um processo histórico que deve ser agregado na concepção do projeto. A proposta de recomposição virtual da praça jesuítica original é a revelação maior deste processo e um dos momentos mais lúcidos do trabalho de Lucio Costa.

Ao longo de seu trabalho teórico, entretanto, a abordagem ao tema do lugar é tímida, restrita a parágrafos quase obrigatórios em textos não conexos. Ao que parece, a formulação desta prerrogativa não foi desenvolvida de maneira mais aprofundada. A exceção existe, mas exige desta investigação alguma abstração. A coleção de pareceres de tombamento – semelhantes àquele inicial, referente às Missões que inaugurou sua contribuição aos órgãos de proteção ao patrimônio – revela uma atenção constante do arquiteto-juiz que foi, menos como descrição de um método de

Museu das Missões
Lucio Costa (Santo Ângelo, RS, 1937)
[COSTA, 1995]

projeto e mais como instrumento de análise das possibilidades de intervenção. Ao final, o resultado é o mesmo.

A coleção organizada por José Pessoa é feita pela descrição cronológica, e reuniu pareceres e alguns comentários informais que revelam preocupações que percorreram todo o período de *colaboração eventual* com o SPHAN. Destas preocupações se podem pinçar algumas recorrências mais constantes, como a importância dada às técnicas construtivas e a referida leitura do sítio como ambiente amplo, não restrito aos exemplares mais vultosos. Outra ilustração:

“No meu entender, a antiga cadeia de Santo (1838-40) só deverá ser incluída no patrimônio monumental do país no caso de o respectivo tombamento abranger a ampla área densamente arborizada que enquadra a velha estrutura e lhe atribui sentido paisagístico-monumental digno de preservação”.

Lucio Costa, *Casa na Praça dos Andradas Antiga Casa de Câmara e Cadeia Santos, SP*, in: PESSOA, 1998, p.150

Como se nota, a preocupação com o sítio é expressiva, embora não se apresente em formulação didática, como de fato ocorre com outros aspectos já discutidos. Em 1947, Lucio Costa redige uma súmula para orientar a formação de um fichário especializado das obras civis de interesse ao patrimônio, listando os itens que lhe pareciam suficientes para a caracterização do edifício. São sete as classificações: 1) por sistemas de construção; 2) por época; 3) por finalidade e função; 4) por elementos construtivos do programa; 5) por elementos estruturais e de acabamentos; 6) por características regionais; 7) por particularidades de estilo, modulação e modanatura.

As especificidades do sítio não figuram desta lista, o que faz supor que – dada sua, por outros modos, explícita preocupação pelo meio – este dado seja entendido como aspecto difuso entre os outros itens de avaliação, o que se confirma se aprofundada a investigação pelos subitens apresentados pela súmula. Para além das imposições topográficas, o sítio deve ser entendido com uma reunião de aspectos que fazem parte da cultura – local e universal – que se expressam ali pela paisagem construída, resultados das

atividades humanas ali desenvolvidas.

Neste ponto, estabelece-se nova relação entre o pensamento de Costa e o discurso de Távora. Revela-se outro fundamento de sua arquitetura, das circunstâncias, a mais abstrata, pois se refere à *vida num determinado lugar e num determinado momento*. São dois os conceitos a este ponto; o primeiro, é a noção que Távora chama de *espaço-tempo*, numa sua variante da Teoria da Relatividade, que lhe serve como argumento para a recorrência do processo histórico na concepção da arquitetura; o segundo é a *vida*, a presença do homem quer traduzida por fundamentos antropomórficos quer traduzida pela atenção às atividades da coletividade.

O espaço-tempo de Távora introduz um novo parâmetro à arquitetura, o movimento, que indica a presença física do homem no espaço, andando e constantemente alterando os enquadramentos e as relações de proporção, luminosidade etc. Deve ser entendido como preceito Moderno, por ser, em última análise, o rompimento com a rigidez acadêmica de fachadas definitivas e enquadramentos estabelecidos em pranchetas; a arquitetura ganha a noção de volume, ultrapassando os limites impostos pela bidimensionalidade.

O tempo, aliás, é tratado por Távora como a quarta dimensão do espaço, pois permite a variação dos planos diante do homem. Em seu ensaio *Oltre il “moderno”: l’architettura di Fernando Távora*, o crítico italiano Giovani Leoni afirma que a procura pelo movimento tem uma consequência no campo da representação gráfica dos projetos: não há na obra do português desenhos definitivos, com a indicação do edifício em sua total aparência, mas apenas referências destacadas de conjunto, indicando que o projeto é processual e sequencial.

ESPOSITO; LEONI, op.cit, p.74

“A introdução de dois parâmetros [...], movimento e tempo, leva à concepção de um espaço constantemente mutável, que não pode ser reduzido à fixação de uma imagem”

O tempo representa ainda outro parâmetro, aquele que se refere à presença do homem ao longo do tempo e as inevitáveis transformações dela decorrentes. Cabe ao projetista, segundo Távora,

estar preparado para essa condição; deve aceitá-la e tê-la como pressuposto, não apostando na perenidade imutável dum edifício. Isso carrega o raciocínio à importância da presença do homem na arquitetura, não só como referência natural de escala, mas como agente ativo e transformador.

Exige-se, portanto, do arquiteto uma atenção à atividade humana, sobretudo em seu aspecto coletivo, para que a organização do espaço seja feita em acordo com tal condição. Os hábitos e costumes da sociedade – a vida – devem pautar a solução espacial. O exemplo talvez de maior repercussão é o projeto de Távora para o Mercado Municipal de Vila da Feira, em que a solução principal é baseada na secular reunião de pessoas ao redor do comércio – a praça ou o largo, reproduzido pelo arquiteto e marcado por uma fonte, aos moldes portugueses; *“não apenas um lugar de troca de coisas mas de troca de idéias, um convite para que os homens se reúnam”*.

Fernando Távora. Mercado de Vila da Feira,
in: TRIGUEIROS, op.cit., p.58

Com Lucio Costa, a dualidade *homem e tempo* também é mantida com parâmetros muito semelhantes. A noção mais recorrente é a de perenidade, usada como contraponto didático à noção de movimento. Em outras palavras, se a evolução do espaço construído é uma verdade irrefutável o arquiteto deve procurar aquilo que se mantém intocado, que seria na essência o que de mais importante existe na construção. *“Os estilos se formam e apuram, precisamente, à custa dessa repetição que perdura enquanto se mantêm as razões profundas que lhe deram origem”*, diz Costa em *Razões da Nova Arquitetura*, servindo-se da defesa da perenidade como argumento contra a superficialidade ornamental dos estilos ecléticos.

COSTA, op.cit., p.114

Para além da inspiração purista, a identificação das *razões profundas* parece-lhe um caminho seguro e referenciado por uma realidade histórica, garantindo imunidade às tentações da moda e aumentando as chances de se alinhar com as verdadeiras necessidades do homem. Retomando a súmula feita para o SPHAN em 1947, o homem no tempo é um dos principais aspectos a ser considerado na interpretação da arquitetura e define itens de classificação como *“finalidade e função”*, *“elementos construtivos*

do programa” e “*características regionais*”. A vida define o espaço e é tratada por Lucio como parâmetro primordial na sua criação, conforme observa nos exemplos do passado, refletindo a evolução dos usos e costumes. Isto, entretanto, não impede que o arquiteto retome elementos do programa que caíram em desuso – como as varandas de uso social e caseiro – como aposta Moderna de propor *novas* espacialidades na expectativa de que o homem adapte-se a ela.

É necessário um parêntese a este ponto para destacar uma distância conceitual significativa entre os arquitetos. Lucio Costa – e a cronologia, isto é, o pioneirismo que lhe coube, tem nisto muita culpa – cedeu com mais ímpeto às crenças Modernas na transformação da sociedade por meio da arquitetura e do urbanismo. O projeto de Brasília fala por si. Há nisto uma confiança otimista na Modernidade, na tecnologia e na evolução por ela disparada; a mesma confiança que lhe fez atirar-se por completo do alto dos pedestais acadêmicos nos anos 20. É desta disposição que nasce sua *Teoria das Resultantes Convergentes*, uma ode à harmonia possível entre a atividade humana e a existência da natureza:

IDEM, p.402

“O desenvolvimento científico e tecnológico não é oposto da natureza, mas a própria natureza que, através do seu estado lúcido, que somos nós, revela o lado oculto, virtual”.

Távora é incapaz de rasgada demonstração de otimismo, apesar de confiar na organização do espaço como meio possível de superação do caos, no *design* como instrumento de transformação. Entretanto, ao passar dos anos – e desde o registro de *Da Organização do Espaço* passaram-se quarenta anos até sua morte – a crença foi cedendo lugar à observação, e à certeza da constante transformação do espaço, por agentes distantes do controle do arquiteto.

Isso leva a uma diferença de ordem prática. Lucio Costa apropria-se de costumes em desuso e de referências que tiveram, por qualquer razão, sua evolução interrompida (retoma varandas, cômodos para filho solteiro, alpendrados), apostando que a imposição do espaço é capaz de recriar uma situação; Távora, por

outro lado, exige do projeto um condicionamento mais concreto, específico, vetando proposições não referenciadas ou apostas impositivas. Lembra-nos Alexandre Alves Costa que Távora não produz modelos, e que em cada obra cria *“um percurso de reflexão que do sítio abarca toda a cidade e no sítio fixa a forma, cada forma”*. E segue, em conclusão, ao dizer que *“o seu método, mais do que as suas obras, vai deixar indeléveis marcas”*.

Alexandre Alves Costa, in: AAVV, 1985

Duas disposições de caráter se revelam, então, e podem ser ampliadas à condição dos países envolvidos, se observados os resultados posteriores. De um lado, Lucio Costa representa um Brasil em eterna condição de esperança, ou, como lembra Argan,

“a expressão positiva e reconfortante de uma sociedade satisfeita com a prosperidade dos seus negócios e consciente da necessidade de adequar o seu próprio modo de vida a uma condição de bem estar econômico”

Giulio Carlo Argan, in: XAVIER, op.cit., p.170

Em direção oposta, Távora condensa a melancolia portuguesa em um leitura fatalista, mas lúcida, em que não há espaço para especulações sem garantia. Há de se considerar a afeição aproximada de Portugal com a realidade europeia, como demonstra a especulação de Giovani Leoni sobre o assunto. O italiano afirma que Távora apresenta uma

“lucidez de quem compreende como o final da estação criativa vivida pela arquitetura na primeira metade do século, suportada pelas exultantes experiências figurativas das vanguardas, deixou, imóvel, um problema sobre o qual se era encerrado o século XIX: a consciência de encontrar-se em uma época de saber crítico, que não consente a invenção”.

ESPOSITO; LEONI, op.cit., p.36
(tradução nossa)

Como conclusão, pode-se constatar a efetiva atuação didática que as formulações teóricas – e, mais, as sugestões metodológicas e ou recomendações de caráter feitas pelos dois arquitetos – tiveram em seus países, originando frutos tão próximos e distintos em essência. ■

CAPÍTULO 3

Especulações metodológicas sobre Lucio Costa e Fernando Távora

Apesar de serem o resultado de uma série de experiências e vivências estritamente pessoais, os modos de projetar de Lucio Costa e Fernando Távora foram, nesta dissertação, aproximados e analisados num estudo comparativo. Serão indicados os pontos de tangência e divergência, e identificados os mecanismos em comum, numa descrição baseada em leitura de obras.

A construção de um *método* de trabalho só pode ser compreendida após uma aproximação aos antecedentes que compõem a formação do arquiteto, tanto às referências e aos conhecimentos específicos quanto às formulações teóricas feitas a partir deles. Os antecedentes pessoais de Távora e Costa têm inúmeros planos de coincidência, e compõem dois universos que dão origem a métodos muito semelhantes. Vale aqui uma retomada breve dos aspectos que contribuem para a formação de suas personalidades profissionais:

a) origem familiar aristocrática; criação em ambiente propício ao desenvolvimento intelectual e ao apego às Belas Ates e

interesse constante pelo desenho;

b) erudição incomum; estudos aprofundados em campos da sociologia e da história, traduzidos em diversos ensaios sobre a formação cultural da arquitetura de seus países;

c) reverência a Le Corbusier; a aceitação da arquitetura Moderna com única e autêntica manifestação da construção;

d) disposição didática de suas obras, e vocação ao papel de tutor e referência às gerações seguintes.

Foi adotado o termo *método* para traduzir a seqüência de procedimentos que determina o ato de projetar, e que, de maneira consciente e calculada, direciona o trabalho do arquiteto. Esta escolha exige - para validar-se nesta dissertação - algumas justificativas. Método sugere em termos etimológicos, a consolidação de um sistema de procedimentos, o que notadamente ocorre na obra dos arquitetos¹; sugere ainda uma prerrogativa didática, uma intenção - ainda que não consciente - de expor aquele fazer. Pressupõe, portanto, um percurso claro e compreensível.

Este percurso, por definição, sugere uma atitude distante da criação artística, pois parece cercear as liberdades e impedir manifestações do gosto pessoal. É desta constatação, no entanto, que nasce a chave para a descoberta do pensamento metodológico dos dois arquitetos; a questão é como permitir que - mesmo norteado por uma lógica guia, capaz de garantir um mínimo esperado de qualidade - o projeto caminhe pelo território da arte. Nas palavras de Fernando Távora, trata-se da *“intenção de produzir uma obra que, para além do interesse funcional ou técnico, possua valor plástico”*

O que se nota, com atenção aos mecanismos de trabalho dos dois arquitetos, é que o caráter não racional está previsto desde o princípio, tem participação garantida e planejada nas definições iniciais de projeto. Em outras palavras, a interferência pessoal - a intenção plástica - é um dos procedimentos previstos pelo método,

.1
Ver Capítulo 1, item **Brasil e Portugal:**
arquitetura como sistema

Fernando Távora apud Manuel Mendes *in*:
AAVV, 1958

é uma das etapas do raciocínio e do desenho. Desta forma, considero apropriada a adoção do termo *método* pela precisão com que descreve os trabalhos em foco, pela aproximação que faz ao caráter processual e didático que revelam.

Em termos gerais, o *método* – compartilhado por Lucio Costa e Fernando Távora – pode ser descrito por um pressuposto, uma preocupação e uma hipótese plástica. O pressuposto é de que a arquitetura Moderna é “*a única que poderemos fazer sinceramente*”; esta certeza é fruto da crítica historiográfica feita ao academismo, que os leva à leitura esquemática da continuidade interrompida entre a saudável construção popular e a sobriedade Moderna.

A preocupação é de que a opção pelo Moderno seja corrompida por ânimos estilísticos, estimulados pela catalogação das referências e pela repetição de formas e soluções dissociadas da realidade. A hipótese plástica, por fim, é recorrer à contextualização da obra, por meios diversos; em outros termos, é a proposta de soluções baseadas na leitura das referências ou que apenas traduzam a carga cultural do meio que recebe a arquitetura.

Desta variação destacam-se duas linhas de enfrentamento da questão, que serão apresentadas neste capítulo: a *representação dual* e a *continuidade histórica*, ambos fatores participantes das equações do partido, etapa fundamental do método dos arquitetos. A conclusão a que se chega é estas variações da mesma hipótese plástica resultam numa só tendência programada: a busca da *perenidade* em arquitetura.

Antes deste tema, entretanto, será discutido um outro aspecto comum na prática de Lucio Costa e Fernando Távora: as *reminiscências oitocentistas*, reveladas em diversos momentos de suas obras e que pautam decisões de projeto para além das definições de partido.

De maneira geral, a investigação deste capítulo interessa-se pelos modos de operação compartilhados pelos dois arquitetos. Não há de se considerar fases ou períodos destacados no conjunto das obras; os procedimentos podem ter sido exclusivos na concepção de um projeto ou simplesmente fazer parte de um universo maior

de criação. O que interessa a este trabalho é, enfim, a cumplicidade intelectual que demonstram Costa e Távora e os resultados em que se podem identificar tangências mais ou menos evidentes.

Reminiscências oitocentistas

Uma análise panorâmica na obra de Fernando Távora e Lucio Costa revela a permanência insistente de procedimentos clássicos de projeção, baseados em conceitos de composição apreendidos da formação *Beaux-Arts*, trazida do século XIX.

A inclinação de Lucio Costa pelo século anterior estende-se a outros aspectos e deve ser compreendida como resquício da formação que recebeu. É conhecida a dificuldade representada pelo abandono da projeção acadêmica e a passagem aos métodos de origem racionalista, o que rendeu anos de dedicação à construção eclética.

Julio Katinsky lê nesta disposição um certo anacronismo na figura do arquiteto, aceito e afirmado pelo próprio; cita, em ensaio, um resposta dada por Lucio Costa a um estudante que o havia classificado como arquiteto do século XIX: “*O século XIX foi no meu entender um grande século, o século decisivo. Estarei em boa companhia*”.

É necessário um breve comentário sobre as construções historiográficas de Lucio Costa, que são reveladoras quanto a seu enfrentamento à herança do século anterior. O esquema fundamental do autor, baseado na linhagem evolutiva da arquitetura brasileira, celebrizou-se – pela retomada constante em seus textos e pela aceitação quase unânime da crítica posterior – por desenhar a conexão direta entre a arquitetura colonial de matriz portuguesa e a nova arquitetura que lhe era contemporânea, fazendo paragem significativa no barroco. As figuras de Aleijadinho e Oscar Niemeyer foram eleitas contrapontos ilustrativos e coroaram o que melhor teria sido feito por estas terras. Como se nota, o século XIX é uma lacuna significativa deste esquema; mesmo as contundentes críticas à produção acadêmica estilizada foram restritas às décadas iniciais do século XX, restando ao século anterior um vazio a ser preenchido.

Abaixo: evolução do arremate superior da fachada, a calha, a platibanda e o teto-jardim [COSTA, 1995]

Lucio Costa apud KASTINSKY, 1972

.2
Interpretação originalmente feita por
Marcelo Puppi (PUPPI, 1998)

Em 1951, entretanto, com a publicação de *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, a historiografia de Lucio Costa abre espaço para um novo dado fundamental, o estabelecimento da Missão Francesa e a figura de Grandjean de Montigny, fazendo concessão à arquitetura do século XIX e abrindo seu discurso a elogios à tradição neoclássica. Anacronismo? Calculado, decerto². A construção de Lucio Costa é recriada neste texto para criar uma nova conexão entre dois tempos; à Montigny é atribuído um pioneirismo renovador, um sopro de modernização trazido ao Brasil para torna-se contraponto ao Barroco:

COSTA, 1995, p.157

“Integrava-se assim, oficialmente, a arquitetura de nosso país no espírito moderno da época, ou seja, no movimento geral da renovação inspirado, ainda mais uma vez, nos ideais de deliberada contenção plástica próprios do formalismo neoclássico, em contraposição, portanto, ao dinamismo barroco do ciclo anterior”

Mais adiante, no mesmo texto, Lucio Costa finaliza a intenção do raciocínio, fazendo a correspondência com o século XX, quando por mãos também francesas foi outra vez integrada a arquitetura do país no espírito moderno:

IDEM, p.158

“Para que a dívida contraída com o velho professor pudesse ser tão fiel e honrosamente saldada no prazo vencido de um século [...] tornou-se necessária, porém, a intervenção de outro francês, mas este, autodidata de gênio: Le Corbusier”.

Esta relação introduz um novo dado no discurso de Lucio Costa, a filiação – agora explícita – da arquitetura brasileira à tradição francesa, especificamente ao neoclássico daquela origem. Deste argumento, podem-se extrair outras interpretações correspondentes à eleição de Le Corbusier como mestre fundamental – representante da tradição francesa – e ainda às leituras ilustradas que faz o autor quanto à evolução da arquitetura brasileira, com destaque para a variante neoclássica.

De maneira menos explícita, esta linhagem pode ser

identificada também no pensamento de Fernando Távora que, por sua vez, elege a polêmica figura de Eugène Viollet-le-Duc como sua conexão francesa ao século XIX. Esta aproximação tem, no entanto, outra chave de compreensão: a teorização operativa de Viollet-le-Duc que, em linhas gerais, vai de encontro com a disposição de Távora pela arquitetura anônima, não inventiva, baixada dos pedestais da academia. Para além, as teorias sobre restauro – disciplina que àquela altura, meados do século XIX, começava a organizar-se cientificamente – rebatem em Távora de maneira evidente. Em seu *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI^e au XVI^e Siècle*, publicado em dez volumes entre 1854 e 1868, Viollet-le-Duc dedica um verbete ao termo *restauration*, e resume sua veemência logo no primeiro parágrafo:

“RESTAURAÇÃO, s.f. A palavra e o assunto não modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.”

VIOLETT-LE-DUC, 2000, p.29

É evidente a aproximação com os procedimentos da continuidade arqueológica de Lucio Costa e, sobretudo de Fernando Távora, seu confesso seguidor e quem dele citava, com constância, a frase: *“Nulla dies sine línea”*, ou, *“Nenhum dia sem traçar uma linha”*. O desenho foi tratado como ferramenta do pensamento processual, como instrumento de percepção e de proposição e, sobretudo, como resultado destes dois aspectos, resumindo a lógica projetiva de que a forma é derivação da função e da estrutura e deve ser pensada como resultado do processo que a levou àquele momento.

Para além do estabelecimento de relações histórico-afetivas da teoria de arquitetura criada pelos dois arquitetos, há reminiscências oitocentistas que se notam em termos práticos, com reflexos distinguíveis entre os procedimentos de projeto que definem seus métodos. Decerto nos deparamos a este ponto com a bagagem cultural absorvida ao longo da formação *Beaux-Arts* dos arquitetos, consolidada pelo incentivo familiar que insistia em direcioná-los à

arte acadêmica.

Não obstante a veemente investigação nos campos da *nova arquitetura*, o desenvolvimento de muitos projetos manteve-se apegado aos termos das disciplinas da composição, entendida como a sobreposição de referências e informações na criação de um conjunto. A este procedimento pertencem os termos de medida da arquitetura clássica, como simetria, modenatura e harmonia entre as partes.

COSTA, op.cit., p.117

“É, pois, necessário que o futuro arquiteto tenha, desde cedo, a perfeita noção do que sejam proporção, comodulação e modenatura (ou modinatura): proporção é o equilíbrio ou equivalência no dimensionamento das partes; comodulação é o confronto harmônico das partes entre si e com relação ao todo; modenatura é o modo peculiar como é tratada, plasticamente, cada uma destas partes.”

Fundação Serralves
Álvaro Siza Vieira (Porto, 2001)

Auditório do Ibirapuera
Oscar Niemeyer (São Paulo, 2002-2005)
[www.arcoweb.com.br]

É evidente nesta descrição metodológica que Lucio Costa tivera uma formação acadêmica e que, isto é o importante, a manteve como princípio projetivo. O edifício, como se vê, é pensado em partes, que devem ser compostas em harmonia, respondendo ao conjunto sob o crivo clássico do arquiteto. Ora, nada mais preso à academia, principalmente se dispusermos o discurso ao lado das metodologias estruturalistas do final do século XX, ou mesmo, se o levarmos à comparação com obras mais recentes de Álvaro Siza; ou ainda de confrontado liberdade de Oscar Niemeyer, quem concebe arquitetura como objeto em que as formas se articulam de modo indissociável.

Isto leva a crer que a representação dual é um traço decorrente desta inclinação, que encaminha os arquitetos a mecanismos de sobreposição de elementos para a composição de um conjunto. Os argumentos usados como figuras de representação são partes que se ordenam e se fundem, guardando, no entanto, a notícia de que existe um agente de composição.

A compartimentação, se por vezes resulta um raciocínio Moderno, de divisão de blocos por função – como se vê no projeto

do Park Hotel (Nova Friburgo, 1944-1945) -, pode ser considerada uma presença duradoura dos métodos da academia, e será distinguível ao longo de suas carreiras. O comentário deve ser estendido a Fernando Távora que, embora não tenha escrito propriamente sobre o tema, demonstrou em diversas ocasiões a mesma disposição.

De acordo com Ana Tostões³ a recorrência à composição clássica surge, em Távora, como subterfúgio em situações de incertezas projetivas, nas quais as referências e circunstâncias não lhe eram indicações suficientes. Em outros termos, quando as soluções têm de seguir a opções de caráter pessoal, a tendência de Távora é trilhar caminhos seguros da tradição clássica.

Para além disso, nota-se em Távora uma tendência pela simetria, pela equalização de partes e pela adoção da planta como elemento gerador do espaço, sempre que a situação de implantação não sugerisse algo diverso. Fugindo dos descontroles, recorre à simetria e a harmonia por meio de um desenho preciso e atento à proporção, a comodulação e a modenatura (nas palavras de Lucio Costa).

Dois exemplos bastariam para ilustrar a discussão: o edifício do Departamento de Engenharia Civil da Universidade de Coimbra (1991-2000) e a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Minho (Guimarães, 1996-2002). Nos dois casos, a intervenção é feita em sítios onde as referências construídas são dispersas e, quando

.3

Em entrevista concedida no dia 20 de abril de 2006, em seu gabinete da Fundação Calouste Gulbekian, em Lisboa.

[esq] Departamento de Engenharia Civil da Universidade de Coimbra
Fernando Távora (Coimbra, 1991-2000)

[dir] Faculdade de Arquitetura da Universidade de Minho
Fernando Távora (Guimarães, 1996-2002)

Faculdade de Arquitetura
da Universidade de Minho
Fernando Távora (Guimarães, 1996-2002)

Departamento de Engenharia Civil da
Universidade de Coimbra
Fernando Távora (Coimbra, 1991-2000)

existem, não representam dado significativo como sugestão de implantação. A questão centra-se, portanto, na definição do partido de projeto, no ato inaugural de geração do plano construtivo que, como se vê nos dois projetos, é norteado por um raciocínio evidentemente clássico. São estabelecidos eixos condutores principais; em Guimarães, são dois, dispostos perpendicularmente, um favorável e outro contrário à leve inclinação do terreno; em Coimbra, a longitudinalidade do terreno é respeitada pelo edifício, definido neste eixo por blocos que se conectam e se desenham de acordo com suas funções.

Ambos os projetos demonstram uma notável simetria, guardada pelos eixos principais, acentuado o caráter monumentalista dos volumes centrais, notadamente os acessos do edifício. Às relações de cheios e vazios foram dedicados estudos minuciosos, revelados por planos de fachada – sobretudo os que se apresentam como principais – nos quais se nota a preponderância de um em relação ao outro: se a tendência é pelo vazio, são estendidas as aberturas; se a tendência é o cheio, uma pequena janela é aberta como sinal desta relação harmônica.

Há de se notar, também, um esboço de partição do edifício, com a definição de um embasamento e um volume pronunciado sobre ele. Este mecanismo será recorrente em outros projetos de Távora e pode ser visto em diversos outros exemplos da arquitetura portuguesa, sendo tratado como elemento simbólico da construção tradicional.

É o que se vê com clareza no projeto da Caixa Geral de Depósitos e nos demais edifícios resultantes da intervenção no centro de Aveiro (1963-1983). Um embasamento de granito claro é destacado – inclusive por uma sugestão de baixo relevo – do volume superior do edifício. Neste exemplo a partição do edifício é tríplice, aos moldes da construção clássica, com o embasamento destacado, um corpo principal revestido em argamassa rosada e uma platibanda fazendo às vezes de entablamento. É notável, ainda, a preocupação com as aberturas que, ora reunidas, ora pontilhadas nos planos externos, denotam a preocupação com proporção e simetria.

A simetria é, aliás, pela aparente facilidade do procedimento,

Auditório do Instituto Politécnico
Fernando Távora
(Viana do Castelo, 1989-1993)

Sede da Polícia
Fernando Távora (Guimarães, 1988-1993)

Edifício Municipal
Fernando Távora (Aveiro, 1969)

Ampliação do Palácio de São Bento
Parlamento da República Portuguesa
Fernando Távora
(Lisboa, 1994-1999)

a referência que se revela com maior frequência na obra de Távora e pode ser notada em diversos projetos, como o edifício sede da Polícia (Guimarães, 1988-1993), e o auditório do Politécnico de Viana do Castelo (1989-1993), projetos em que é adotada como elemento de partido mesmo sem uma imposição clara feita pela implantação ou por indicativos de terreno.

Outra tendência projetiva é a busca de enquadramentos, muitas vezes relacionados com os eixos de organização do espaço. Evidentemente este procedimento ultrapassa os limites da construção clássica e pode ser considerado uma atitude de qualquer época; no entanto, em Távora e Lucio Costa o projeto dos enquadramentos está relacionado com as questões de moderação, com o desenho de fachadas, e gera aberturas que se compõem ordenadamente no exterior do edifício. É o caso do projeto para a ampliação do Parlamento de Lisboa (1994-1999), em que Távora se viu diante da tarefa de ampliar o antigo Palácio de São Bento, edifício desenhado sob o rígido risco neoclássico. A intervenção optou por manter o ritmo estabelecido pelas aberturas do Palácio e repetiu os vazios variando sua proporção; ao nível do embasamento, os vazios ganharam maior corpo de modo a esclarecer, pela simetria, quais são os acessos daquele edifício. Internamente, as janelas foram emolduradas pela construção de pilares que delimitam a área de visão e fizeram um recorte específico do exterior.

A relação com Lucio Costa é fácil, a este ponto. Tomando o projeto dos edifícios do Parque Guinle (Rio de Janeiro, 1948-1954) podemos identificar à primeira vista a intenção do arquiteto em enquadrar as visuais, num procedimento enriquecido pela opção técnica do uso dos cobogós. As aberturas criadas ao longo da fachada cerâmica revelam o ímpeto controlador da mão do arquiteto e a necessidade por ele sentida em ordenar aquele desenho, de modo a criar uma composição harmônica e proporcionada.

Retomado os comentários feitos a Fernando Távora, a simetria e a ordenação de fachadas é recorrente em obras de Lucio Costa, sobretudo no projeto para a sede social do Jockey Club (Rio de Janeiro, 1956) em que a complexidade do programa exigiu uma ocupação maciça do terreno, em três corpos - erguidos ao redor de

uma garagem de automóveis que se desenvolve em altura – que compõem um volume de feições clássicas, onde a comodulação e o ritmo preciso das aberturas desenha as fachadas.

“Neste edifício, cuja construção foi demorada e difícil, me agrada particularmente a bela comodulação das fachadas comerciais, onde cada vão foi decomposto em uma parte central fixa e duas lâminas laterais estreitas de abrir”

COSTA, op.cit., p.420

Por fim, recorro a um comentário feito por Guilherme Wisnik:

“as poucas interpenetrações verticais dos espaços denotam uma maneira de raciocinar que não tem no corte o instrumento definidor de seus partidos. Moderno de primeira hora, Lucio lida com a flexibilização expressiva da enrijecida planta neoclássica e desloca a atenção dada quase exclusivamente à composição das fachadas. Contudo, não se expressa por meio de geratrizes planares, nas quais o espaço é tratado como uma compensação dinâmica de volumes e superfícies, mas opera com o agenciamento combinatório de vazios em cubos perspécticos”.

WISNIK, 2001, p.39

Sede social do Jockey Club
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1956)

Casa de Brasília
Lucio Costa (1960)
[COSTA, 1995]

Bloco habitacional e Escola de Monlevade
Lucio Costa (1934)
[COSTA, 1995]

Representação dual

Retomando o ensaio de Sophia S. Telles, citado no Capítulo 2, na arquitetura de Lucio Costa, “*à arte caberia o sentimento e a intuição de integrar a cultura do passado à nova civilização*”. Sentimento e intuição são termos que denotam um processo de interpretação, de leitura; uma ação marcadamente subjetiva, mas que depende de um determinado repertório para que se concretize. Em outras palavras, a leitura do passado e da nova civilização exige do usuário – ou observador – a capacidade de interpretar determinados símbolos apresentados naquela arquitetura. A arte é, portanto, um evento algo restrito⁴, pois literário. A identificação dos duplos significados permite uma visão abrangente da cultura e do tempo, e criam, diante do observador-leitor, um grande poema. O evento artístico em um poema não existe no papel que o contém,

.4
Mais restrito em relação à arquitetura de Le Corbusier ou Oscar Niemeyer, em que os eventos sensoriais dominam a experiência plástica da construção.

mas na compreensão do que ali está escrito. O mesmo ocorre com essa arquitetura.

Em resumo, o apelo formal à tradição em Lucio Costa pode ser compreendido como procura plástica e tentativa de aproximação entre arte e arquitetura. É sua hipótese plástica particular, tentativa de diferenciar-se em um contexto no qual se assistia a proliferação de construções em que a técnica Moderna se aplicava de maneira irrestrita e, portanto, impessoal e isenta de caráter.

Nota-se um mecanismo de representação nesta arquitetura. Há um discurso a ser lido e compreendido, bradado por um conjunto de referências formais que deve aludir simultaneamente à tradição sábia e às virtudes dos novos tempos.

As referências apropriadas com esta intenção são de duas ordens: as que remetem às técnicas construtivas e as que citam programas e funções do edifício. Nos dois casos, podem ter sido pinçadas da tradição ou da Modernidade. A estratégia é recorrer sempre a referências duplas: estruturas em madeira desenhando plantas livres ou varandas e alpendrados nos balanços de uma estrutura em concreto armado. O discurso se completa quando os dois lados estão devidamente expostos, tornando possível uma leitura que integre *a cultura do passado à nova civilização*.

Esta forma de projeção só foi possível, evidentemente, devido ao conhecimento aprofundado da arquitetura popular de seus países – e no caso de Lucio Costa, ampliada à arquitetura anônima portuguesa, matriz daquela brasileira. É possível, portanto, identificar matrizes comuns e referências que fazem menção à mesma tradição, o que facilita a aproximação deste mecanismo com Fernando Távora: é notável esta disposição também em diversas obras do arquiteto português.

Vale, a este ponto, destacar a atividade dos arquitetos em iniciativas de reunião e inventário de dados sobre a construção de seus países; é significativo o elenco dos aspectos de classificação de obras feitas por Lucio Costa em 1947 como guia ao preenchimento de fichas documentais para o SPHAN, em que o arquiteto cita diversos elementos que serão apropriados em projetos seus; Távora participa da equipe responsável pelo levantamento da região do

Pavilhão do Tênis, Quinta da Coinceição
Fernando Távora (Matosinhos, 1957)

Ministério da Educação e Saúde
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1936)

Minho nos trabalhos para o livro *Arquitectura popular em Portugal*, descrevendo em minúcia tipologias de edificação e povoamentos da região. Esta aproximação é a fonte primeira de referências, pois permitiu a criação de um conjunto conhecido de figuras, formas e funções apropriáveis como elementos simbólicos de uma tradição que lhe interessava.

Dentro do raciocínio de fazer referências duais a partir de adoção de informações referentes à técnica e aos programas e uso, notam-se quatro variações possíveis: a retomada de técnicas tradicionais; a aceitação das inovações tecnológicas; a citação de programas comuns à arquitetura anônima ou consagrados pelo costumes locais; a criação de espaços ou situações construídas que simbolizem sua contemporaneidade. Em seqüência, serão desenvolvidos cada um dos quatro aspectos.

a) retomada de técnicas tradicionais

Há uma vasta gama de referências que passam pelas soluções estruturais ou técnicas construtivas até uso de elementos ou peças de revestimento que carreguem um simbolismo local. Neste sentido, são notáveis as estruturas em madeira, inclusive com o redesenho de tesouras de vasto uso em igrejas portuguesas; as alvenarias de pedra, brutas ou blocos de cantaria mais especializada; a proposição de divisórias em barro armado com madeira; os telhamentos cerâmicos em larga mão; os revestimentos das mais diversas sortes, sobretudo azulejos, cerâmicas e madeiras, além da caiação de

Residência Paes de Carvalho
Lucio Costa (Araruama, 1944)
[WISNIK, 2001]

alvenarias; os cobogós e elementos de quebra sol à maneira bandeirista; muxarabis e balaustradas de feitiço colonial.

Em Lucio Costa, este é o mecanismo de projeto mais presente. Há de se lembrar que as aventuras neocoloniais serviram-lhe sobremaneira para o aperfeiçoamento de técnicas e de um vocabulário tradicionalista, que será retomado em diversas obras posteriores, sem a mesma leviandade. O Ministério da Educação (Rio de Janeiro, 1937) é talvez o primeiro e mais conhecido exemplo deste raciocínio, e celebrizou a vontade nacional da arquitetura Moderna brasileira; a começar pela exuberância e disposição da vegetação – projeto de Roberto Burle Marx, mas inteiramente em acordo com as diretrizes de Lucio Costa –, e terminando com a aplicação dos azulejos coloridos em extensas áreas.

A residência do barão de Saavedra (Petrópolis, 1942-1944) foi, no entanto, o embrião mais profícuo deste método. A composição de elementos pinçados da arquitetura colonial brasileira é enorme: painéis treliçados para fechamento de peitoris, elementos de controle de luminosidade em ripados de madeira, telhamento cerâmicos na cobertura em pequenos beirais sobre as janelas avançadas sobre as faces da construção, embasamento de pedra bruta e balaustradas de feitiço barroco.

Residência Saavedra
Lucio Costa (Correias, Petrópolis, 1942)
[WISNIK, 2001]

Park Hotel São Clemente
Lucio Costa (Nova Friburgo, 1944)
[WISNIK, 2001]

Em 1944 Lucio Costa, por encomenda de Eduardo Guinle, projeta um pequeno hotel com apenas dez quartos, para hospedar compradores do loteamento das margens do Parque São Clemente, em Nova Friburgo (RJ). A solução adotada, plenamente justificada à época por se tratar de um edifício temporário, previa o uso estrutura de troncos brutos de madeira, roliços e sem aparelhamento. Novamente, peitoris foram fechados por treliçados muito simples, aos moldes dos muxarabis coloniais, a cobertura foi feita com telhas cerâmicas e os acabamentos em geral não fogem do uso cotidiano local. Há ainda um bloco com fechamento em tábuas aparentes e caixilharia em madeira quadriculada.

Outro exemplo emblemático foi o projeto para o conjunto de edifícios do Parque Guinle, (Rio de Janeiro, 1948-1952). A previsão era erguer seis prédios nas margens do parque da antiga residência da família Guinle – hoje Palácio das Laranjeiras, região central do Rio. Para interferir de maneira menos agressiva com a paisagem consolidada, Lucio Costa optou por uma implantação menos favorável e relação à insolação, expondo alguns edifícios à face poente. Dos três que efetivamente foram construídos, dois estão nesta condição, e receberam um fechamento externo que exemplifica à perfeição o método aqui tratado. Lucio Costa criou um rendilhado contínuo, dentro da quadricula estrutural, de elementos vazados cerâmicos, fazendo aberturas onde lhe fosse interessante.

O raciocínio acompanha a obra de Lucio Costa até o final. Projetos residenciais como o feito para sua filha Helena, na Gávea (Rio de Janeiro, 1982) – em que a ocupação é feita em meia encosta, nos moldes das sedes de fazendas de café mineiras, tradição levada também por migrantes às regiões produtoras do Rio de Janeiro, além dos rendilhados painéis de madeira – ou ainda na casa para o poeta Thiago de Mello (Barreirinha, Amazonas, 1978) – onde o emprego da madeira é maciço, a cobertura é referenciada nos sapés indígenas, e as vedações são feitas em taipa de mão caiada.

Na obra de Fernando Távora a referência às técnicas tradicionais ocorre de maneira mais explícita nos primeiros projetos de sua carreira. Os aspectos construtivos são os que de imediato fazem menção visual à arquitetura popular (a tradição local) e serviu-lhe de maneira muito eloquente para a concretização da representação dual que pretendia.

Evidentemente a opção pelo uso da pedra ou da telha cerâmica tem um importante fator econômico: as décadas de ditadura mantiveram Portugal a parte dos processos de inovação tecnológica, dificultando de maneira significativa o acesso a novos materiais e conhecimentos construtivos. As técnicas e materiais de caráter tradicional eram as mais acessíveis e controláveis, impondo-se muitas vezes por uma questão meramente financeira.⁵

Cabe, entretanto, a citação de diversas obras de Távora pelo uso referencial de técnicas e elementos emprestados do vocabulário popular, incentivada pelos estudos realizados para o inquérito à *Arquitetura Popular em Portugal*, publicado em 1961.

Os azulejos aparecem nas primeiras obras como elemento de segura indicação da raiz portuguesa e foram usados de maneira ostensiva – muitas vezes de forma quase teatral como no Mercado e Santa Maria da Feira (Vila da Feira, 1953-1959) ou no edifício de habitação na Rua Pereira Reis (Porto, 1958).

A pedra – como alvenaria de sustentação, estrutura ou mesmo revestimento – cumpre de mesmo modo esta função em inúmeros projetos. O mesmo mercado é implantado num terreno em aclave, recortado em terraços e pátios cujas bases exibem as alvenarias em granito. A casa de férias de Ofir (1957-1958), o posto

Residência Thiago de Mello
Lucio Costa (Barreirinha, 1978)
[WISNIK, 2001]

Residência Helena Costa
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1982)
[SEGAWA, 1987]

⁵ Informação dada pelo arquiteto Sérgio Fernandez em entrevista concedida em seu atelier, no Porto, no dia 12 de abril de 2006.

Edifício Rua Pereira Reis
Fernando Távora (Porto, 1958)

Casa dos 24
Fernando Távora (Porto, 1995-2003)

de serviços Sacor (Seia, 1958) ou ainda a Casa dos 24 (Sé do Porto, 1995-2003) são erguidos sobre sólidas alvenarias de pedra.

São ainda notáveis os desenvolvimentos de estruturas em madeira, sobretudo para a sustentação de coberturas em telhas cerâmicas, para as quais são desenhadas tesouras ou meias tesouras que retomam os mecanismos tradicionais de igrejas portuguesas de conferir o travamentos das peças de madeira com tirantes metálicos. Esta solução é repetida em pelo menos duas obras: a casa de férias de Ofir e a escola municipal da Quinta do Cedro (Vila Nova de Gaia, 1958).

b) aceitação das inovações tecnológicas

A estrutura em concreto armado é, sem dúvida, a grande inovação construtiva para brasileiros e portugueses no século XX. O vidro pode ser usado de maneira mais ostensiva, permitindo aberturas maiores, das quais tiraram enorme proveito. Surgiram as coberturas planas, os terraços jardim e a sofisticaram-se – quando necessário – os mecanismos de controle de sol e temperatura.

Certamente a utilização destes elementos tiveram como finalidade a criação de espaços específicos – como se verá adiante no item d –, mas interessa aqui a identificação isolada de alguns projetos para ampliar o rol de dados para análise dos métodos dos dois arquitetos.

O desenvolvimento de estruturas independentes permitiu a criação de vãos maiores, o aumento das faces vazadas e diminuição expressiva dos elementos de apoios. Explica Lucio Costa, em *Razões da Nova Arquitetura*, de 1934:

COSTA, op.cit., p113

“Os balanços impostos pelo aproveitamento racional da armação dos pisos teve como consequência imediata transferir as colunatas – que sempre perfilaram muito solenes, do lado de forma – para o interior do edifício, deixando assim às fachadas (simples vedação) absoluta liberdade de tratamento: do fechamento total ao pano de vidro; e como, por outro lado, os cantos aparentes do prédio não têm mais responsabilidade de amarração – o que motivara, tradicionalmente a criação dos cunhais reforçados – os vãos, livres

Posto e Restaurante Sacor
Fernando Távora (Seia, 1958)
[ESPOSITO; LEONI, 2005]

Escola Municipal do Cedro
Fernando Távora (Vila Nova de Gaia, 1958)

Ministério da Educação e Saúde
Lucio Costa e equipe (Rio de Janeiro, 1936)

.6
Lucio Costa faz a seguinte epígrafe para o texto Ministério da Educação e Saúde: “O que não foi possível realizar na reforma da Escola, foi feito aqui, cinco anos depois: a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do aço e do concreto armado. Em 1938, com o prédio do Ministério já em construção, ainda não havia em Nova York nenhum arranha-céu com fachada envidraçada — a ‘curtain-wall’ ou ‘mur rideau’- surgiram depois”.”.
COSTA, op.cit., p.122

Casa sobre o mar
Projeto de Conclusão de curso (CODA)
Fernando Távora (Porto, 1950)

Parque Guinle
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1948-1954)
[WISNIK, 2001]

de qualquer impedimento, podem vir a morrer de encontro ao topo dessas paredes protetoras – fato este de grande significação, porquanto a beleza em arquitetura, satisfeitas as proporções do conjunto e as relações entre as partes e o todo, se concentra nisto que constitui propriamente a expressão do edifício: o jogo de cheios e vazios”.

Ganharam, com isso, enorme importância a caixilharia, os elementos de fechamento, de proteção. O Ministério da Educação (Rio de Janeiro, 1936) é pleno de exemplos: a caixilharia de vidro⁶, os elementos de quebra sol metálicos, industrializados, além da superexposta estrutura em concreto armado, com pilotis de altura incomum. Vale o mesmo comentário a cerca dos edifícios do Parque Guinle (Rio de Janeiro, 1948-1952) ou mesmo sobre a sede do Jockey Club (Rio de Janeiro, 1956).

A exposição da nova técnica supreende também Távora, já em seus primeiros projetos. Como conclusão de curso, apresentou um estudo para uma casa de veraneio, a Casa sobre o Mar (Porto, 1950), no qual constrói um discurso baseado na virtude plástica do concreto: os pilotis erguem a casa e lançam-na sobre o penhasco, além de permitir balanços e vãos sem interrupções, preenchidos pela caixilharia de vidro corrido.

O projeto da Casa de Ofir, (1957-1958), não obstante as limitações de recursos, tira proveito também das possibilidades do concreto armado, criando um vão de dimensões incomuns aos padrões da região.

O projeto do pavilhão de tênis para a Quinta da Conceição

(Matosinhos, 1957) exhibe a continuidade do raciocínio de Ofir. A construção, a princípio uma cobertura para abrigar os espectadores de partidas de tênis, não tem função ou uso definidos; é esta sua principal característica:

“O mais curioso é que a tribuna do pavilhão não funciona porque é desconfortável, e a visibilidade sobre os campos é má; tal facto não me preocupa grandemente porque se trata de mais um caso, entre tantos, em que o elogio máximo que pode fazer-se-lhe é o de que não serve para nada.”

Fernando Távora in: TRIGUEIROS, 1993, p.74

Com consciência da situação, Távora propôs-se a fazer um edifício que fosse não mais que uma cobertura, permitindo a visão desimpedida das quadras, e da encosta que se revela abaixo delas. O concreto armado, novamente, é trazido como ferramenta útil: a viga vence o grande vão e sustenta as tesouras de madeira que distribuem as cargas da cobertura.

Os limites do concreto continuam a ser testados no projeto para o Mercado Municipal de Vila da Feira (Santa Maria da Feira, 1959). O programa exigia uma construção em que um amplo espaço para exposição de produtos fosse coberto, o que, evidentemente deveria ser feito de modo a não interferir na circulação de vendedores e consumidores. O concreto surge, então, como possibilidade de vãos maiores, com apoios centrais, em pilares que seqüenciados organizam a setorização dos núcleos de venda e garantem espaços claros de circulação.

c) recriação de espaços, programas ou costumes

Fruto de intensa reflexão histórica, a retomada de programas em desuso ou notadamente consagrados, conforme memoriais dos próprios autores, resulta em espaços apropriados com sucesso pelos usuários. São por vezes recriados espaços como as varandas social e íntima das casas de arrabalde, a cozinha externa à casa, o quarto de hóspedes das casas bandeiristas de São Paulo, ou elementos mais enraizados e ativos – apenas ignorados por outros Modernos – como a fonte de água ao redor da qual se dá o encontro, ou os

Pavilhão de Tênis, Quinta da Conceição
Fernando Távora (Matosinhos, 1957)

Mercado Municipal de Vila da Feira
Fernando Távora
(Santa Maria da Feira, 1953-1959)

vestíbulos de distribuição à rés do chão de edifícios de apartamento.

Nas obras do arquiteto brasileiro a recriação de espaços em desuso é mais freqüente, e geralmente é fruto de justificações escritas em memoriais. A cerca do projeto para o conjunto do Parque Guinle, escreveu:

COSTA, op.cit., p.205

“A cultura aborígene só influi na casa inicial brasileira em uma coisa – a sua planta. As feitorias foram as primeiras casas, eram verdadeiros alpendrados, onde se cozinhou e dormia. O fogo na parte central, os catres ou redes em volta, ou seja, o próprio partido da casa indígena.

Com o fechamento dessa área coberta, para resguardo e defesa, conservam-se dois segmentos abertos, um à frente, outro aos fundos, correspondentes precisamente às duas bocas da oca nativa.

À medida que o programa social evolui e a casa adquire sentido familiar, a planta se define. O centro do primitivo retângulo de quatro águas passa a ser amplo recinto fechado, de telha-vã e chão de terra batida ou piso de lajotas de barro, contido por duas varandas, uma à frente, outra aos fundos, e por sua vez entaladas entre corpos laterais compartimentados.

É nesse foyer ou hall, de cunho ainda medieval, que se dispõem os cavaletes com pranchões à guisa de mesa e bancos corridos, e se armam as trempes e assam as caças, a fumaça saindo por entre as telhas.

Parque Guinle
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1948-1954)

PLANTA 1ª, 2ª E 3ª PAVIMENTOS (EDIFÍCIO NOVA CINTRA) ↑N 0 10m

Parque Guinle
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1948-1954)
[WISNIK, 2001]

No século XVII o esquema se apura; a capela ocupa um dos compartimentos extremos, contíguos à varanda da frente, servindo o outro de camarinha para a hospedagem dos forasteiros que assim não participavam da intimidade da casa. Os exemplos de taipa de pilão, que o Patrimônio (SPHAN) salvou em São Paulo, onde o clima é justamente mais frio, são preciosos testemunhos dessa fase.

No transcurso do século XVIII a varanda dos fundos passa a ser a sala de jantar, envidraçada ou não, conforme a região, surgindo então os puxados de serviço com cozinha e demais dependências. Já no século XIX as casas de arrabalde se alongam em profundidade, e extensos corredores, para os quais se abrem os quartos, ligam a sala da frente, de visitas, e seu terraço de chegada, à sala de jantar e à varanda caseira, aos fundos, com escada de acesso ao quintal.

Foi a essência deste esquema tradicional que se pretendeu reviver nos apartamentos do Parque Guinle: uma espécie de jardim de inverno, contíguo à sala de estar e um cômodo sem destino específico, ligado aos quartos e ao serviço; um mais formal e outro mais à vontade, correspondendo assim à varanda caseira. Mas os corretores não souberam vender a idéia, e assim a oportunidade de recuperar esse partido ainda válido, e restabelecer o vínculo, se perdeu”

No projeto de intervenção nas ruínas de São Miguel das Missões, (Santo Ângelo, 1937) Lucio Costa não se limita a recriar um alpendrado diante da casa do zelador – ao qual atribui em memorial destinações públicas, como área de exposição – mas adota

Residência Saavedra
Lucio Costa (Correias, Petrópolis, 1942)
[WISNIK, 2001]

CASA CONSTRUÍDA COM MATERIAL DAS RUÍNAS

Museu das Missões
Lucio Costa (Santo Ângelo, 1936)
[COSTA, 2005]

Fernando Távora segue a mesma trilha no projeto do pequeno edifício de habitação na Foz do Douro (Porto, 1952-1954). O arquiteto Álvaro Siza chama atenção para o que considera o primeiro projeto circunstanciado de Távora, no qual recria uma tradição norte europeia⁷ ao configurar um saguão que define desde o térreo a distribuição dos usos internos do edifício.

Contudo, o arquiteto português evolui esta ferramenta e a converte em algo muito mais sutil; a tradição passa a residir não mais na carga representativa que o espaço configurado trás, mas no uso que ele proporciona. Ao criar, por exemplo, um pátio entre os dois volumes principais da casa de férias em Ofir (1957-1958), e cravar em seu centro uma taça de água, Távora possibilita um uso que lhe sabia tradicional: a reunião das pessoas ao redor do poço, da água. Situação semelhante é criada no Mercado Municipal de Vila da Feira (Santa Maria da Feira, 1953-1959), em que os três corpos cobertos são dispostos de modo a criar um vazio, uma praça identificável que organiza o espaço do mercado e aglutina a reunião das pessoas ao redor, novamente, de uma fonte de água. Távora fez a seguinte descrição de seu projeto:

⁷ O arquiteto português Álvaro Siza Vieira indica este edifício como um dos 'primeiros projetos europeus' de Távora, e embora ainda não português, mas norte europeu, inicia a investigação programática de Fernando Távora. Álvaro Siza, *Fernando Távora*, in: *Catálogo da Exposição Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*, Museu Nacional Soares dos Reis, 1987, apud Ferrão, José Bernardo. *Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987*, in: TRIGUEIROS, op.cit.

Casa de férias
Fernando Távora
(Ofir, Fão, 1958-1958)

Mercado Municipal de Vila da Feira
Fernando Távora
(Santa Maria da Faria, 1953-1959)

Fernando Távora, in: TRIGUEIROS, op.cit.,
p.58

Largo Condessa de Juncal
Fernando Távora (Guimarães, 1985-1992)

Praça 8 de Maio
Fernando Távora (Coimbra, 1992-1997)

“Num quadrado de 50 por 50 metros implantar um mercado. Um módulo, também quadrado, de 1X1 metros comanda a composição e introduz-lhe a sua geometria. Corpos vários, com sentido protector, distribuem-se formando pátio. Não apenas um lugar de troca de coisas mas de troca de ideias, um convite para que os homens se reúnam. Uma linguagem austera, sob a protecção tutelar do Castelo. A propósito deste edifício Aldo na Eyck, no Congresso de Otterlo, sugeriu que a noção corrente de espaço e tempo deveria ser substituída pelo conceito mais vital de lugar e ocasião”

Este fundamento é levado também à série de remodelações no centro histórico da cidade de Guimarães (1985-1992), onde pequenos largos são redesenhados partir da leitura do uso que pode gerar, ou ainda à renovação da praça 8 de Maio, em Coimbra (1992-1997), onde o rebaixamento do piso e a criação de um ponto focal ao redor da nova fonte, redefinem o carácter do uso do espaço.

Mais do que ressuscitar programas de outros tempos, Távora recria usos, em espaços que só existem quando neles houver gente. A presença do usuário é, assim, condição para que a arquitetura se concretize. É fácil, a este ponto, fazer a comparação com pelo menos um trabalho de Lucio Costa: o Pavilhão do Brasil na XIII Trienal de Milão, em 1964.

Na Itália, o arquiteto cria uma situação em que a presença

Pavilhão do Brasil na XIII Triennale
Lucio Costa (Milão, 1964)

do usuário é indispensável para a existência do pavilhão, fato reforçado pelo painel-título da sala: *riposatevi*. O pavilhão foi organizado por quatorze redes coloridas penduradas de maneira regular em uma malha de cabos de aço que varriam o ar sobre os visitantes; ao redor delas, em exibição, painéis com fotografias de Marcel Gautherot, traziam imagens de paisagens litorâneas do Ceará e das recentes construções de Brasília: super-quadras, eixo residencial, Congresso e praça dos Três Poderes e plataforma rodoviária. A seqüência de redes e violões estavam ali à espera das pessoas, à espera que elas repousassem, capazes, assim de ver o país que se lhe apresentavam. Em seu artigo *Riposatevi, a Tropicália de Lucio Costa: o Brasil na XIII Trienal de Milão*, o arquiteto Eduardo Rossetti investiga a proximidade da experiência de Lucio Costa com a de outro artista seu contemporâneo:

“através desta sensibilização do usuário em sua relação com o espaço de Lucio Costa dialoga com a Tropicália de Hélio Oiticica. [...] Tanto a Tropicália de Oiticica como o Pavilhão de Lucio Costa operam com imagens e com espacialidades do Brasil, mas com estratégias diferentes e forças distintas. Em ambas, a ordem do discurso anuncia um modo de ser e/ou estar ambientado num país/instalação/espaço cujas possibilidades de ação devem ser próprias, autônomas e definitivamente libertadas dos estereótipos. Assim, convergem ao apontarem que a experiência estética vai além da experiência meramente visual.”

ROSSETTI, 2006

Fica evidente que Lucio Costa, a este ponto, vai muito além da realização artística baseada na representação dual, aproximando-se da complexidade sinestésica do neoconcretismo brasileiro. Cabe, no entanto, a referência ao dado de origem: a realização do espaço só se dá mediante a participação do usuário, o que, neste caso, configura uma ação extremamente enraizada no costume popular, a sesta ocasional em redes de pano.

Por fim, outro mecanismo que vale uma citação é a adaptação da construção ao ambiente circundante, isto é, a caracterização quase gestaltiana do edifício, de acordo com as

⁸
A expressão redescoberta do lugar é usada por Otilia Arantes (ARANTES, 1995, p.126) para descrever a teoria de Aldo Rossi lançada no livro *Arquitetura da Cidade* de 1966.

⁹
Sobretudo nas formulações de Aldo Rossi e Vittorio Gregotti e da crítica de Manfredo Tafuri. Ver: *Teoria de la proyectacion arquitectónica*, Gustavo Gili, 1971.

características gerais do sítio. Não se trata de uma tentativa de mimetismo, não há ocultações ou gradações. A arquitetura nova é plenamente identificável, mas a intenção é que seja reconhecida como parte daquele ambiente. É impossível desligar este processo das experiências italianas relacionadas à redescoberta do lugar⁸ e de leitura da morfologia urbana, carregada pela teoria italiana da década de 1960⁹.

Este processo não ocorre na obra de Lucio Costa, o que fortalece a hipótese de ligação com o pensamento italiano – Távora participou ativamente dos dois últimos CIAM, trabalhando em conjunto com arquitetos como Aldo van Eyck, Alison e Peter Smithson, e Franco Albini.

Além disso, a arquitetura portuguesa contemporânea apresenta uma série de experimentações que notadamente seguem este princípio. Como veremos mais adiante, Távora conceitua seu método de projeto em *Da organização do espaço*, dando indicativos de que seu raciocínio construtivo parte mesmo da coleta de dados diversos. O crítico italiano Giovanni Leoni faz o seguinte comentário:

ESPOSITO; LEONI, 2005, p.72
(tradução nossa)

“No plano teórico, o caminho de Távora é a renúncia da harmonia em favor do conflito, podemos dizer, ou ainda uma substituição da ilusão de poder recompor a complexidade e contradição do mundo em uma forma harmônica, assumindo uma nova tarefa: compreender, e aprender a governar enquanto meio de projeto, a complexidade e a contrariedade do mundo em todas as suas formas”.

Como resultado formal, o que se vê são edifícios que têm identidade evidentemente relacionada com o ambiente em que se inserem, sem, no entanto, omitirem a notícia de contemporaneidade. A ampliação do Palácio de São Bento, sede do Parlamento Português (Lisboa, 1994-1999) é o exemplo mais evidente desta atuação.

O projeto partia da hipótese de recuperação de um conjunto de construções que ocupavam a face posterior do palácio, ao redor de um largo arborizado. De acordo com Távora:

“a consciência histórica do existente, na verdade, e a relação não exclusivamente crítica com tal consciência, pode levar à liberdade de ação projetual senão à demolição completa do existente, pois tal demolição seria uma escolha consciente e não equivalente a um apagamento ou a uma traição à história do lugar. Se conserva [...] a presença dos edifícios, os sistemas de relações que estes têm com o largo, o parlamento e o jardim, decidindo construir um edifício novo capaz de evocar ‘no volume, no ritmo, em seu anonimato e, enfim, na sua identidade urbana, as construções existentes’ anulando, no entanto, todas as referências formais”.

Fernando Távora apud ESPOTISO; LEONI,
op.cit., p.70 (tradução nossa)

De acordo com a arquiteta Ana Tostões¹⁰, o projeto é uma referência clara à tradição construtiva de grande parte dos edifícios de Lisboa: a arquitetura chã, estilo que predomina, segundo Tostões, desde a reconstrução da Baixa Pombalina, no século XVIII. Não é difícil encontrar outros exemplos que seguem o mesmo raciocínio de Távora, na tentativa de criar uma arquitetura que traduza a identidade chã de Lisboa. Álvaro Siza concluiu recentemente (2005) um conjunto habitacional na Rua do Alecrim, importante acesso ao Bairro Alto de Lisboa, em que é notável o cuidado com a *evocação das construções existentes*.

Concluindo o raciocínio, Tostões lembra que a arquitetura chã é predominantemente geométrica, de composições simétricas,

.10

Em entrevista concedida no dia 20 de abril de 2006, em seu gabinete da Fundação Calouste Gulbekian, em Lisboa.

Ampliação do Palácio de São Bento
Parlamento da República Portuguesa
Fernando Távora
(Lisboa, 1994-1999)

Edifício Rua do Alecrim
Álvaro Siza Vieira (Lisboa, 2005)

Escola Superior de Educação
Álvaro Siza Vieira (Setúbal, 1995)
[SANTOS, 1995]

moduladas e marcadamente assentadas ao chão; mas, lembra, há sempre espaço para algum gracejo, uma lembrança de que há um homem por trás daquele rigor; seja uma defasagem na distância entre duas pilastras para marcar o acesso, seja uma alteração no desenho de alguma abertura ou uma informação qualquer que rompa a sobriedade geral. Este raciocínio é apropriado também nas obras de Siza e Távora que incorporam esta identidade. A Escola Superior de Educação em Setúbal (1986-1995) é um exemplo claro: o rigor da modulação dos pilares é rompido por uma torção, um dos apoios que perde o eixo vertical e insere a contradição, como se noticiasse a participação do ser humano. Este fato se apresenta como exceção que valida a regra, e exemplifica o método de trabalho descrito por Távora, em que o arquiteto é não mais que um organizador do espaço, ou seja, trabalha apenas para ordenar todas as requisições feitas pela natureza, construída ou não, que conforma o edifício.

Em São Bento, o edifício surge como resultado das informações difusas oferecidas pela cidade que o abriga. Isso não impede que haja espaço para o desenho monumental do arquiteto: as portas de acesso são aumentadas de modo a reafirmar o rigor da modulação compositiva, ao mesmo tempo em que, exageradas, evidenciam que são uma exceção.

d) criação de espaços ou situações construídas que simbolizem sua contemporaneidade

Este aspecto possibilita a abertura para incorporação de alguns dos principais ícones espaciais da Modernidade: os pilotis, os terraços jardim, os grandes e fluidos espaços resultante das novas possibilidades estruturais, a planta livre e flexível.

COSTA, op.cit., p.111

“Ela [a arquitetura] nos leva, é verdade, além – é preciso não confundir – da simples beleza que resulta de um problema tecnicamente resolvido; esta é, porém, a base em que se tem de firmar, invariavelmente, como ponto de partida”

A afirmação de Lucio Costa – que sintetiza o teor de

Documentação Necessária (1934) - indica seu percurso compositivo. Os projetos têm invariavelmente uma matriz racionalista, surgem de um processo de síntese geométrica, da procura da pureza dos volumes, da inteligibilidade prismática que caracteriza a arquitetura da primeira metade do século XX. A construção dos edifícios é entendida como adição de corpos autônomos, que diferenciam usos e funções ao mesmo tempo em que se fundem na harmonia de um conjunto legível. No mesmo caminho seguiu Távora.

A figura referencial de Le Corbusier se expressa a este ponto com firmeza, e dita o vocabulário de citações que compõe o universo Moderno de Costa e Távora. As recomendações da Carta de Atenas são legíveis em diversos projetos, como menção evidente do elogio às novas possibilidades técnicas a que se referia o mestre suíço.

A sociedade com Gregori Warchavchick (1931-1932) proporcionou - tal como ocorrera com o período neocolonial - um período de fértil experimentação das possibilidades *estilísticas* que seriam enraizadas na fusão geradora de seu método de projeto. A despreocupação com a representação dual gerou edifícios como a Residência Shwartz (Rio de Janeiro, 1932) ou a vila operária da Gamboa (Rio de Janeiro, 1932), em que a racionalidade comanda o processo de projeto, numa demonstração clara das referências trazidas pelo sócio russo: sobretudo Gropius e Adolf Loos.

Superado o modernismo estilizado, Costa se atem ao que realmente lhe interessa, abrindo mão conscientemente dos excessos

Residência Schwartz
Lucio Costa e Gregori Warchavchick
(Rio de Janeiro, 1932)
[COSTA, 1995]

geométricos do rigor daquela arquitetura. Em 1934, a convite da Siderúrgica Belgo-Mineira, realiza um estudo para uma vila para operários da companhia, nos arredores de Sabará (MG). Apesar da singularidade das soluções construtivas, interessam-nos a este ponto as soluções espaciais, resultantes do pensamento Moderno: aparecem seus primeiros pilotis; os espaços propostos para os prédios coletivos mostram-se flexíveis, fruto de estruturas independentes, e têm setorizadas as funções, com a definição de blocos e volumes distintos; as circulações formam corpos independentes, constroem volumes não mais ocultos no interior dos edifícios. Vale, ainda, citar a clareza teórica com a qual justifica sua atitude, afinal, plástica, transformando-a numa opção rigorosamente construtiva.

IDEM, pp.91-99

“Não nos tendo sido possível visitar o local (embora conheçamos a região), nem tampouco dispor de elementos que permitissem uma estimativa – ainda que aproximada – do custo das diferentes obras a realizara, procuramos na solução adotada, levando na devida conta a acentuada aclividade do terreno, atender ao seguinte:

1 – Evitar os inconvenientes, difíceis sempre de remediar, dos delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário, aquele delineamento que se apresentasse como mais solto, tornando assim fácil de uma implantação melhor ajustada às particularidades topográficas locais.

2 – Reduzir ao mínimo estritamente necessário as despesas com movimentos de terra que, supérfluo se torna frisar, tanto poderiam encarecer o custo global da obra.

3 – Prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere, muito a propósito, o programa.

Tais requisitos aconselham, de maneira inequívoca, a adoção do sistema construtivo há cerca de vinte anos preconizado por Le Corbusier e P. Jeanneret, e já hoje por assim dizer incorporado como um dos princípios fundamentais da arquitetura moderna – os pilotis: ‘Não se estará mais na frente ou atrás da casa, mas em baixo dela’

Em 1936, com a participação de duas figuras essenciais: Le Corbusier e Oscar Niemeyer, Lucio Costa coloca em prática a Carta de Atenas, no projeto para o Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Pilotis despachados, enormes fachadas envidraçadas, terraço jardim e, além, a perfeita distinção entre volumes, a independência de funções, a flexibilidade dos espaços propostos. Em 1939, a generosidade de Lucio Costa convidou Oscar Niemeyer para colaborar em outro projeto: o do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Mais uma vez, o edifício surge como organização de funções múltiplas: circulação, exposição, serviços. Cada qual definindo os volumes que as contém, mantendo-se o princípio de espaços livres e flexíveis, apesar da previsão de breve existência da construção.

No projeto do Parque Guinle, (Rio de Janeiro, 1948-1954) retoma as disposições do Ministério, compondo edifícios sobre pilotis, com coberturas jardim e largos panos de vidro. São também, como se vê, retomados os *brise soleil* e a flexibilidade das plantas, garantida pela estrutura independente em concreto armado. Lembra o autor que:

“este remanso urbano, construído por iniciativa de César Guinle, foi a primeira experiência de um conjunto residencial de apartamentos destinados à alta burguesia, e também onde primeiro se aplicou, de forma sistemática, depois de tantas tentativas

Ministério da Educação e Saúde
Lucio Costa e equipe
(Rio de Janeiro, 1936)

Parque Guinle
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1948-1954)

IBIDEM, p.212

Park Hotel São Clemente
Lucio Costa (Nova Friburgo, 1944)
[WISNIK, 2001]

frustradas, o partido de deixar o térreo vazio, os pilotis de Le Corbusier, que se tornariam de uso corrente na cidade”.

Outro exemplo singular é o projeto para o Park Hotel São Clemente (Friburgo, 1944). O uso de materiais comuns em construções rurais não impediu as sofisticadas soluções espaciais adotadas pelo arquiteto. A composição do prédio é resultado da somatória de três volumes marcados: o principal, voltado para a encosta – e para a vista – que abriga as salas de convívio e refeições no térreo, e a seqüência de quartos no primeiro pavimento; paralelo a ele, deslocado a oeste, um segundo bloco – este térreo – abriga as funções de serviço, tendo como rótula de ligação com o primeiro a cozinha; o terceiro volume desenha a circulação do edifício, numa clara adição de uma peça de composição revestida em madeira e destacada do conjunto, identificando sua função. Para além deste processo, Costa demonstra as virtudes espaciais da técnica por meio da liberdade com que desenha a caixilharia do térreo, contornando a linha de pilares, deixando-os internos ou externos, criando uma varanda interna que remete aos novos espaços em pilotis.

Edifício de habitação na Avenida Brasil,
Foz do Douro
Fernando Távora (Porto, 1952-1954)

A descrição poderia ser transposta para a obra de Fernando Távora. De maneira semelhante, seus primeiros trabalhos vão de encontro a uma racionalidade exacerbada, como um balão de ensaio para as possibilidades expostas a si. O projeto para o edifício habitacional da Foz do Douro (Porto, 1952-1954) é claro exemplo de uma arquitetura em que o processo criativo passa, com bastante evidência, por uma racionalização extrema dos elementos. De modo

Conjunto habitacional Ramalde
Fernando Távora (Porto, 1952-1960)

semelhante, Távora organiza o pensamento para a criação dos blocos habitacionais do conjunto de Ramalde (Porto, 1952-1960), erguendo edifícios com evidentes matrizes funcionalistas e a citação a ícones da primeira arquitetura Moderna, como as sacadas e as marquises em ângulo, todas em concreto armado. A implantação dos edifícios cria uma situação urbana em que prevalece a lógica e o rigor de uma disposição meramente geométrica, na qual a ortogonalidade surge como resultado de uma tentativa de desenhar a lógica do urbanismo Moderno.

Também evidente é a fluidez espacial obtida em Vila da Feira, em que as coberturas em concreto armado – referência explícita a liberdade proporcionada pelo material, e experimentada em larga escala por Niemeyer no Brasil, ou Felix Candela no México – adquirem formas então inusitadas. A discussão entre a transposição de escalas, e as distinções entre interior e exterior – despertadas com ênfase pelas casas de vidro de Mies van der Rohe ao longo dos anos 1950 – surgem com enorme desenvoltura; os espaços cobertos e abertos, protegidos mas expostos e ao mesmo tempo voltados para o centro do conjunto, criam a ambigüidade que surge com o espaço Moderno – mais explícita com o uso de pilotis.

A mesma observação vale para o Pavilhão de Tênis da

Mercado Municipal de Vila da Feira
Fernando Távora
(Santa Maria da Feira, 1953-1959)

Pavilhão do Tênis, Quinta da Coinceição
Fernando Távora (Matosinhos, 1957)

Quinta da Conceição (Matosinhos, 1957), em que a ambigüidade do espaço cria a saudável – e Moderna – tensão entre interior e exterior, coberto e exposto, privado e coletivo. Trata-se, portanto, de mais uma citação à espacialidade do novo tempo, da qual Távora tira proveito com consciência.

A representação dual é, como se viu, aspecto constante na obra de Lucio Costa. Em Távora, é duradoura até a década de 1970, quando têm início os trabalhos de remodelação do convento de Santa Marinha da Costa (Guimarães, 1972-1985), como veremos adiante.

Apresentadas as quatro ferramentas deste aspecto do método de projeto, vale retomar que elas ocorrem sempre de maneira dupla, ou seja, sempre há ao menos uma representação de fundamentos da tradição cultural e outra que indique as virtudes da atualidade. Nisto reside a originalidade, a monumentalidade, ou evento artístico em arquitetura (nas palavras de Sophia Telles). A compreensão dos dois momentos é fundamental.

Neste sentido, projetos como o Parque Guinle (Rio de Janeiro, 1948-1952) ou o Park Hotel São Clemente (Friburgo, 1944) são fundamentais na leitura panorâmica da obra de Lucio Costa, ou projetos como a casa de férias de Ofir (1957-1958) ou o Mercado da Vila da Feira (1953-1959) são icônicos na obra de Távora e muito representativos no contexto geral da arquitetura portuguesa

Casa de férias
Fernando Távora (Ofir, Fão, 1958-1958)

Park Hotel São Clemente
Lucio Costa (Nova Friburgo, 1944)
[WISNIK, 2001]

Pavilhão do Tênis, Quinta da Coinceição
Fernando Távora (Matosinhos, 1957)

do século XX.

No Parque Guinle, Lucio Costa realiza em plenitude os fundamentos da arquitetura corbuseana, recorrendo aos marcos da Modernidade como os pilotis, as fachadas de vidro, o terraço jardim, criando uma composição prismática,

COSTA, op.cit., p.113

“que graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina própria da grande arquitetura” [conseguem] “mesmo um valor plástico nunca dantes alcançado e que o aproxima – apesar de seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura”.

Esta descrição, recortada de *Razões da nova arquitetura* (1934), não se refere diretamente ao projeto em questão, mas ilustra com eloquência as intenções primeiras de Costa. Em paralelo, a implantação – desfavorável em termos de insolação mas em perfeito acordo com a manutenção do parque existente – dá chance a Costa de criar um raro espetáculo de referências à construção anônima, pelo uso ostensivo de elementos vazados cerâmicos, que ocupam a assim clara retícula estrutural do edifício. A abertura de vãos dentro da malha de cobogós demonstra a preocupação do arquiteto em manter a paisagem dentro dos apartamentos e acentua a perplexidade de quem descobre a genialidade que resta na simplicidade do uso de elementos tão comuns.

Para além dos aspectos formais, Lucio Costa faz questão de apelar à referências cultas, por meio da associação de programas já em desuso, mas freqüentes nas casas de arrabalde. A duplicação das varandas imprime de maneira retórica a tradição à construção Moderna, e permanece no discurso de Costa como uma oportunidade que não se concretizou.

Em Friburgo, é notável a facilidade com qual Costa imprime o ritmo Moderno numa estrutura de material tão popular. A madeira cumpre plenamente o papel do concreto armado – ou do aço – demonstrando-se independente dos painéis de fechamento, conforme exigia Lucio Costa no texto de 1934: *“parede e suporte representam hoje, portanto, coisas diversas; duas funções nítidas,*

IDEM, p.112

inconfundíveis". A separação de funções, para além, é também a matriz geradora da implantação do edifício, em que volumes distintos representam e hierarquizam funções, num processo eminentemente funcionalista. Como resultado, surge um edifício rigorosamente Moderno, com *ares da serra*, numa referência ao processo identificado também na obra de Fernando Távora.

Mais do que uma retomada de valores da construção anônima ou de valores do saber vernacular, o que aproxima Costa e Távora é uma percepção aguda da cultura que gera a situação que receberá sua arquitetura. Somam-se, então, referências às tradições, aos costumes, aos usos, enfim, a vivência do ser humano e as expectativas e percepções que as referências à tradição podem causar.

Em Portugal, Távora inicia seu percurso em busca de valores que remetam diretamente à construção popular, afirmando em 1952: *"a arquitectura moderna será aquela que traduz exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve"*. Em obras como a casa de Ofir (1957-1958) os simbolismo são evidentes: grande telhamento, caixilharia em madeira natural, alvenarias em pedra, grande lareira rústica, ao mesmo tempo que surpreendem o observador menos atento o vão que cumpre a exposta viga de concreto e o grande pano de vidro que, sob ela, inunda de luz sala de jantar. Por outro lado, é impossível compreender a casa sem fazer uma suposição de usos: a fonte de água sugere o encontro, as funções de estar, serviços e repouso são habilmente separadas e diferenciadas em blocos autônomos. Cabe aqui uma referência ao texto memorial de Fernando Távora, escrito em 1957. Explica-se: *"foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto, que chegamos a esta realização"*. Logo antes, Távora faz, no texto, a diferenciação entre composto e mistura, sendo o primeiro a profunda agregação de inúmeros fatores e o segundo um amontoado de informações que não constituem uma integridade.

Em Vila da Feira, a referência à tradição é sublimada. Não há – para além dos azulejos e das pedras – referências à cultura local visíveis na materialidade do prédio. Távora cria aqui um novo

TÁVORA, 1952

Fernando Távora in: TRIGUEIROS, op.cit., p.80

parâmetro, estabelecido a partir da compreensão do uso do edifício, da sábia colocação da fonte d'água no centro do conjunto de quatro corpos cobertos, provocando – ou permitindo – a vida de uma maneira natural – ou como se daria de o mercado tivesse surgido de maneira espontânea. A fonte se transforma – devido à proposital tensão entre espaços públicos e privados, entre interior e exterior – em refúgio, graças ao reconhecimento deste espaço do imaginário popular. É apropriado pelo usuário de maneira natural, sem esforços de interpretação.

Távora e Costa buscam no composto a coexistência da virtude da atualidade e da sabedoria – e aceitação – da cultura local. Como conclui Távora:

IDEM, p.80

“quanto ao princípio adoptado, não se nos oferece a menor dúvida de que ele é o único a seguir para que nossas obras atinjam, pela sua individualidade, valor universal”

Continuidade histórica

Entretanto, desaparece em alguns momentos da obra de Lucio Costa, e de maneira mais evidente – configurando um processo – na obra de Fernando Távora, a necessidade de representação, sublimada diante do conceito de patrimônio. Em projetos para sítios históricos, a intervenção do arquiteto representa já de partida a integração ou, ao menos, a coexistência do passado e do presente. São dispensadas, dessa maneira, as simbologias para a representação da tradição e do mundo contemporâneo, que ali estão presentes de maneira física.

Neste contexto, a arquitetura se vê livre para novas especulações, justamente com relação ao patrimônio. Mais do que divagar entre mimetismos ou contraposições, o arquiteto busca no sítio construído os caminhos para a intervenção, por meio de uma análise criteriosa dos parâmetros e das sugestões que, historicamente, são demonstradas pelas construções existentes. Esta posição projetual não faz, portanto, distinções hierárquicas entre o novo e o existente; a nova arquitetura, fundada nos princípios e técnicas

Modernas - é criada como mais uma peça do processo que, ao longo dos anos, constituiu aquele patrimônio, conceito que, aliás, é estendido além da construção em si.

De acordo com Bernardo José Ferrão, o que se vê é a

“criação de um conceito de patrimônio alargado ao território e a sua recuperação a partir duma requalificação do desenho: inserir dialeticamente a sua arquitectura num processo formal contínuo e temporalmente extenso, dominando criativamente as invariantes deste processo, à semelhança do ocorrido ao longo da história das nossas construções religiosas e civis, rurais e urbanas, sucessivamente transformadas e enriquecidas através de novas contribuições que mantém, em cada caso, um espírito comum”.

Bernardo José Ferrão *in*: TRIGUEIROS, 1994

A arquitetura de Costa e Távora encontra a síntese; as referências paralelas entre Modernidade e tradição perdem o sentido e desaparecem, portanto, para dar lugar a construções em que as interferências feitas em diversos momentos surgem - ou são exibidas - como partes de um conjunto íntegro e perceptível. O arquiteto coloca-se a disposição da história, ao mesmo tempo em que a adota como ferramenta inicial de trabalho, numa tentativa de compreender o processo e trilhar os caminhos indicados pela própria existência daquela construção. Trata-se de uma atitude zelosa e delicada e, com efeito, silenciosa.

Trata-se de um desdobramento da teoria sobre *Da Organização do Espaço*, descrita por Fernando Távora em ensaio homônimo de 1962¹¹. A teorização deste método passa pela crença de que a organização do espaço é um evento que transcende a dimensionalidade prospectiva, isto é, ultrapassa a rigidez das três dimensões que normalmente bastam à definição de projetos de arquitetura. Távora incorpora o tempo, movimento como parâmetro, impedindo que as definições sejam restritas ao papel; supõe que existam infinitas tomadas de espaço, as interpretações de um mesmo espaço variam de acordo com outra referência, ditada pelo movimento, ou pelo tempo. Considera, afinal, a arquitetura como participante de um processo em constante transformação, e que

Escola Superior Agrária, Convento de Refóios
Fernando Távora (Ponte de Lima (1986-1991))

.11
TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto, FAUP, 2004.

ela, portanto, é também mutável e deve compreender esta possibilidade em sua geração.

ESPOSITO; LEONI, op.cit., p.74

“A introdução de dois parâmetros [...], movimento e tempo, leva à concepção de um espaço constantemente mutável, que não pode ser reduzido à fixação de uma imagem. O espaço [...] se não for abandonado e privado de qualquer presença de vida, é submetido a um inevitável, constante processo de atualização, do qual o projeto deve ter em conta de do qual o projetista é responsável. Isto pode permanecer sem conseqüências no plano da representação”.

A concepção da arquitetura deve, assim, surgir da anotação deste processo, afirmação que se concretiza de maneira evidente em projetos para intervenção em sítios de interesse histórico.

Fernando Távora in: TRIGUEIROS, op.cit., p.116

Entre 1972 e 1985, Fernando Távora desenvolveu os projetos de recuperação do Convento de Santa Marinha da Costa, e conversão do edifício em hotel, criando o que talvez configure o mais eloquente exemplo deste processo, por ter sido assim descrito por ele: *“nós quisemos integrar-nos nesse crescimento [do convento]. Este pavilhão é como uma fatalidade. Se esta ampliação tivesse sido feita pelos frades do século XVII seguramente seria algo parecido”.*

O projeto, baseado na evolução do edifício, estabelece como partido a definição de pátio longitudinalmente paralelo ao corpo do convento, encerrando uma proposta que se esboçava nas intervenções dos séculos anteriores. Recorro ao autor:

IDEM, p.116

“O critério geral adoptado no projecto da Pousada de Santa Marinha da Costa [...] foi o de continuar – inovando, isto é, o de contribuir para a prossecução da vida já longa do velho edifício, conservando e reafirmando os seus espaços mais significativos ou criando espaços resultantes de novos condicionamentos programáticos. Assim se inicia, se percorre e se continua, em permanente transformação, a vida de um edifício durante onze séculos, na certeza de que outros séculos virão e com eles outras transformações... Pretendeu-se aqui um diálogo, não entre surdos

Pousada de Santa Marinha da Costa
Fernando Távora (Guimarães, 1972-1985)

Pousada de Santa Marinha da Costa
Fernando Távora (Guimarães, 1972-1985)

Processo de implantação do conjunto
Pousada Santa Marinha da Costa
[TRIGUEIROS, 1993]

que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a ruptura”.

O raciocínio guia notadamente a implantação da nova construção, orientada pela leitura dos procedimentos acumulados e pela interpretação histórica das *vontades* do lugar. Para além desta base, a intervenção assume um caráter mais pessoal, pois a fundamentação teórica já se enraíza, o que não impede o arquiteto de estender o raciocínio: as cores, a caixilharia, os acabamentos, são todos fruto de uma adequação com as pré-existências, seguem os parâmetros adotados para o convento original – e suas sucessivas ampliações. Pela mesma razão, as adequações necessárias pela nova função são feitas de maneira despudoradamente despreocupadas com questões como mimetismo, distinções formais ou materiais.

Ao contrário do que se vê – o exemplo vale pela coincidência temática – no projeto do arquiteto Eduardo Souto de Moura para a pousada de Santa Maria do Bouro (Amares, Braga, 1989), também adaptação de convento, onde são claras as distinções – sobretudo materiais – entre existências e novas construções, Távora trabalha com a mesma pedra, os mesmos tijolos, como se ele próprio tivesse participado da construção do convento, século antes. No Bouro,

Pousada Santa Maria do Bouro
Eduardo Souto de Moura (Amares, 1989)

Souto de Moura exercita o *design* em sua precisão formal, indicando ao usuário as reminiscências - intocadas - e as novidades da adaptação. O claustro do convento é totalmente isolado: a *loggia* é descoberta e desconectada do corpo principal; as aberturas são encerradas em vidro e separam com clareza o antigo e o novo. Os quartos são dispostos sobre lajes metálicas, expostas, e as aberturas são ocupadas por caixilhos em aço inoxidável e vidro com filtro reflexivo, intensificando a dramaticidade da distinção. Em Santa Marinha, Távora percorre um caminho diverso: o claustro é restaurado, assim como os grandes corredores e salas do antigo convento. As novas escadas e elevadores são erguidos dentro dos espaços existentes, num processo que não procura a fusão nem a total distinção.

A ampliação é, sim, destacada formalmente, mas implantada de acordo com as indicações arqueológicas, sabiamente disposta já na descida da encosta, de modo a não desconfigurar a extensa fachada do convento. É mantida a mesma pintura carmim na caixilharia - que mantém a padronagem quadriculada em madeira; os acabamentos seguem os padrões do convento. À contemporaneidade resta - como se fosse pouco - a simples presença do edifício e ao raciocínio construtivo que, evidentemente, faz uso das disponibilidades técnicas da atualidade.

Auditório da Faculdade de Direito
Universidade de Coimbra
Fernando Távora (1993-2000)

Auditório da Faculdade de Direito
Universidade de Coimbra
Fernando Távora (1993-2000)

Fernando Távora in: ESPOSITO, LEONI,
op.cit., p.327
(tradução nossa)

O mecanismo teórico baliza também a construção do auditório da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (1993-2000). Uma intervenção deveria ser feita no pátio principal da mais tradicional - e antiga - universidade Portuguesa, ocupando um terreno quadrado, com 30m de lado, entre a preciosa Biblioteca Joanina do século XVIII e o edifício da Faculdade de Direito, que juntos desenhavam o lado do largo voltado para a baixa do rio Mondego. O projeto é fundado pela percepção de que na cidade de Coimbra, cuja formação absorveu as origens mouras, diversos edifícios ocupam encostas, apoiados em arrimos e muralhas; a interpretação de Távora é a criação de um contraforte, sobretudo, pela implantação, em rebaixo, do edifício do auditório.

Intervindo em sítio com diversas condicionantes da história construída, o edifício as compreende e desenvolve-se à sua ocasião: o claustro manuelino inconcluso - em nível inferior ao dos edifícios da faculdade e da biblioteca - baliza a construção; para ele se volta o salão de estar e espera do auditório. O edifício segue o declive, avançando mais um pavimento para abrigar um depósito, sobre o qual é escalonado o auditório, arrematado na parte superior por uma caixilharia que emoldura a vista do vale do rio Mondego.

Na cobertura, uma caixa envidraçada acessa o terraço belvedere, uma praça que avança sobre a encosta e desenha o contraponto construído em baixo relevo do vazio entre os dois históricos edifícios.

O conjunto resulta em um maciço sob a cota da cidade histórica, um contraforte para a praça desenhada em outros tempos, tomando parte deste conjunto e reacendendo suas principais vocações urbanas. Távora o descreve assim:

“Fazia falta à Faculdade de Direito de Coimbra uma aula magna condigna, embora aquela velha sala cumprisse tal papel e, em parte, o continua a cumprir nas cerimônias mais importantes. Um concurso encarregado pela Universidade, nos fez projetar este edifício na encosta entre a Faculdade de Letras e a Biblioteca, implantado ao lado da igreja; ao fundo, está a torre da Universidade e em frente, abaixo, corre o rio Mondego.

Um local muito visível, ao qual se chega ainda, adjacente ao muro de sustentação, que resta de um pórtico manuelino e, não nos esqueçamos, quando das escavações para as fundações do novo edifício, os vestígios de uma estrada romana e de ruínas de construções da mesma época.

Nestas condições de ‘temporalidade’, concebemos nosso projeto, o qual tentamos ‘romanizar’ assim como em Coimbra se romanizaram os edifícios”.

Trata-se, em essência, de uma lição de adaptação a um *lugar*. *Lugar* entendido como resultado do processo que o criou: a ocupação da encosta, fazendo a transposição de níveis e disso tirando proveito com a declividade do auditório; o fechamento do edifício para o seu interior, atendendo à necessidade funcional de um auditório e tirando partido – com profundo respeito – da altura da arcada manuelina, gabarito para o pé-direito da área comum – a pré-existência como elemento regulador, como partida de dimensionamentos e proporções para a construção nova; o desenho em contraforte ou a romanização do projeto.

“Trata-se [afirma Francesco del Conte] de um projeto que não domina nem se submete às componentes do sítio, históricas e naturais, arquitetônicas e urbanas. O projeto surge delas, as organiza e as controla, torna-se um comentário sobre o lugar”.

DelCONTE, 2005

A conversão do Convento de Refóios do Lima (1987-1993) é um projeto que segue o mesmo princípio. O edifício, situado do vilarejo de Refóios (a 5km da cidade de Ponte de Lima, distrito de Viana do Castelo) teve ao longo de seus quatrocentos anos, usos distintos, iniciando como convento e convertido em residência particular no século XX. As alterações, adaptações e ampliações desenharam rastros notáveis no edifício, e enfileiram as pistas sobre as quais se debruça Távora no processo de reformulação do conjunto.

O novo programa previa uma série de salas de aula, laboratórios, biblioteca e dependências para docentes e pesquisadores das ciências agrárias. Havia ainda a necessidade de um conjunto

Escola Superior Agrária,
Convento de Refóios
Fernando Távora (Ponte de Lima, 1986-1991)

Escola Superior Agrária,
Convento de Refóios
Fernando Távora (Ponte de Lima, 1986-1991)

de residências estudantis e um auditório, ambos programas removidos do interior do convento, e destinados a novas construções. Os novos edifícios demonstram um processo racional de projeção e têm origem na disposição de funções que, integradas, geram a forma do edifício. Sua implantação, no entanto, reflete uma preocupação minuciosa com o conjunto e com as relações estabelecidas na inserção, como anota Álvaro Siza:

Álvaro Siza apud ESPOSITO, LEONI, op.cit.,
p.66
(tradução nossa)

“Novos edifícios desvinculam-se do convento. Destacam-se como quem procura a angulação e olha a montanha. Hesitam, rodam procuram o lugar exato. Repousam em cavidades definitivas. A relação é quase tensa; desta tensão nasce o Lugar”.

Escola Superior Agrária,
Convento de Refóios
Fernando Távora (Ponte de Lima, 1986-1991)

Novas necessidades e usos geram intervenções diversas, como adaptação de salas, aberturas zenitais para alcance da luz em zonas nebulosas, abertura de janelas, adequação do sistema de calefação, novas circulações verticais. Como em Santa Marinha, Távora atua sem fazer hierarquia entre o que há e aquilo que propõe, sem distinções formais que lhe pareçam supérfluas. Mantendo a integridade das fachadas – isto é, respeitando comodações e alternância de aberturas – Távora cria novas janelas, constrói escadas junto às janelas existentes, atuando como um padre campestre

que consegue recursos e constrói a torre faltante da igreja secular.

Leoni descreve o processo: *“restauro como confronto direto, e atualização, de um edifício pertencente à história.”*

ESPOSITO; LEONI, op.cit., p.56
(tradução nossa)

A nova arquitetura se insere, de saída, do edifício existente, toma parte de sua vida aceitando a transformação com naturalidade, sem receio de errar ou destruir a harmonia. Uma nova harmonia se alcança, por meio da exposição das vocações do prédio, trazidas a tona por complexos procedimentos arqueológicos, de identificação da seqüência temporal da construção daquele espaço. O resultado é a simplicidade, a sensação de que a solução era óbvia e única, de que não havia outros caminhos. Nuno Portas, no prefácio para a segunda edição de *Da Organização do Espaço* (1982) sintetiza o procedimento teórico de Távora:

“A inquietação [...] vem da presença, assumida pelo próprio, de forças ou valores opostos que não se pacificam ou conciliam facilmente, nem nas palavras nem no desenho. Os que o conhecem, sabem como Távora procura no discurso verbal, reduzir as contradições dando a idéia de que a conciliação se pode realizar num plano de bom senso – ou de bom desenho – para logo repetir, insatisfeito, que ‘estas coisas são muito complicadas’. Assim, a mensagem escrita de Távora constitui o seu lado mais idealista (ou redutor da realidade) enquanto o seu legado projectual é certamente o mais realista – ou seja, aquele em que são melhore sintetizadas mas não apagadas as teses opostas de que o autor é, ao mesmo tempo, testemunha e proponente”.

TÁVORA, 2004, p.VII

A interpretação do sítio e da história é, como diz Távora, coisa muito complicada, mas serve-lhe de ferramenta inicial para a tomada de partido em arquitetura.

A reconstituição arqueológica do sítio de intervenção guia, do mesmo modo, o projeto para a Torre Memorial da Sé de Porto, realizado entre 1998 e 2002. O edifício, erguido sobre as ruínas do antiga Casa dos 24 – primeira sede da administração da cidade do Porto, ao lado da igreja da Sé – revela em sua implantação uma minuciosa atenção aos eventos urbanísticos que se sucederam ao

Casa dos 24
Fernando Távora (Porto, 1995-2003)

longo dos últimos séculos ao redor da catedral, construída em 1518. Disposto de maneira não ortogonal à igreja, o edifício – um prisma de base quadrada – eleva-se desde uma das plataformas criadas pela construção da muralha medieval e indica, ao longo do percurso até o cume, diversos enquadramentos visuais da igreja. A torre não se revela por completo ao usuário; indica uma aproximação gradual, e proporciona observações tangenciais, nunca axiais, do conjunto. Restringe à catedral o caráter de construção imponente ao oferecer-se como peça de medida e de escala. Torna-se objeto de organização do espaço e recria, portanto, uma peculiaridade urbana que se perdera com a demolição, nos anos quarenta, das construções medievais ao redor da igreja. O conjunto configuravam um espaço em que a aproximação da catedral era necessária para que ela se revelasse por completo dando ao observador a noção de proporção da construção da igreja.

O raciocínio parte, novamente, das indicações sugeridas pelas diversas contribuições e pela conformação que tomou o conjunto construído. Se por um lado o edifício novo se mostra participante ativo na história daquela construção, recuperando o passado de forma física, por outro é pensado como objeto contemporâneo, solucionando as questões atuais de uso e acessos, e expondo as técnicas de seu tempo enquanto consequência natural do desenvolvimento humano. A torre mostra-se nova, é mais um elemento na composição urbana, mas não tem, em essência,

Casa dos 24
Fernando Távora (Porto, 1995-2003)

preocupação de fusão ou contraposição à paisagem: limita-se à organização do espaço e à afirmação das qualidades do processo que o gerou.

Leoni lembra que

“o novo edifício [...] não é mais que a transcrição de dados tirados do existente e das informações documentais, sobre as quais Távora, e é esta a escolha significativa, assume a responsabilidade de uma reescritura não literal ou imitativa, mas atualizada; de estritamente inventivo, ele não pretende adicionar nada, e reside nisto a dificuldade e o refinamento de seu exercício projetual”.

ESPOSITO; LEONI, op.cit., p.68
(tradução nossa)

O grande valor do projeto está em, além de compreender a condição urbana do local, o novo edifício ser capaz de existir como elemento de valorização de características virtuosas latentes, e redefinir a condição do espaço.

Álvaro Siza, autor do plano de recuperação da área da Sé do Porto finais da década de 1990 (do qual surge o projeto para a Casa dos 24) reitera esta característica fundadora do trabalho de Távora:

“Hoje se concebe de forma diferente a relação entre monumento e tecido urbano; acabaram os tempos em que as demolições que liberavam os monumentos, traindo com frequência o caráter e banalizando o espaço. As diversas intervenções realizadas em centros históricos das cidades europeias consolidaram a consciência de uma relação de complementaridade entre monumento e tecido urbano, assim como entre testemunhos de épocas diversas, colocando-a em condição essencial à conservação. O projeto da casa dos 24 dá corpo a este novo conceito e pode ser considerado a pedra fundamental do meu projeto para a sistematização da avenida da Ponte. Diante do modelo, muita antes das polémicas, uma visão me abriu os olhos, clareando certas dúvidas. A ‘torre’ de Távora atribui novo significado à galilé de Nasoni que, originalmente circundada de edifícios, seguia uma forma e tinha dimensões apropriadas ao espaço, além de

Álvaro Siza apud ESPOSITO; LEONI, op.cit., pp.54-57

dar sentido à posição da estátua eqüestre de Vimara Peres. Faz também compreender como era correta a posição da velha rua de acesso, que eu por isso reponho desenhando uma pequena rua parecida enquadrada pelas casas”.

Cobertura da Praça do Patriarca
Paulo Mendes da Rocha (São Paulo, 2002)
[ANDREOLI; FORTY, 2005]

Cabe aqui uma comparação com uma outra recente polêmica obra, esta em São Paulo: a cobertura da praça do Patriarca, de Paulo Mendes da Rocha. Não há, como se sabe, uma preocupação declarada do arquiteto paulista com as condicionantes históricas ou meandros do processo gerador daquele sítio. Há, no entanto, uma compreensão notável do espaço de intervenção e, fundamentalmente, das condicionantes espaciais a serem enfrentadas pelo projeto. A cobertura – tal como a Casa dos 24 – ergue-se como elemento de medida, de escala. A consciência e a intencionalidade deste fato levam o arquiteto a uma solução anedótica da recriação do instrumento de desenho relacionado com as escalas, transformado em um pórtico de proporções assustadoras – caso não estivesse ali. Ao contrário do que uma suposição inicial poderia ser, a dimensão do pórtico e da cobertura pendente – leve superfície em aço, de estrutura baseadas na tradição naval, com o pretexto de proteção à entrada de uma galeria subterrânea – insere o objeto de maneira expressiva na praça, servindo de contrapondo à desproporção do desenho da própria praça. A contradição acentua e corrige a sensação espacial do recinto e restabelece o equilíbrio no espaço urbano.

Seguindo no Brasil, pode-se afirmar que a arqueologia também surge como ferramenta na obra de Lucio Costa, em ao menos dois casos notáveis: o Museu das Missões (Santo Ângelo, RS, 1937) e as rampas da Glória (Rio de Janeiro, anos 60).

O arquiteto, entretanto, antecipou em décadas a abordagem destes conceitos. O projeto do Museu das Missões¹² criado como intervenção nas ruínas da redução jesuítica de São Miguel, hoje Rio Grande do Sul, demonstra a preocupação em recuperar o processo de formação do sítio. A implantação do conjunto, formado pelo pequeno museu e por uma residência para zelador, demarca, pelo encontro dos dois volumes, um dos vértices da praça quadrada

.12
Projeto feito com a colaboração de Lucas
Mayerhofer e Paulo Thedim Barreto

Implantação do Museu das Missões
Lucio Costa (Santo Ângelo, 1937)
[WISNIK, 2001]

Museu das Missões
Lucio Costa (Santo Ângelo, 1937)
[WISNIK, 2001]

Museu das Missões
Lucio Costa (Santo Ângelo, 1937)
[WISNIK, 2001]

original, revelando a intenção urbana jesuítica apresentada ao nosso tempo em sua escala real.

A residência é delimitada por um bloco austero que, erguido em pedra, desenha um pátio murado. O museu recria um alpendrado contínuo - comum em reduções como aquela - cercando um volume de vidro que exhibe as peças ao antigo povoado e traz, como cenário, o sítio para dentro do novo recinto. Vivencia-se neste conjunto, de modo simultâneo, o passado e o presente; desde a igreja, exemplar original, se vê a nova intervenção, não como objeto mimético ou volume forçosamente destacado, mas como mais um elemento de uma composição que se processou ao longo dos anos. Desde as novas construções, quando a igreja não está presente de modo visual, o olhar recorre à idade dos materiais - coerentemente retirados das próprias ruínas - e reconstrói uma percepção de conjunto, atemporal e coeso. Vale a citação ao breve memorial publicado por Lucio Costa:

COSTA, op.cit., p.496

“O ‘museu’ deve ser 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 mesmo recinto que as 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 de suas dimensões. Conviria mesmo, aproveitando-se o material das próprias ruínas e os esplêndidos consolos de madeira do antigo Colégio de São Luis, reconstituir algumas ‘travées’ do antigo passeio alpendrado que se desenvolvia ao longo das casas.

Aliás, para que os visitantes, - geralmente pouco ou mal informados, ‘compreendas’ melhor a significação das ruínas, sintam que já houve vida dentro delas e, se possível, também ‘vejam’, como o Sr. Augusto Meyer, ‘aquela porção de índios se juntando de manhãzinha na igreja’, parece-me indispensável a organização de uma série de esquemas e mapas, além da planta de São Miguel, acompanhados de legendas que expliquem de maneira resumida, porém clara e precisa, a história em verdade

extraordinária das Missões, e como eram as casas, a organização do trabalho nas estâncias e oficinas, as escolas de ler e de música, as festas e os lazeres, a vida social de comunidade, em suma. Com datas e nomes, mas tudo disposto de forma atraente e objetiva, tendo-se sempre em vista o alcance popular, o alpendrado anexo à casa do zelador poderia então servir, também, para esse fim“.

Outro exemplo deste processo são as intervenções na igreja do Outeiro da Glória¹³. Lucio Costa não limitou seu trabalho às obras de restauro da igreja e à recuperação das feições originais do edifício, mas criou um novo e franco acesso ao alto da colina em que está implantada a igreja. A intervenção, por meio da desocupação do casario construído ao longo da subida da colina, abriu a perspectiva para os que passam pelo sopé, recuperando o que supôs ser a vista que se tinha originalmente do edifício. O desenho do novo acesso revela, afinal, a compreensão do processo de implantação da igreja e das construções ao seu redor, pois foi criado *“procurando o percurso natural de rampas e escadas e incorporando os platôs resultantes das demolições”*. Desta descrição feita por Lucio Costa, é importante grifar duas expressões: *‘percurso natural’* e *‘incorporando platôs’*, pois revelam um processo de projeto que procura indicações no terreno e nas construções existentes para

.13
Projeto feito com a colaboração de Emilio Gianelli, ao longo dos anos 60.

COSTA, op.cit., p.412

Rampas da Glória
Lucio Costa (Outeiro da Glória, Rio de Janeiro, anos 1960)

Rampas da Glória
Lucio Costa (Outeiro da Glória, Rio de
Janeiro, anos 1960)
[COSTA, 1995]

recriar o caminho e dar continuidade à implantação da cidade que se desenvolveu ao longo dos anos ao redor da igreja, ocupando os mesmos níveis que estabeleceram as construções do casario demolido.

O resultado é um conjunto em que as soluções mostram-se '*naturais*', isto é, não agridem as condições originais ao mesmo tempo em que ampliam as possibilidades de acesso valorizando o pequeno edifício. Novamente Costa recorreu a materiais de época – neste caso as pedras do desmonte do cais do Flamengo – para acentuar a uniformidade dos tempos.

Plataforma Rodoviária
Lucio Costa (Brasília, 1960)
[WISNIK, 2001]

para a cidade que ainda se constrói, Lucio Costa faz uma leitura do que viria a ser o território de intervenção, identificando os elementos de condicionamento criados por suas próprias mãos. Os eixos principais da cidade são-lhe referências e definem a implantação da plataforma, concebida já *a priori* como tal, construção horizontal de infra-estrutura, escavada no subsolo da cidade nova, sem lhe criar marcos ou obstáculos. O edifício partiu de uma intervenção discreta, que aposta na virtude de sua idéia original: a de pertencer à malha urbana e ser-lhe essencial, sem que necessite arroubos formais ou plásticos para que tenha uma importância perene. É apenas infra-estrutura, não mais, e é justamente este caráter, esta incorporação irrestrita com o território que torna o projeto construção monumental e fundamental. Toma parte da história da cidade, do desenvolvimento espacial dela, sem lhe parecer apostado ou resultante de outras construção; é apenas cidade, como todo o resto, e portanto pode prescindir de quaisquer outras atribuições para o continuar sendo.

A caminho da perenidade

Diante desta descrição do processo de trabalho dos dois arquitetos, o termo *perenidade* poder ser destacado como a chave do entendimento em comum dos aspectos abordados até aqui (*reminiscências oitocentistas*, *representação dual* e *continuidade histórica*). Se analisados isoladamente, cada um deles – seja de caráter teórico ou uma ferramenta de aplicação prática – apresenta uma raiz fincada na preocupação com a permanência da arquitetura, com a pretensão de tornar a construção particular em obra da humanidade, ultrapassando a pequenez de sua função e uso.

É o que se observa no aspecto descrito como *continuidade histórica*, em que a perenidade é objetivo declarado do processo metodológico; baliza ainda o pensamento da *representação dual*, pois a fusão entre dois tempos é, no fundo, uma tentativa de incorporar uma componente capaz de garantir a solidez histórica do edifício, ajustando-o ao correto andamento do tempo. A própria recorrência aos ensinamentos de origem clássica é também dado a

Croquis originais
Auditério da Faculdade de Direito
Universidade de Coimbra
Fernando Távora (1993-2000)
[ESPOSITO; LEONI, 2005]

Pousada de Santa Marinha da Costa
Fernando Távora (Guimarães, 1972-1985)

ser destacado, pois reforça uma tradição da cultura ocidental de escorar-se naqueles princípios sempre que diante de dúvidas ou crises iminentes: a arte clássica é a resposta segura e permanente.

Entretanto, a perenidade é, antes de tudo, um objetivo estético, pois é a garantia de valor de uma construção, é a componente responsável pela diferenciação, pela impressão positiva, pela emoção causada pela obra. Surge como monumentalidade, como vontade plástica e carrega a arquitetura a um patamar acima das manifestações corriqueiras de aplicação da boa técnica ou da correção funcional. É desta virada qualitativa que tratam Lucio Costa e Fernando Távora, apropriando-se deste elemento impalpável, embora detectável e passível de descrição.

Há de se considerar, portanto, que a aparelhagem metodológica montada por eles teve como ponto focal a concretização da perenidade, em seus mais diversos graus. A extensa construção teórica dos autores comprova isto: a descrição do processo de formação da arquitetura é o passo inicial, pois procura a identificação dos caminhos corretos e precisos. A reticência do começo de carreira em aceitar o Moderno pode ser também entendida como prova desta tendência, momento em que as definições ainda se formulavam. A certeza só é alcançada com o aparecimento da figura de Le Corbusier, propagandista divulgado que lhes surge em defesa de princípios muito semelhantes, isto é, aposta também ele na procura da perenidade.

As teorias puristas solucionam em definitivo a busca de um caminho artístico, apontando uma linhagem cultural em continuidade, da qual fazem parte as heranças portuguesas e brasileiras, servindo, portanto, como âncora para Costa e Távora. Também, a este ponto, a perenidade é citada como termo charneira, pois é a justificativa maior do acerto representado pela arte Moderna – esta descrita como o único passo acertado no processo de desenvolvimento da arte ocidental –, além de compor à perfeição com a tradição da própria cultura ocidental, baseada nos conceitos estáticos de beleza, e com a própria Modernidade mecanicista e abstracionista.

Em síntese, as construções metodológicas de Lucio Costa e

Fernando Távora são a ponta final de um raciocínio processual, cuja seqüência é iniciada pela percepção de que a arquitetura só é plena quando dotada da especificidade individual, presente por intervenção de gênio ou por alguma atitude dirigida do autor. Movidos pela convicção de que a genialidade não é uma das componentes de sua personalidade, os arquitetos apostam na erudição como ferramenta de individualização, identificando os mecanismos capazes de dotar a arquitetura de perenidade.

A reboque, surgem as teorizações sobre a linhagem cultural, isto é, a identificação da tradição que lhes define, para que assim se façam as escolhas coerentes com ela. A Modernidade é aceita como consequência, porque se mostra a opção mais coerente e justificável, ao mesmo tempo em que lhes permite uma abertura para a incorporação de dados da realidade local, o que completa e finaliza o raciocínio. Talvez não seja arriscado considerar o processo de *representação dual* como uma fase intermediária neste processo, pois com ela é feita uma leitura superficial dos dados da realidade capazes de incluir a arquitetura num contexto temporal.

A apropriação de termos da tradição como elemento simbólico é um processo mais primário em comparação com os mecanismos de *continuidade histórica*, pois reflete uma criação mais concreta, muito menos abstrata do que a coleta de dados da realidade, sem que haja nisso qualquer juízo de valor. Com a *representação dual*, a complexidade é mais controlada, ou, se preferirmos, ocorre um processo mais dominado pelo arquiteto, o que supõe uma atuação mais presa ao racionalismo. Em outras palavras, a *representação dual* é um processo eminentemente Moderno se analisado sob o aspecto da atuação do arquiteto, enquanto a *continuidade histórica* é, por princípio, muito menos dirigível e muito mais dependente de fatores alheios ao autor.

Neste ponto reside a importância de esclarecer os dois processos como mecanismos metodológicos por natureza, pois dependem de um expreso rigor projetual que estabelece passos numerados sob o risco de, se ignorados ou manipulados, tirar a arquitetura do rumo da perenidade. Os arquitetos descrevem em seus trabalhos etapas que são, por princípio, afastadas da

individualidade do autor, e que corresponde a um processo que pode ser repetido em outras ocasiões. A identificação das condicionantes de projeto, dos elementos que criam a circunstância, é passo calculado e, quando atrelado às intervenções em sítios históricos, toma ares de planilha a ser preenchida. Com as formulações do *Inquérito* e com o trabalho contínuo no SPHAN, Távora e Lucio Costa estabeleceram os parâmetros de enfrentamento da realidade construída, e deles se apropriaram como informação de projeto.

É evidente, assim, que a *continuidade histórica* é o ponto de chegada deste processo, não por avaliação de mérito, mas por grau de complexidade projetiva o que torna justificável um estudo entre estes dois autores: se Távora, por um lado, tem uma trajetória muito mais abrangente em relação a esta metodologia, Lucio Costa, por outro, demonstrou-se pioneiro em décadas, ao desenvolvê-la em 1937, no projeto do Museu das Missões (Santo Ângelo, 1937).

Em termos gerais, este mecanismo é resultado da reunião de dados indicativos coletados da realidade específica e da cultura local, que gera uma lista de condicionantes que, atendidas, desenham por elas a arquitetura. Não se pode, decerto, descartar a intervenção do arquiteto, o “*organizador do espaço*”, ou seja, o responsável pela

Pousada de Santa Marinha da Costa
Fernando Távora (Guimarães, 1972-1985)

reunião e pela hierarquização dos dados, cabendo a ele definir o que não é importante e o que lhe parece merecer atenção no espaço criado. A natureza desta intervenção tem como objetivo ideal a menor interferência pessoal do arquiteto, ou seja, o método se mostra de maneira mais clara quanto mais evidentes forem as exigências das condicionantes. É este o caso do Museu das Missões, em que a presença das ruínas e dos traços da ocupação passada são muito maiores do que qualquer risco pessoal do arquiteto. O mesmo vale para, por exemplo, a implantação da Pousada de Santa Marinha da Costa (Guimarães, 1972-1985), em que a identificação do processo histórico de ocupação revela a solução adotada – quase como se não houvesse o arquiteto criado ali uma proposta nova.

Neste mesmo sentido, deve-se citar a clareza de procedimentos revelada por projetos em que o caráter funcional é sobressalente, sobretudo aqueles voltados à infra-estrutura urbana. Na obra de Lucio Costa, são dois os exemplos, as Rampas da Glória (Rio de Janeiro, anos 1960) e a Plataforma Rodoviária (Brasília, 1960). No Rio, Lucio Costa tem na definição do traçado das rampas e na recriação das visuais (e da presença) do edifício existente o trunfo da definição de partido; em Brasília, o Plano Piloto, representado ali pelo cruzamento de seus eixos principais é o elemento definidor do projeto. Nos dois casos, a intervenção do arquiteto é mantida à simples resolução do problema original; não há espaço para especulações materiais ou formais, o projeto é simplesmente o atendimento de uma função programática. Para além disso, a monumentalidade reside na própria resolução do condicionamento exigido pela situação, isto é, na leitura dos fatores territoriais que desenham o espaço.

O mesmo ocorre com Fernando Távora. O projeto para o auditório da Faculdade de Direito (Coimbra, 1993-2000) absorve

Rampas da Glória
Lucio Costa (Outeiro da Glória, Rio de Janeiro, anos 1960)

Plataforma Rodoviária
Lucio Costa (Brasília, 1960)
[WISNIK, 2001]

em seu partido uma preocupação de caráter de infra-estrutura, pois se desenha como contraforte da cidade alta, e se resolve formalmente como tal. A partir desta disposição, Távora desenvolve todo o projeto, sem a necessidade de outras inclinações monumentalistas, já que satisfeito com a bela imagem criada por aquela leitura inicial, que traduz o condicionamento do sítio e da história daquele local.

Supõe-se, portanto, que o circunstanciamento gerado pelo caráter de infra-estrutura é responsável por exemplos de aplicação precisa deste método projetivo, pois atribuem à definição de partido a total responsabilidade pela perenidade. Não há, assim, necessidade de outros atributos, como referências formais, estilísticas ou materiais à tradição, permitindo ao arquiteto a criação de obras extremamente limpas e, por isso, contundentes em seu objetivo. A infra-estrutura é, em si, uma informação de perenidade, é dado que se mantém ao longo dos anos, pois responde às necessidades humanas que pouco se alteram; é, portanto, medida do tempo, guardada como informação construída como as pontes sobre o rio Douro, no Porto, ou os Arcos da Lapa, no Rio de Janeiro. O aqueduto, aliás, foi tema de uma das aplicações mais emblemática da infra-estrutura como elemento simbólico da conexão feita pelo tempo, feita por Álvaro Siza, no projeto da Quinta da Malagueira (Évora, 1977).

Invertendo o raciocínio, pode-se imaginar que projetos em que o condicionamento é menos evidente as soluções se mostrem

Conjunto habitacional
da Quinta da Malagueira
Álvaro Siza Vieira (Évora, 1976)

menos perenes. É o que parece; senão menos perenes, certamente menos abstratas. É o caso dos projetos de caráter privado: residências, escolas, ou edifícios de menor escala. De maneira geral, o que se nota na obra dos dois arquitetos é uma tendência pela utilização das referências concretas à tradição em projetos desta ordem, pela manutenção das simbologias à superficialidade da obra. Trata-se de soluções não guardadas à definição de partido, mas à composição da construção, conforme tratado na descrição da *representação dual*.

Em Lucio Costa, essa tendência é notada por toda a obra, desde o projeto do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro, 1936), passando pelas casas da década de 1940, pelo Park Hotel (Nova Friburgo, 1944) até os projetos da década de 1980, as casas da Rua Caio Mário. O processo se manteve o mesmo: a partir de um raciocínio racionalista, são agregadas as referências formais e espaciais que fazem referência à cultura, criando a leitura conjunta de tempos distintos. Nota-se, no entanto, uma processual perda de radicalismo racionalista nestas obras, ou seja, a concepção espacial, inicialmente claramente atrelada à Le Corbusier (planta livre, espaços contínuos, pilotis) vai se compartimentando e se relacionando em composições calculadas. Há de se perceber, também, uma gradativa retomada de mecanismos da arquitetura clássica, como a simetria e a equivalência de partes, como evidencia a casa de 1982.

Na obra de Távora, por outro lado, é evidente uma evolução no sentido oposto, isto é, no sentido da abstração das referências que culmina, arriscaria dizer, com o projeto de ampliação do Palácio São Bento (Lisboa, 1994-1999). As primeiras obras – também elas de caráter mais privado – apresentam-se como campo de desenvolvimento dos mecanismos de representação, tal qual as casas de Lucio Costa. A definição do partido não é, ainda, o elemento de perenidade.

Esta conquista é gradual, tendo como marco importante o projeto do Mercado de Vila da Feira (Santa Maria da Feira, 1953-1959), em que, com clareza, uma referência cultural – o encontro entre as pessoas – é apropriado como elemento inicial de definição projetual. Em 1972, com o projeto da Pousada de Santa Marinha

Residência Helena Costa
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1982)
[WISNIK, 2001]

Ampliação do Palácio de São Bento
Parlamento da República Portuguesa
Fernando Távora
(Lisboa, 1994-1999)

Casa dos 24
Fernando Távora (Porto, 1995-2003)

Escola Superior Agrária,
Convento de Refóios
Fernando Távora (Ponte de Lima, 1986-1991)

da Costa (Guimarães, 1972-1985), Távora entra em contato com o projeto de intervenção em uma escala até então não abordada, e define-se em definitivo como *organizador do espaço*. Seus traços, todos, tornam-se referenciados e pautados por informações da condição, do sítio, da cultura; em outras palavras, do território. Em paralelo a esta evolução, sua obra caminha no sentido da abstração cada vez mais intensa das referências: quando materiais, são genéricas e estendidas à solução global do edifício; quando espaciais, são fundidas à composição total e apropriadas com naturalidade pelos usos contemporâneos; quando de caráter ambiental, como no Palácio São Bento (Lisboa, 1994-1999) – tão referente à arquitetura chã lisboeta – confunde-se com a paisagem local sem perder seu caráter perene de contemporaneidade. Mas certamente, a abstração ideal é sempre aquela conseguida em partido, *a priori*, que liberta o edifício de outras responsabilidades, como se nota na Casa dos 24 (Sé do Porto, 1995-2003) ou na Escola Superior Agrária (Refóios do Lima, 1986-1991), ou seja, quando o ato de intervenção – calculado e ajustado – representa em si a própria referência.

De uma maneira ou de outra, as obras de Lucio Costa e Fernando Távora aproximam-se pela busca programática da perenidade, como argumento de enfrentamento da vulgarização Moderna, enraizado numa leitura particular da história, compartilhada por ambos.

Como resultado, foram erguidos exemplos em que etapas de um procedimento projetual descrito por um método e exibidas por elementos simbólicos, ou abstraídas pela definição de partido. De toda maneira, inicia-se uma relação nova com a paisagem, incorporada conscientemente como dado de projeto, como condicionante de partido e das demais decisões que percorrem a arquitetura; a paisagem é, ao final, a reunião dos dados da cultura local, traduzidos em construções ou elementos naturais que narram a história daquela situação na qual se insere a obra de maneira definitiva, tomando parte do processo contínuo que a constrói.

O enquadramento da paisagem que importa ao projeto é alargado, estendido aos domínios da cidade, pois é esta o resultado

acabado do que efetivamente importa: a cultura. Se a perenidade é o objetivo primaz, a cultura é seu meio de cultivo, condição para que a obra se envolva em dignidade e duração. Esta leitura é responsável pela ampliação do conceito de patrimônio, até então recluso ao objeto isolado; para Távora e Lucio Costa não se deve fazer hierarquias no espaço construído no que se refere ao tempo. O tempo é apenas mais uma das dimensões do espaço, é o agente das transformações que deve ser incorporado com naturalidade, sem combates ou subterfúgios, de modo que a nova arquitetura e a preexistência coexistam em conjunto indissociável, pois são, ambas, produtos de uma mesma - contínua - cultura.

É deste conceito que deriva a noção de território, fundamental à compreensão da arquitetura portuguesa contemporânea. A arquitetura não mais se implanta no lote, nem mesmo na cidade; o arquiteto trabalha com o território, algo que supera os quadros físicos incorporando a herança da vida que organizou aquele espaço como dado fundamental. O território amplia, portanto, o rol de circunstâncias a ser considerado em projeto, pois não é restrito ao espaço físico; vai além do sítio, da forma e do material.

A discussão retorna ao ponto de partida: a noção de território é, também ela, uma estratégia científica de conhecimento da

Desenho de Lucio Costa
Casa Trasmontana
[COSTA, 1995]

Projeto de Fernando Távora
Intervenção em casa em Pardelhas
(Viana do Castelo, 1994-1999)
[ESPOSITO; LEONI, 2005]

Ministério da Educação e Saúde
Lucio Costa e equipe (Rio de Janeiro, 1936)

Mercado Municipal de Vila da Feira
Fernando Távora
(Santa Maria da Feira, 1953-1959)

realidade, novo mecanismo de adequação do projeto. Trata-se no fundo, do coroamento do esforço de reunião do maior número possível de dados, de indicações, de especificidades que devem, por princípio, se compor em um objeto resultante perene e coerente.

A metáfora do *composto*, proposta por Távora em memorial para a casa de Ofir (1957) é ilustrativa. Composto é aquilo que não é mistura, como ensina a química; é reunião de fatores que, em contato um com o outro, dão origem a uma nova substância, ainda com traço de seus originais. E os fatores, diz, são infinitos:

Fernando Távora in: TRIGUEIROS, op.cit.,
p.48

“Foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto, que chegamos a esta realização. Quanto ao seu valor intrínseco, o futuro, o grande juiz, dirá alguma coisa; quanto ao princípio adoptado, não se nos oferece a menor dúvida de que ele é o único a seguir para que as nossas obras atinjam, pela sua individualidade, valor universal.”

A última frase resume, com precisão, o caminho de Távora e Lucio Costa em busca da perenidade: que por sua individualidade, as obras atinjam valor universal. ■

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A distinção entre os processos de consolidação da arquitetura Moderna no Brasil e em Portugal deve servir como base para a compreensão da obra dos arquitetos estudados neste trabalho. O *milagre* brasileiro e o *percurso* português produziram exemplos muito semelhantes. No entanto, as obras de Lucio Costa e Fernando Távora demonstram inclinações opostas no que se refere a seus desdobramentos.

A produção crítica gerada por estes dois processos os corrobora e se fundamenta nessas duas linhas gerais de pensamento. No Brasil, a historiografia da arquitetura Moderna – teorizada e circunstanciada pelo esquema de Lucio Costa¹ e ratificada pela dicotomia elogiada por *Brazil Builds: Architecture New and Old* – estabeleceu os focos principais de atenção, o Moderno e o Barroco, impondo seqüências de hiatos analíticos aos períodos anteriores, intermediários ou posteriores àqueles abordados. É compreensível, por esta ótica, o silêncio crítico insistente sobre o neoclássico brasileiro – ignorado até a metade do século XX – ou ainda a

GOODWIN, 1944

.1
Ver Otilia Arantes, *Esquema de Lucio Costa*, in: NOBRE; KAMITA; LEONÍDIO; CONDURU (orgs), 2004, pp.84-103

relutância da arquitetura brasileira em abrir-se aos revisionismos, sejam eles vindos das correntes realistas italianas e nórdicas ou originados no pensamento pós moderno norte americano. De maneira geral, o Brasil ainda procura justificar-se dentro do *milagre* Moderno, buscando no sobrenatural êxito internacional dos anos 1950 as razões de sua arquitetura.

Ao norte de Portugal, por outro lado, a crença no *processo* estruturou a arquitetura da segunda metade do século XX e com ela as especulações críticas a respeito desta produção. A historiografia da arquitetura produzida naquele país baseou-se também na leitura de um *percurso*, na identificação de causas e conseqüências. Não é por acaso que a maior parte dos trabalhos históricos portugueses é baseada em definições periódicas, estabelecendo as datas de início e final das etapas daquele percurso. São identificados os marcos, as referências e os ritos de passagem, oferecendo aos arquitetos a oportunidade de orientar-se na mesma vereda aberta por seus antecessores.

O processo de filiação na arquitetura portuguesa ocorre de maneira sistemática e estimulada pela crítica, que constantemente lança hipóteses gerais sobre as direções do pensamento arquitetônico. Como exemplo recente, cito o texto de Ana Vaz Milheiro, publicado na edição especial da revista *2GDossier*, em 2006. Sob o sugestivo título *Arquitectura portuguesa 2000-2005: um guia temporário*, a crítica monta um panorama da recente produção fincada em claros pressupostos de continuidade e de transferências processuais de conhecimento².

Em outras palavras, faz parte do pensamento português a vontade de pertencer à história, não por distinção – por alguma criação ímpar e notável – mas pelo fato de encontrar seu rumo e por ele orientar-se, aceitando-se (o arquiteto) como agente de um processo do qual todos fazem parte. Essa consideração revela a lucidez de Fernando Távora ao compreender essa tendência, procurar os caminhos já traçados e dar-lhes prosseguimento.

Lucio Costa segue princípios parecidos, mas faz uma ressalva definitiva ao apontar para figuras individuais especiais e míticas que alteram, por si, o rumo da história. Se Távora identifica os

²
O texto questiona a manutenção deste processo de continuidade diante da chegada do grande objeto importado representado pelo projeto da Casa da Música, de Rem Koolhaas (Porto, 2005) Ver MILHEIRO, 2005

notáveis como referência e como guia, Lucio Costa os aponta como estrelas de brilho próprio, sem atribuir-lhes a função de exemplo, ao contrário, anota com frequência que o talento especial é restrito a uns poucos. Desta encruzilhada partem os dois arquitetos por caminhos opostos, e com eles a arquitetura de seus países. A arquitetura norte portuguesa caminha fiel aos ensinamentos de seus mestres; a brasileira segue a procura constante de novos mestres. A invenção ganhou, no Brasil, um papel importante em arquitetura, estimulada em grande parte pelo discurso imodesto de Oscar Niemeyer, que a defende como essência da Modernidade. A conjunção entre a leitura historiográfica do *milagre* e a aposta na novidade – que, aliás, contribuiu para a efetiva concretização do *milagre* – estabeleceram uma cultura arquitetônica baseada na individualidade da decisão plástica, encobrendo às leituras geradas pelo conhecimento coletivo. Como resultado conseqüente, a arquitetura brasileira perdeu em sua grande escala o valor que demonstrava em meados do século passado, quando a invenção era apenas uma das etapas do processo de fazer projeto.

Arquitetura é *construção feita com intenção plástica*, diria Lucio Costa. Perdeu-se parte deste enunciado; construção pressupõe o atendimento às exigências técnicas, ação que parte de um conjunto de conhecimentos adquiridos. A sobrevalorização do aspecto expressivo fez com que, de algum modo, se interrompesse a seqüência natural de transmissão de conhecimento, uma vez que a arquitetura brasileira parecia se fazer por milagre.

Esta interpretação dá espaço a novo elogio à arquitetura produzida em São Paulo desde a segunda metade do século XX. A existência de uma *Escola* de arquitetura – em sentido amplo – garante em parte o desenvolvimento continuado de uma arquitetura e a somatória de contribuições diversas dentro de um mesmo balão de ensaio. É o que se vê no Porto e em com alguma evidência em São Paulo, onde a reunião em proximidade de um grupo de arquitetos proporcionou a criação de uma arquitetura quase coletiva – com expoentes notáveis, evidentemente-, em que as bases do pensamento são as mesmas e em que obras podem ser interpretadas como parte de um conjunto. A metalinguagem aparece como

Faculdade de Arquitetura da USP
Vilanova Artigas (São Paulo, 1961)
[FERRAZ (org), 1994]

Sede do Jockey Club de Goiás
Paulo Mendes da Rocha (Goiânia, 1962)
[ARTIGAS (org), 2000]

mecanismo de trabalho, e as citações mútuas contribuem para afirmação de soluções que criam a identidade do grupo; este fato garante a continuidade de pensamento por meio da sucessão das gerações de arquitetos orientados e ajustados num mesmo caminho.

A sucessão que se vê em São Paulo desde Artigas revela-se ainda mais saudável se compreendida como subproduto dos pioneiros cariocas e como resultado imediato do *milagre*, ou seja, trata-se de um grupo que soube manter-se num trabalho coeso e referenciado, sustentado por um conhecimento construído ao longo de décadas.

Este processo está ligado à aceitação – consciente ou não – de um método de trabalho, forma primordial de transferência de conhecimento dentro da criação arquitetônica. Pode-se supor, assim, que quanto mais claro e explícito for o método, maior o número de seguidores capazes de aplicá-lo e desenvolvê-lo; não é novidade que Niemeyer não deixa seguidores evidentes, enquanto Artigas cria algumas gerações. Esta característica é resultado da disposição pessoal de cada arquiteto em expor-se didaticamente, seja em participações docentes ou em trabalhos teóricos.

Esta contribuição indireta parece ser a mais resistente presença dos arquitetos na produção conseqüente de seus tempos; com uma breve leitura destes desdobramentos da obra de Lucio Costa e Fernando Távora, concluo a discussão deste trabalho, procurando identificar parte daquilo que realmente deixaram.

Desdobramentos

Os mecanismos de projeto adotados por Fernando Távora e Lucio Costa podem ser notados na obra de diversos arquitetos que os seguiram em Portugal e no Brasil. É fundamental, entretanto, estabelecer como pressuposto uma observação: a de que em cada país seguiu-se com maior penetração um dos dois aspectos destacados por este trabalho. No Brasil, a *representação dual* tornou-se ferramenta esporádica na obra de diversos arquitetos; em Portugal, a *continuidade histórica* tornou-se método sistematizado na Escola

Azulejaria do Ministério da Educação e Saúde. Cândido Portinari (Rio de Janeiro, 1937)

Cobogós do Parque Guinle
Lucio Costa (Rio de Janeiro, 1948-1954)
[COSTA, 1995]

Grande Hotel
Oscar Niemeyer (Ouro Preto, 1940)
[Mindlin, 1997]

do Porto.

O *milagre* brasileiro consolidou os caminhos de sucesso alcançados pela primeira geração de Modernos cariocas, pautados pelo esquema historiográfico de Lucio Costa, consolidado como figura tutelar central. Como reflexo, a atuação dos arquitetos levou em conta a ativa participação de Costa na construção dos mecanismos de proteção ao patrimônio e sua exposta referência à necessidade de se conhecer o passado. A publicação de *Razões da nova arquitetura* (1934) e de *Documentação necessária* (1938) e, sobretudo, o projeto para o Ministério da Educação (Rio de Janeiro, 1936) desenham as principais referências da Modernidade brasileira e indicam o caminho da tradição. A arquitetura brasileira produzida entre as décadas de 1940 e 1960, notadamente a produção carioca, tem na matriz, portanto, a gênese teórica de Lucio Costa; esta, por sua vez, uma interpretação dos fundamentos corbuseanos à luz tropical.

As reminiscências dos mecanismos adotados por Lucio Costa indicam com maior frequência para experiências baseadas na *representação dual*, isto é, projetos em que são sobrepostas referências à cultura local e possibilidades da nova arquitetura. Algumas interpretações espaciais da tradição brasileira (íbero-indígena) apegaram-se à construção Moderna, como a varanda e o pátio que se tornaram elementos recorrentes do desenho de partido arquitetônico residencial. De modo semelhante, o azulejo consagrou-se como ícone da arquitetura Moderna brasileira – pois atendia simultaneamente à representação das raízes e às intermináveis discussões sobre a síntese das artes, sobretudo na década de 1950 – assim como o cobogó, sacado das lições corbuseanas e perfeitamente justificável no clima brasileiro. A conjunção destes elementos criou um vocabulário formal de enorme força plástica que até hoje é identificado com construção brasileira.

Entretanto, outras práticas – identificadas também com a *representação dual*, como a retomada de programas em desuso e a construção em técnicas tradicionais – aparecem na obra de diversos arquitetos brasileiros voltadas a soluções específicas e espaçadas nos percursos de suas carreiras. As experiências com este caráter

vêm se repetindo ao longo dos anos, criando um panorama que, mesmo heterogêneo, merece alguma atenção.

Apesar da implantação que ignora a declividade acentuada do terreno – e a criação de um edifício prismático, alheio à encosta posterior e com empenas descuidadas – o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto de Oscar Niemeyer (1940) tornou-se paradigmático pela busca formal de incorporação de traços da cultura colonial. Quatro anos depois, com projeto de M. M. Roberto, foi construída a colônia de férias do Instituto de Resseguros (Rio de Janeiro, 1944), cujo desenho expunha “*uma tentativa deliberada de reconciliar elementos tradicionais com um desenho moderno de uma estrutura de concreto armado*”

Na década de 1950, Francisco Bolonha retomou o raciocínio e, como exceção à regra, evoluiu de modo sistemático o método da *representação dual*. Ergueu diversos edifícios em que o funcionalismo geométrico é realizado por estruturas de madeira bruta ou por elementos construtivos de produção popular. Para além dos aspectos construtivos, Bolonha atentou ainda à configuração programática, gerando plantas a partir de pátios e varandas. A residência Hildebrando Accioly (Petrópolis, 1949-1950), a capela de Santa Maria (Petrópolis, 1954) ou a maternidade de Cataguases (1951) são exemplos claros de sua atuação.

A retomada destes procedimentos projetivos estendeu-se ao longo das últimas décadas do século XX, alcançando arquiteturas já independentes da matriz carioca, comprovando a penetração que teve pelo país. Não ocorreu uma aplicação sistemática, mas intervenções pontuais atendendo a solicitações específicas de contexto, limitações financeiras ou manifestação de gosto pessoal. Em 1964, Carlos Milan construiu a residência de férias na praia de Lagoinha em Ubatuba, em que fez uso de estruturas de madeira em um contínuo telhamento na cobertura, criando uma contraposição formal – ainda que não teórica – a suas obras paulistanas, em que a exploração dos limites do concreto armado atuava como gerador do espaço. Paulo Mendes da Rocha percorreu um caminho semelhante no projeto de sua residência (São Paulo, 1964) em que fez uma citação às construções coloniais em que os cômodos internos

Colônia de Férias do Instituto de Resseguros
M.M. Roberto (Rio de Janeiro, 1944)
[MINDLIN, 1999]

MINDLIN, 1999, p.130

Maternidade
Francisco Bolonha (Cataguases, 1951)
[MINDLIN, 1999]

Casa de Férias na Lagoinha
Carlos Milan (Ubatuba, 1964)
[acervo Carlos Milan]

não tinham aberturas ao exterior. Paulo reinventou um programa espacial, a *varanda*, com o qual organiza a circulação e reconstrói o espaço da convivência em família.

Mais recentemente – observando a ainda atual recorrência do método – dois outros projetos residenciais fazem referência à cultura construtiva local, e representam exceções notáveis no panorama da construção paulista contemporânea. A primeira é o projeto para a residência do arquiteto Eduardo de Almeida (Paraty, 1998-2002). Restrições normativas do condomínio faziam exigências quanto à escolha de materiais, restringindo as soluções de cobertura ao uso de telhas cerâmicas. Apesar de não ser uma novidade do vocabulário construtivo de Eduardo, a opção da telha encaminhou-o por uma concepção formal baseada em referências e citações da cultura local – a começar pela cobertura. O desenho do projeto fez uma transposição da construção das plantas bandeiristas e cria uma tripartição da construção: no sentido transversal, a capela e o quarto de hóspede dão lugar a um pequeno estar (com rede) e a um banheiro. O miolo da casa segue vazio e, como uma oca respira pelo cume da cobertura – aqui em quatro águas como faziam os bandeirantes. O espaço central segue como ponto de reunião dos ocupantes: a base para o fogo cede, convenientemente, lugar para a mesa de jantar. O andar superior segue o raciocínio e debruça toda sua circulação para este espaço focal. A estrutura em madeira e a pintura das caixilharias '*com as cores dos barcos de Paraty*' coroaram o esforço de estabelecimento de conexões com a cultura regional.

O segundo projeto é um pavilhão de lazer da fazenda Carambó próxima à cidade de São Paulo (Joanópolis, 2001), realizado pelo escritório Una Arquitetos. Vale observar a opção de partida por criar uma obra em que, com bastante evidência, são emparelhadas as citações à rusticidade da construção – resultante da declarada falta de recursos – e à espacialidade Moderna, com a criação de um balanço sobre a encosta que expõe a versatilidade da solução estrutural encontrada. Para além da decisão de partido, o projeto desenvolve com ambigüidade a relação entre exterior e interior, mas demonstra com clareza a separação funcional dos

Residência em Laranjeiras
Eduardo de Almeida (Paraty, 1998-2002)
[Acervo Eduardo de Almeida]

Pavilhão Carambó
Joanópolis, (2002)
[ANDREOLI; FORTY, 2004]

elementos construtivos – divisórias e mobiliários não chegam à cobertura, exposta em sua total dimensão –, num raciocínio fundado no uso de materiais dos mais elementares e recolhidos na região: pedra, telha e madeira.

O que interessa a este ponto é a constatação, por esta pequena amostragem, que a *representação dual* ainda representa algum fascínio na arquitetura brasileira, mesmo em representantes de gerações distantes.³

.3
Eduardo de Almeida (São Paulo, 1933)
formou-se na FAUUSP em 1960. O
escritório Una Arquitetos é formado pelos
arquitetos Cristiane Muniz, Fábio Valentim,
Fernanda Bárbara e Fernando Viégas,
todos formados na FAUUSP entre 1994 e
1994.

No norte de Portugal, o estabelecimento da Escola do Porto como centro de referência do pensamento arquitetônico permitiu ao enraizamento dos mecanismos de projeto baseados na interpretação da tradição. Se no Brasil sucederam-se manifestações isoladas – notadamente balizadas pelas ferramentas da *representação dual* –, no Porto o método se sistematizou a partir, sobretudo, da teoria de Távora sobre a organização do espaço. A *continuidade histórica*, portanto, tornou-se disciplina da Escola e desdobrou-se nas investigações particulares de uma série de arquitetos na órbita dos mestres estabelecidos (Távora e Siza).

Como descrição panorâmica, pode-se afirmar que se estabeleceu na cultura arquitetônica norte-portuguesa a atenção às condicionantes como ponto de partida. Tomando o texto original de Távora, *Da Organização do Espaço*, extrai-se a lição fundamental:

TÁVORA, 2004, p.77

“Sendo assim, projectar, planejar, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem”.

Na referência à visão pessoal reside, talvez, a chave para a compreensão do desenvolvimento da arquitetura pós Távora. Ao grifar a necessidade da intervenção particular do arquiteto, Távora estabelece sua obra não como referência formal ou lingüística mas,

antes, como instrumento didático àqueles que queiram compreender seu método. Em outros termos, a sugestão de Távora – aceita largamente pela Escola – é que a arquitetura deve partir das informações do existente e que uma salutar especificidade nascerá da interpretação que cada arquiteto delas fará.

É a partir deste ponto que se desenvolvem arquiteturas autorais no Porto, todas baseadas na mesma origem. De Álvaro Siza a Eduardo Souto de Moura, a atenção às condicionantes é etapa inescapável do projeto de arquitetura. Compreendem-se mais facilmente, então, as especificidades de alguns autores: Alcino Soutinho privilegia a crítica tipológica e a expressividade dos materiais; José Gigante a racionalidade e funcionalidade da construção; Adalberto Dias a complexidade espacial e o organicismo inspirado nos elementos concretos do ambiente. Comentários restritos a professores da Escola.

A crítica recente à arquitetura portuguesa pode ser feita procurando-se os focos particulares de interesse de cada arquiteto⁴. A intervenção pessoal é notada, portanto, no modo de seleção destas condicionantes, no recorte da realidade que interessa a cada arquiteto. Se Távora – por sua particular relação com os procedimentos históricos – elege a arqueologia como função, podendo partir de análises arqueológicas para a construção do partido, Álvaro Siza, por outro lado, elege prioritariamente o sítio e o conjunto de experiências topológicas que ele suscita, concentrando

Residência Universitária
Adalberto Dias
(Universidade de Aveiro, 1990)

⁴ Peço licença ao tom de anedota desta afirmação. Esta interpretação só é válida num contexto restrito e direcionado como esta conclusão de dissertação, em que se procuram os desdobramentos da obra de Fernando Távora.

.5
Informação dada pelo arquiteto Sérgio
Fernandez em visita à Casa de Ofir,
organizada pela Ordem dos Arquitectos
Seção Norte, no dia 8 de abril de 2006.

Piscinas públicas
Álvaro Siza Vieira
(Leça da Palmeira, 1961-1966)

sua interpretação do espaço em moldes mais abstratos e pessoais⁵. Isso não impede que a história faça parte da interpretação de Siza e que o sítio seja fundamental na arquitetura de Távora; o que se identifica é a diferença de intensidade com que se imprimem no projeto de cada um.

O sítio para Távora é mais uma resultante de intervenções da humanidade – sobretudo por que são raríssimos seus projetos fora de contextos urbanos marcantes – do que objeto de informações morfológicas que determinam, como em Siza, cores e texturas e organicidades construtivas. Siza é autor das piscinas de Matosinhos (1961-1966) ou da Casa de chá de Boa Nova (Leça da Palmeira, 1954), projetos em que as pedras são arquitetura, definem espaços e sugerem uma leitura íntegra de paisagem construída e natural. Távora lê o sítio não como situação estática, mas como elemento gerador de vida: em Ofir foi capaz, inclusive, de importar caminhões de terra e areia para construir o recinto externo que lhe parecia adequado ao jardim, criando o uso que pretendia ao redor da fonte⁶.

Esta interpretação conjunta de sítio como resultado de um processo e história como ferramenta geradora de partido é praticamente exclusiva de Fernando Távora. De certo algumas indicações são perceptíveis em arquitetos das gerações seguintes, embora não de maneira sistemática. Em sua intervenção nas ruínas da muralha do castelo de Montemor-o-Velho (2000), João Mendes Ribeiro parte de uma implantação que retoma o acesso pela antiga

[esq] Casa de chá no Castelo
João Mendes Ribeiro
(Montemor-o-Velho, 2000)

[dir] Edifício Rua do Alecrim
Álvaro Siza Vieira (Lisboa, 2005)

entrada do castelo, reavivando com o novo programa – uma casa de chá – um percurso que já parecia esquecido. Outro exemplo é o Estádio de Braga (2000), projeto em que Eduardo Souto de Moura reconta a história de escavação do morro ao expor a pedreira como palco de sua arquitetura; do desenho do sítio nasce o desenho da construção.

Entretanto, Álvaro Siza é quem dá com maior eloquência prosseguimento à interpretação de sítio iniciada por Távora, sobretudo em projetos implantados em contextos urbanos em que a informação de conjunto é marcante. Em seu projeto habitacional para a Rua do Alecrim (Lisboa, 2005) é notável a leitura do processo histórico de composição dos edifícios vizinhos. Siza refaz em seu edifício as etapas construtivas dos vizinhos e expõe com alguma evidência os elementos que os compõem: indica com frisos horizontais os pavimentos, mantém a modulação das aberturas, repete a solução de aproveitamento de alturas pela declividade da rua. No projeto para o Centro de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela, Espanha, 1994) Siza é capaz de redesenhar com o edifício, pela criação de novas perspectivas e correções de nível, o largo de acesso aos edifícios religiosos contíguos. A sugestão inicial dos contratantes era de recuar o edifício ao fundo do jardim trapezoidal, remanescente da construção do convento e das intervenções posteriores no lugar. Siza, ciente da necessidade de equiparar os edifícios, garantindo à nova construção o mesmo

Estádio de Braga
Eduardo Souto de Moura (2000)

Centro de Arte Contemporânea
Álvaro Siza Vieira
(Santiago de Compostela, 1994)

caráter de bem coletivo, descumpriu a sugestão e aproximou – para pânico dos religiosos – o museu do convento, criando nesta tensão a integração urbana que desenha – sem hierarquias – uma nova condição em que todo o conjunto atua com o mesmo valor.

Podem-se, em síntese, identificar dois caminhos distintos nas arquiteturas no Brasil e em Portugal, ambos ditados pela teoria e pela atitude construtiva de Lucio Costa e Fernando Távora. Em comum, restou a vontade de impor ao projeto traços individuais: os brasileiros apostaram na invenção e na plasticidade das formas, ou – no caso paulista – na expressividade material; os portugueses descobriram a sutileza do arbítrio diante da realidade. Evidentemente experiências dissonantes ganharam vulto nos dois países, abrindo caminho para arquiteturas que carregam interpretações dos métodos dos dois mestres; arquitetos como Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha ou Álvaro Siza – para ficarmos com os mais estrelados – ampliaram, graças a sua liberdade formal incomum, os princípios teóricos de Costa e Távora. Fazem com frequência referências à *representação dual*, a *continuidade histórica* e a outras atitudes projetivas menos conceituáveis, enriquecendo o panorama e indicando aos arquitetos as novas e as velhas possibilidades de construção. ■

[esq] Casa dos 24 e a Torre da Sé
Fernando Távora (Porto, 1995-2003)

[dir] Outeiro da Glória
Intervenção de Lucio Costa
(Rio de Janeiro, anos 1960)

Todas as imagens sem fonte indicada foram feitas pelo autor desta dissertação, com exceção daquelas dispostas nas páginas 39, 41, 59, feitas por Maira Rios.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V. *Arquitectura popular em Portugal*. Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961

A.A.V.V. *Páginas brancas*. Porto, FAUP, 1986.

A.A.V.V. *Páginas brancas II*. Porto, FAUP, 1992.

AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial*. São Paulo, Memorial / Fondo de Cultura Economica, 1994.

ANDRADE, Mario. *O artista e o artesão*. In: Curso de Filosofia e História da Arte, Depoimentos 2. São Paulo, GFAU, 1955.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro, SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ANDREOLI, Elisabeta. FORTY, Adrian (orgs). *Arquitetura moderna brasileira*. Londres, Phaidon, 2004.

ARANGO, Silvia. SALCEDO, Jaime. *La Influencia como instrumento historiográfico. Textos*, Pós Graduação de Teoria e História da Arquitetura e da Arte, Universidade Nacional, Bogotá, 2003.

ARANTES, Otilia B. F. *Lucio Costa e a 'Boa Causa da Arquitetura Moderna'*. In: *Sentido da Formação*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

ARTIGAS, Rosa (org). Paulo Mendes da Rocha. São Paulo, Cosac & Naif, 2000.

BANDEIRINHA, José António Oliveira. *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre o fazer moderno e o fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. Porto, FAUP, 1996.

BANHAM, Reyner. *Age of masters: a personal view of modern architecture*. Londres, The Architectural Press, 1977, p.39.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. *Team 10: arquitetura como crítica*. São Paulo, Annablume, 2002.

BECKER, Annete. TOSTÕES, Ana. WANG, Wilfried. (orgs.) *Arquitetura do século XX: Portugal*. Catálogo da Exposição, Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt am Main, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1998.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo, Ática, 1992.

COELHO, Sofia Thenaisie. *A cidade em suspenso. Projectos em torno da Sé do Porto (1934/2001)*. Coimbra, Centro de Cultura Urbana Contemporânea, 2001.

COSTA, Alexandre Alves. *Fernando Távora*. Guimarães, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Minho, 2002.

COSTA, Alexandre Alves. *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto, FAUP, 1995.

COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

ESPOSITO, Antonio. LEONI, Giovanni. *Fernando Távora: opera completa*. Milão, Electa, 2005.

FERNANDES, José Manuel. *Arquitectura modernista em Portugal, 1890-1940*. Lisboa, Gradiva, 1993.

FERNANDEZ, Sérgio. *Percurso da arquitectura portuguesa 1930/1974*. Porto, Serviço Editorial da FAUP, 1988.

FERRAZ, Marcelo (org). Vilanova Artigas. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

FIGUEIRA, Jorge. *Agora que está tudo a mudar: arquitectura em Portugal*. Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2006.

FIGUEIRA, Jorge. *Escola do Porto: um mapa crítico*. Coimbra, DA-FCTUC, 2001.

FIGUEIRA, Jorge. *Fernando Távora: uma espécie de regresso*. In: MILHEIRO, Ana Vaz. (coord). *Arquitectos portugueses contemporâneos*. Lisboa, Público, 2003, 2004.

FRANÇA, José Augusto. *A arte em Portugal no séc. XX*. Lisboa, Bertrand, 1974.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*. New York, Museum of Modern Art, 1943.

GUIMARAENS, Cêça. *Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.

GUYARD, Marius François. *A literatura comparada*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1956.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

LÈGER, Fernand. *A estética da máquina e do objeto*. In: *Funções da pintura*. São Paulo, Nobel, 1965, pp.49-85.

LINO, Raul. *Casas Portuguesas: alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. Lisboa, Valentim de Carvalho, 1933.

LISSOVSKY, Mauricio e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde, 1935-1945*.

MARNOTO, Rita (coord.) *Leonardo Express, Cesarini, Vattimo, Gnisci, DalCo*. Coimbra, Instituto de Estudos Italianos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Editorial do Departamento de Arquitectura F.C.T.U.C, 2003.

MATOS, Madalena Cunha. RAMOS, Tânia Beisi. *Recepção da arquitectura moderna brasileira em Portugal – registros e uma leitura*. In: PESSOA, José (org.). *Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil*. Niterói, ArqUrb/UFF, 2005.

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada. arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

MONTEIRO, Porfírio Pardal. *A tradição na arquitectura*. Sindicato Nacional dos arquitectos. Lisboa, 1948 pp.33-41.

MOURA, Eduardo; FERNANDES, Fátima, et al. *DESCONTINUIDADE*. Barcelos, Civilização, 2005.

MOUTINHO, Mario C. *Arquitetura Popular Portuguesa*. Lisboa, Estampa, 1979.

NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Massao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto. *Um modo de ser moderno*. São Paulo, Cosac & Naif, 2004.

PEREIRA, Nuno Teotônio. *A influência em Portugal da arquitectura moderna brasileira*. Porto, Escritos, FAUP, 1996, pp.298-305.

PESSÔA, José (org). *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro, IPHAN, 1999.

PESSÔA, José (org). *Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil*. Niterói, ArqUrb / UFF, 2005.

PORTAS, Nuno. *A Evolução da arquitectura moderna em Portugal*. In: ZEVI, Bruno. *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa, Arcádia, 1970.

PUPPI, Marcelo. *Lucio Costa: o modelo da historiografia da arquitetura no Brasil*. In: *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia*. Campinas, Pontes / Unicamp, 1998.

RODRIGUES, José Wasth. *Documentário arquitetônico: relativo à antiga construção civil no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins, 1975.

SANTOS, Cecília Rodrigues; PEREIRA, Margareth da Silva. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, ProEditores, Tessela, 1987.

SANTOS, José Paulo (ed.) *Alvaro Siza. Obras y proyectos 1954-1992*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Valença, Valença, 1977.

SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra / Edusp, 1984.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1999.

TAFURI, Manfredo. Dal CO, Francesco. *Architettura contemporanea*. Milano, Electa, 1992.

TAVEIRA, Tomás. *Arquitectura Desenhos Objetos*. Lisboa, Árvore, 1986.

TÁVORA, Fernando. *O problema da casa portuguesa. Cadernos de Arquitectura 1*, 1947.

TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto, FAUP Publicações, 2004.

TÁVORA, Fernando. FERRÃO, José Bernardo. *Fernando Távora Percurso - A life long trail*; Catálogo de Exposição do Centro Cultural de Belém, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1993.

TOSTÕES, Ana. *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. Porto, FAUP, 1997.

TRIGUEIROS, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa, Blau, 1993.

TRIGUEIROS, Luiz. *Casa de férias em Ofir*. Lisboa, Blau, 1992.

TRIGUEIROS, Luiz (ed). *Álvaro Siza 1954-1976*. Lisboa, Blau, 1997.

TRIGUEIROS, Luiz (ed). *Álvaro Siza 1986-1995*. Lisboa, Blau, 1997.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia, Atelier Editorial, 2000. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl.

WAISMAN, Marina. *El Interior de la historia: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá, Escala, 1990.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Alberto (org). *Lucio Costa: Sobre arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

Teses e Dissertações

CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. São Paulo, Tese de Doutorado, orientação Nestor Goulart Reis Filho, 2002.

GONÇALVES, Marly de Menezes. *O desenho de arquitetura no tempo - estudo de caso: conteúdo gráfico de três arquitetos portugueses do século XX*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FAUUSP, orientação Elide Monzeglio, 2000.

GUERRA, Abílio da Silva. *Lucio Costa: modernidade e tradição - montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Campinas, Tese de Doutorado Instituto de Filosofia e Ciências Humanas UNICAMP, orientação Maria Stella Martins Bresciani.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa 1924-1952*. São Paulo, Dissertação de Mestrado FFLCH USP, orientação Arnaldo Daraya Contier, 1987.

MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes Vaz. *Imenso Portugal: culturas arquitectónicas portuguesa e brasileira - um dialogo a três tempos*. São Paulo, Tese de Doutorado FAUSP, orientação João Walter Toscano, 2004.

ROTOLO, Mario Antonio. *Edifício do Ministério da Educação: novos vocábulos e conceitos para a arquitetura brasileira - 1936/1945*. São Paulo, Dissertação de Mestrado FAUUSP, orientação Marlene Yurgel, 1999.

SILVA, Maria Angélica da. *As formas e as palavras na obra de Lucio Costa*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, Departamento de História, PUC, 1991.

SOARES, Luciano Margotto. *A arquitetura de Álvaro Siza: três estudos de caso*. São Paulo, Dissertação de Mestrado FAUUSP, orientação Dario Montesano, 2001.

TOSTÕES, Ana Cristina dos Santos. *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Engenharia do Território, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa orientação Nuno Rodrigo Martins Portas, co-orientação António Carlos Canha da Piedade, 2002.

WISNIK, Guilherme. Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica. São Paulo, Dissertação de Mestrado FFLCH USP, orientação Nicolau Sevcenko, 2003.

Periódicos

AAVV. *As praias de Portugal 1. JA Jornal Architectos* 196, mai / jun 2000.

AAVV. *Flats at Rio de Janeiro. Architectural Review* 180, jul / dez 1950, pp. 89-91.

AAVV. *Plataforma Central. Estação Rodoviária. Módulo*, 13, abr 1959, p.9.

AAVV. *Ampliação de um convento*, Guimarães, *Domus* 688, nov 1987, pp.32-45.

AAVV. *Pousada Santa Marinha, JA Jornal Architectos* 63/64/65 abr 1988.

AAVV. *Scuola di agrária nel convento di Refóios a Ponte de Lima di Fernando Távora. Casabella* 595, nov 1992, pp.14-15

AAVV. *Escola Superior Agrária. Projeto* 156, set 1992, p.100.

AAVV. *Fernando Távora, Casabella* 713, jul-ago 2003.

AMARAL, Francisco Keil. *Uma iniciativa necessária. Architectura*, Lisboa, 14, abril de 1947.

BARATA, Mario. *A arquitetura como plástica e a importância atual da Síntese das Artes. Brasil- Arquitetura Contemporânea* 7, 1956, p.11.

CARDOSO, Mario. *Entrevista com Fernando Távora. Architectura* 123, set 1971, p.150.

CARDOZO, Joaquim. *Arquitetura Popular no Brasil. Módulo* 5, set 1956, pp.20-22.

CODERCH, Josep Antonio. *No son genios lo que necesitamos ahora*. *Domus*, nov 1961.

COHEN, Jean-Louis. *Fra internacionalismo e regionalismo. Alcuni giovani di Tallinn. Lontano da Mosca*. *Casabella* 529, 1986.

CUNHA, Luiz. *Escola Primária em Vila Nova de Gaia (1957-1961)*. *Arquitetura Revista de Arte e Construção* 82, jun 1964, pp.175-779.

FRAMPTON, Kenneth. *En Busca de uma Línea Lacónica: Notas sobre la Escuela de Oporto*. *A&V* 47, mai/jun 1994, p.26.

GOMES, Paulo Varela. *Cuestiones de lenguaje: Arquitectos y obras recientes em Portugal*. *A&V* 47, mai/jun 1994, pp.14-25.

KATINSKY, Julio Roberto. *O mestre-aprendiz Mário e as Artes Plásticas*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 30, 2002, pp.48-70.

KATINSKY, Julio. *Lucio Costa*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1972.

LE CORBUSIER, *A arquitetura e as Belas-Artes*. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional* 19, 1984, p.60

LEONI, Giovanni. *Távora e la conoscenza dello spazio*. *Casabella* 693, out 2001, pp.46-57.

LEONI, Giovanni. *Perfil: Fernando Távora*. *Casabella* 678, mai 2000, pp.6-25.

MAURÍCIO, Jayme. *O 'Tempo Livre' Brasileiro na Trienal*. *Módulo* 38, dez 1964, pp.38-44.

MELLO, Thiago de. *As casas amazônicas de Lucio Costa*. *Design & Interiores*, 17, dez 1989, pp.107-111.

MENDES, Manuel. *Architettura portoghese: la generazione recente*. *Casabella* 579, mai 1991, pp.43-59.

MILHEIRO, Ana Vaz. Arquitectura portuguesa 2000-2005: um guia temporário. *2GDossier: Portugal 2000-2005: 25 edificios do século XXI*.

MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Artístico e Nacional* 22, 1982, pp.109-110.

MOURA, Eduardo Souto de. *La torre di Távora*. Entrevista a cura de A. Espósito e G. Leoni, *Casabella*, 700, mai 2002, p.64.

NOBRE, Ana Luiza (org). *Documento Lucio Costa. AU Arquitetura e Urbanismo*, nº38,1991.

OLIVEIRA, Carlos Lobo de. *A casa portuguesa no Brasil. Arquitectura* 6, 1927, pp.82-86.

PEREIRA, Nuno Teotônio. *O congresso de 1948. JA Jornal Architectos* 186, setembro 1998, pp.35-37.

PORTAS, Nuno. *Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional. Arquitectura* 71, jul 1961.]

PORTAS, Nuno. *Arquitecturas Marginadas en Portugal. Cuadernos Summa – Nueva Vision* 49, abr.1970.

RIOS, Maira e SAMORA, Patrícia *et.al.*. *A Escola do Porto: Entrevistas. Caramelo* 10, 1998.

SEGAWA, Hugo. *Lucio Costa e as casas do poeta. Projeto*, 125, set 1989, pp.78-90.

SEGAWA, Hugo. *Lucio Costa: a vanguarda permeada com a tradição*. Entrevista. *Projeto*, 104, out 1987, pp.145-154.

SERAPIÃO, Fernando. *O pêndulo de Lucio Costa. Projeto Design*, 265, março 2002.

TÁVORA, Fernando. *Convento de Refóios do Lima. Architecti*, 13, s.d., p. 70 – 103.

TÁVORA, Fernando. *Escola Primária em Vila Nova de Gaia. Arquitectura Revista de Arte e Construção*, 85, dez 1964, p.175.

TÁVORA, Fernando. *Patio de armas. Comissária de Polícia, Guimarães. A&V*, Madrid, mai/jun 2004, pp.74-77.

TÁVORA, Fernando. *O Porto e a Arquitectura Moderna. Panorama* 4, II Série, 1952.

TELLES, Sofia S. *Lucio Costa: Monumentalidade e Intimismo. Novos Estudos* 25, Cebrap, 1989

TOSTÕES, Ana. *Um composto e uma mistura: homenagem a Fernando Távora. JA Jornal Arquitectos* 220/221, jul/dez 2005, p.48

TOUSSAINT, Michel. *De dentro para fora na década de 50. JA Jornal Arquitectos* 212, set/out 2003, pp.48-57.

VITALE, D. Fernando Távora. *Scuola di Agrária nel convento di Refoios a Ponte de Lima. Casabella*, 595, nov 1992.

Outras Fontes

ARANGO, Silvia. *Aproximacion a a um estúdio de las influencias em la historiografia arquitectonica*. Bogotá, (mimeo), 2001.

COMAS, Carlos Eduardo. *A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, 1948-52. Arqtextos*, 10, São Paulo, Portal Vitruvius, mar. 2001.

www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq010/arq010_01.asp

COMAS, Carlos Eduardo. *Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30 / 39. De lenda(s) e Le Corbusier. Arqtextos*, 22, São Paulo, Portal Vitruvius, mar. 2002

www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq022/arq022_01.asp

DelCONTE, Francesco. *Fernando Távora: alcuni progetti sul costruito*.

www.icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/delconte09.htm

GUERRA, Abílio. *Lucio Costa, Gregório Warchavchick e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. Arquitextos*, 029, São Paulo, Portal Vitruvius, out. 2002.
www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp150.asp

KATINSKY, Julio. *Fernando Távora e o Brasil: aproximações*. (mimeo), 2004

ROCHA, Ricardo. *O pavilhão Lucio Costa. Uma proposta. Minha Cidade*, 10, São Paulo, Portal Vitruvius, dez. 2000.
www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc010/mc010.asp

ROCHA, Ricardo. *De museus e ruínas. Os liames entre o novo e o antigo. Arquitextos*, 08, São Paulo, Portal Vitruvius, jan.2001.
www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq008/arq008_02.asp

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Riposatevi, a Tropicália de Lucio Costa: o Brasil na XII Trienal de Milão. Arquitextos*, 068, São Paulo, Portal Vitruvius, jan. 2006.
www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068

ANEXOS

Projetos selecionados de Lucio Costa e Fernando Távora

° desenhos originais
[fonte: WISNIK, 2001, p.51]

Vila Operária de
Monlevade
Monlevade, MG
[1934]

Lucio Costa

© imagens
[WISNIK, 2001]

° implantação
[WISNIK, 2001]

° planta do museu e casa do zelador
[idem]

Museu das Missões
Santo Ângelo, RS
[1937]

Lucio Costa

PLANTA MUSEU E CASA DO ZELADOR 4-N 0 10m

° plantas e cortes
[WISNIK, 2001]

Ministério da Educação e Saúde
Rio de Janeiro
[1936-1937]

Lucio Costa e equipe

° plantas
[WISNIK, 2001]

º imagens
[WISNIK, 2001]

Pavilhão do Brasil
Feira Internacional de Nova Iorque
[1939]

Lucio Costa e Oscar Niemeyer

° desenho original
[WISNIK, 2001]

° imagem
[idem]

° imagens
[WISNIK, 2001]

Resid. Saavedra
Correias, Petrópolis, RJ
[1942]

Lucio Costa

CORTE 0 5m

PLANTA → N 0 5m

- 1 terraço
- 2 sala de estar
- 3 garagem
- 4 sala de jantar
- 5 dormitório
- 6 cozinha
- 7 área de serviço
- 8 pátio
- 9 sacristia
- 10 capela

° planta e corte
[WISNIK, 2001]

° imagens
[WISNIK, 2001]

Resid. Paes de Carvalho
Araruama, RJ
[1944]

Lucio Costa

° imagens
[WISNIK, 2001]

° plantas e corte transversal
[WISNIK, 2001]

Park Hotel São Clemente
Nova Friburgo, RJ
[1940]

Lucio Costa

° imagens
[WISNIK, 2001]

° plantas e corte transversal
[WISNIK, 2001]

Parque Guinle
Rio de Janeiro
[1948-1954]

Lucio Costa

CORTE LONGITUDINAL 0 10m

PLANTA TERREJO 0 10m

- 1 entrada principal
- 2 chafariz
- 3 chapelaria
- 4 casa de esquiadores
- 5 hall social
- 6 portaria
- 7 hall secundario
- 8 telesele
- 9 cabina de medidores
- 10 telefone
- 11 centro telefonico
- 12 jockey café
- 13 salão jockey café
- 14 agiota
- 15 loja
- 16 portaria de funcionarios
- 17 bar
- 18 hall de funcionarios
- 19 deposito
- 20 entrada de funcionarios
- 21 deposito
- 22 pátio de manobras
- 23 hall de entrada de sócios
- 24 espaço para sócios
- 25 controle
- 26 entrada do 1º subsolo
- 27 entrada de veículos
- 28 sala de veículos

° plantas e cortes
[WISNIK, 2001]

PLANTA 12º ANDAR 0 10m

- 1 hall social
- 2 rampa
- 3 sala de espera
- 4 gerência
- 5 cabine
- 6 vestiário masculino
- 7 piscina aquecida
- 8 descanso da sauna
- 9 vestiário feminino
- 10 hall de funcionarios
- 11 bar
- 12 sauna
- 13 banho-rapido
- 14 chuveiro
- 15 piscina
- 16 terraço-jardim
- 17 vestiário
- 18 hall de ligação
- 19 ginásio
- 20 depósito
- 21 casa de máquinas piscina
- 22 ar condicionado

Sede do Jockey Club
Rio de Janeiro
[1956]

Lucio Costa

° desenho original
[COSTA, 1994]

Rampas da Glória
Rio de Janeiro
[anos 60]

Lucio Costa

° imagens
[WISNIK, 2001]

° plantas
[WISNIK, 2001]

Plataforma Rodoviária
Brasília
[1960]

Lucio Costa

° desenhos originais e fotografias
[WISNIK, 2001]

Resid. Thiago de Mello
Barreirinhas
[1978]

Lucio Costa

- 1 garagem
- 2 hall
- 3 hall de serviço
- 4 depósito
- 5 closet
- 6 oficina
- 7 varanda
- 8 sala de estar
- 9 jardim de inverno
- 10 biblioteca
- 11 jardim coberto
- 12 pátio interno
- 13 sala de jantar
- 14 serviço
- 15 circulação
- 16 copa e cozinha
- 17 área de serviço
- 18 rouparia
- 19 dormitório
- 20 hall de serviço
- 21 despensa
- 22 sala de almoço
- 23 sala de ginástica
- 24 terraço
- 25 copa e costura

° plantas e implantação
[fonte: WISNIK, 2001, p.119]

° cortes
[WISNIK, 2001]

° imagem
[idem]

Resid. Helena Costa e Luiz
Fernando Penna
Rio de Janeiro
[1982]

Lucio Costa

° planta e corte
[TRIGUEIROS, 1993]

Mercado Municipal
Santa Maria da Feira, [1953-1959]

Fernando Távora

° estudos de elevação
[ESPOSITO, 2005]

° planta tipo
[TRIGUEIROS, 1993]

Conjunto Ramalde
Porto,
[1952-1960]

Fernando Távora

° projeto original
[ESPOSITO, 2005]

Pavilhão de Tênis
Quinta da Conceição,
Matosinhos
[1956-1960]

Fernando Távora

° projeto original
[ESPOSITO, 2005]

Casa de Férias
Pinhal de Ofir, Fão
[1957-1958]

Fernando Távora

Escola Primária Quinta do Cedro
Vila Nova de Gaia, Fão
[1957-1961]

Fernando Távora

° planta e corte da escola
[TRIGUEIROS, 1993]

° implantação
[ESPOSITO, 2005]

° plantas e elevação
[TRIGUEIROS, 1993]

Pousada Santa Marinha da Costa
Guimarães
[1972-1985]

Fernando Távora

° plantas
[ARCHITÉCTI 13]

° desenhos originais
[TRIGUEIROS, 1993]

Escola Superior Agrária
Refóios do Lima, Ponte do Lima
[1986-1991]

Fernando Távora

Fernando Távora

° plantas e corte
[CASABELLA 678]

° desenho original
[ESPOSITO, 2005]

Auditório Faculdade de Direito
Coimbra
[1993-2000]

Fernando Távora

° plantas e corte
[ESPOSITO, 2005]

Ampliação do Parlamento
Palácio de São Bento, Lisboa
[1994-1999]

Fernando Távora

° interior da Casa dos 24
[fonte: MOURA, 2005, p.214]

° torres da Sé e a Casa dos 24
[fonte: ESPOSITO, 2005, p.174]

° corte transversal
[fonte: MOURA, 2005, p.214]

° implantação e plantas
[fonte: idem, p.215]

Casa dos 24
Torre Memorial da Sé do Porto
[1995-2002]

Fernando Távora

° cortes e plantas
[fonte: ESPOSITO, 2005]

Faculdade de Arquitetura
Universidade do Minho, Guimarães
[1996-2002]

Fernando Távora e Bernardo Távora

Agradeço à Fernanda Fernandes pela orientação.

aos professores Fernando Melo Franco e Ricardo Azevedo Marques pelos comentários e incentivo na banca de qualificação;

aos professores Sérgio Fernandez e Ana Tostões por me terem recebido tão cordialmente e, claro, pelas conversas;

ao Paulo Emilio, pelo apoio;

à Maira Rios pelas fotos, pela revisão e pela paciência.