

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

**A monumentalidade em Lucio Costa:
projeto de arquitetura e cidade moderna**

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

Anna Beatriz Ayroza Galvão

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Cristina da Silva Leme



São Paulo, 2005



AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTA
TRABALHO. POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL: abgalvao@ufba.com

24.981
Costa

Galvão, Anna Beatriz Ayroza
G182m A monumentalidade em Lucio Costa: projeto de arquitetura
e cidade moderna / Anna Beatriz Ayroza Galvão. -- São Paulo,
2005.

131 p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: Projeto, espaço
e cultura) – FAUUSP.

Orientadora: Maria Cristina da Silva Leme

1.Arquitetura moderna 2.Cidades - Historia 3.Costa,
Lucio,1902-1998 I. Titulo

CDU 72.036(81)



AVENIDA MONUMENTAL



*Para meus filhos,
Gabriel e Clara*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha caríssima orientadora, Profa. Dra. Maria Cristina da Silva Leme, por seu fundamental apoio, estímulo e interlocução precisa.

À Profa. Dra. Fernanda Fernandes e ao Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins, agradeço a inestimável participação em minha banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo e ao Prof. Dr. Paulo Bruna, registro meu débito e apreço enquanto aluna de suas disciplinas.

À amiga e colega de pós-graduação Maria Beatriz Cappello, pelo saudável convívio e intercâmbio ao longo destes anos, juntamente com a amiga Fernanda.

Aos colegas do grupo de estudos, coordenado por minha orientadora, onde tantas discussões vieram enriquecer mais ainda este período do Doutorado: Sérgio, Denise, Célia Ferraz, Célia Paz, Luiz Antonio, Fábio, Isabel, Francisco e Rita. À Ana Elena Salvi, pelas conversas e sugestões bibliográficas.

Às duas equipes da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, assim como à Secretaria da Comissão de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, sobretudo à Isa.

À minha amiga Maria Cristina Ricardo pela atenção e cuidado no tratamento gráfico deste trabalho.

À minha mãe, ao meu irmão Paulo e às irmãs Marília, Lila e Mari, pelo suporte fundamental a esta temporada paulistana, assim como aos meus irmãos baianos, Ira e Mozart. À querida Dene, meu eterno reconhecimento.

À sempre presente Neila, pela carinhosa sabedoria, e aos meus amigos históricos da turma 67, pelo apoio alegre e constante.

Ao Jayme, pela revisão de textos e pelo companheirismo.

Aos caros colegas da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, que deram todo o suporte necessário para a realização deste Doutorado.

À CAPES, pela bolsa de estudos.

RESUMO

Esta tese pretende avaliar relações entre arquitetura e cidade, presentes nos discursos e planos urbanísticos da corrente carioca (formalista) do modernismo no Brasil, tomando como referência Lucio Costa, enquanto liderança e interlocutor deste grupo. Considerando que o leque dessas relações é bastante amplo, optou-se por restringi-las à questão da monumentalidade, por ser um tema que obrigatoriamente dialoga tanto com a concepção arquitetônica quanto com o projeto de cidades, permitindo que a abordagem estética (plástico-formal) aflore enquanto questão necessária e fundamental para as disciplinas de arquitetura e de urbanismo. Além disso, a dimensão monumental, que é tida como incompatível com o pensamento do Movimento Moderno, no segundo pós-guerra foi incorporada ao discurso de alguns de seus segmentos internacionais, ao mesmo tempo em que foi uma das qualidades que fizeram do plano urbanístico de Lucio Costa o vencedor do Concurso de Brasília, sinalizando para uma aparente contradição a ser explorada.

ABSTRACT

This thesis intends to evaluate relations between architecture and cities, which are present in the speeches and the urban plans of the modern *carioca* architects, i.e., the Brazilian formalism trend. Lucio Costa is the main reference for the present analysis, since he was the leader and the interlocutor of this group. Thinking over the width of those relations, they had to be restricted to a specific theme, the monumentality, which necessarily establishes a dialogue with both architectural conceptions and cities design. It is a thematic that can replace the aesthetic approach as a necessary and fundamental question to the architecture and the urbanism fields. Besides, the monumental dimension, usually understood as incompatible with the Modern Movement thoughts, on the contrary, was incorporated to some international modern speeches after the Second World War, as well as it was one of the main qualities that made the Lucio Costa urban plan the winner of the Competition for Brasília, in an apparent contradiction to be explored.

SUMÁRIO

Introdução	6
Capítulo 1 - Monumentalidade e Movimento Moderno	16
Nova York, 1943: a "nova monumentalidade"	
A construção do conceito de monumentalidade nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna	
Capítulo 2 – A monumentalidade em Lucio Costa	47
O conceito de monumentalidade nos escritos de Lucio Costa	
Lucio Costa, monumentalidade e cidade	
Capítulo 3 – Lucio Costa e a interlocução internacional	87
Considerações Finais	114
Créditos das Ilustrações	118
Bibliografia	119

INTRODUÇÃO

"A arquitetura contemporânea, mais do que romper com as formas tradicionais da harmonia compositiva, tem promovido o desencontro entre a aparência exterior e a utilidade, a economia e a solidez — entre a venustas, a firmatas e a utilitas, portanto — para dar-nos apenas o primeiro destes parâmetros como sua exclusiva referência axiológica e projetual. Para trafegar na esteticidade da vida contemporânea, ela, tal como as outras artes, hipertrofiou a dimensão da venustas, da imagem, da originalidade próprias a um universo estético completamente alheio às questões de utilidade, necessidade, moralidade e capacidade de construir um mundo humano melhor e mais feliz."

Carlos A. Leite Brandão, *"Crítica da forma na arquitetura"*, maio 2004

Num mundo excessivamente esteticizado, onde o poder da imagem tem dominado a constituição de nossa sociedade, é fundamental que se resgate e compreenda o real papel da dimensão estética. Além disso, a realidade urbana de hoje tende a ser dominada pelos interesses de um mercado imobiliário predador, ameaçando tantas vezes a legitimidade do poder público.

As disciplinas de arquitetura e de urbanismo podem, portanto, colaborar com essa reflexão, visando a recolocação do papel da imagem (dimensão estética) — dentro de uma perspectiva ética e humanista — na concepção dos espaços de domínio público.

Nesse sentido, este estudo pretende avaliar relações entre arquitetura e cidade, presentes nos discursos e planos urbanísticos da corrente formalista do modernismo no Brasil, aquela gestada no Rio de Janeiro sob a liderança de Lucio Costa. Considerando que o leque dessas relações é bastante amplo, optou-se por restringi-las aos aspectos pertencentes à questão da monumentalidade, por ser um tema que obrigatoriamente dialoga tanto com a concepção arquitetônica quanto com o projeto das cidades. Segundo o suíço Alfred Roth, "uma das tarefas mais significativas para os arquitetos de nossa época é (...) converter o planejamento de cidades em arquitetura urbana", enquanto "síntese de todas as forças criativas e a imagem de toda a ordem econômica, cultural e espiritual da sociedade"¹.

No entanto, esse tema, tão em voga nos tempos pós-modernos, é tido como incompatível com o pensamento arquitetônico e urbanístico modernista². Como, então, a expressão "monumental" é um dos atributos da arquitetura de Niemeyer, assim como foi uma das qualidades que fizeram do plano urbanístico de Lucio Costa o vencedor do Concurso de Brasília, cidade considerada a principal concre-

¹ ROTH, Alfred. In search of New Monumentality: a symposium In: *Architectural Review*, 621, London, Sept. 1948. p.121

² Por modernista entende-se a arquitetura moderna do séc XX com base formulada nos meios dos CIAM.

tização do urbanismo funcionalista, da Carta de Atenas? Como entender, portanto, essa aparente contradição? Como conectar "compromisso social", um dos pilares do movimento moderno, com "expressão monumental"? As distorções consumistas do mercado imobiliário, que tem sido responsável pela construção (e pela paisagem) das cidades brasileiras, não estariam se apropriando de maneira também distorcida das experiências modernistas da monumentalidade?

Para que essa questão da monumentalidade moderna seja melhor compreendida, é interessante que, primeiramente, se tenha uma idéia dos significados distintos que o termo teve ao longo do tempo.

Le Goff, escrevendo sobre o verbete "Documento/Monumento", coloca a origem da palavra "monumento" no verbo "monare", que significa "fazer lembrar, um sinal do passado".

Segundo George e Christianne Collins,³ a palavra monumento, já na Idade Média, significava sepulcro e, ao mesmo tempo, documento escrito ou informação dada por escrito. Para os romanos, assim como para os modernos povos da América, ela se referia ao marco de pedra em terras apossadas, ou seja, a documentos de posse. Já no período da Renascença e do Barroco, "monumento", além de documento escrito, também passou a significar um artefato construído para fins comemorativos. Para os Collins, não é claro o momento em que o termo "monumentalidade" também passou a se referir a aspectos arquitetônicos, mas é provavelmente na passagem do séc. XIX para o séc. XX. Outra palavra, que provavelmente começou a ser aplicada na virada do XIX para o XX, foi "monumentalismo", trazendo uma conotação arquitetônica referente às construções em grande escala, ou seja, à escala monumental. Portanto, segundo os autores, o tema da monumentalidade, enquanto fenômeno arquitetônico e urbanístico, passou a ter destaque no séc. XX, assim como aconteceu com a literatura sobre o assunto, que tem tratado das definições ou das explicações sobre seus vários significados.

Nas primeiras décadas do séc. XX, a monumentalidade era uma manifestação associada ao ecletismo, à *City Beautiful* e ao historicismo do meio acadêmico das Belas Artes: urbanismo das perspectivas monumentais e arquitetura de grande escala e ornamentação refinada⁴. Era notória a rejeição do tema por vários segmentos do chamado movimento moderno. Porém, algumas exceções, precursoras, podem ser encontradas.

É no mínimo curioso verificar que, no final da década de 10, discussões já ocorriam dentro do grupo holandês *De Stijl*, que em seu boletim "*De Stijl*" publicou os artigos *The monumental townscape* (1917) e *Notes on Monumental Art with reference to two fragments of a building* (1918), respectivamente de J.J.P. Oud e de Theo Van Doesburg. Ambos negavam a idéia de "monumental" enquanto manifestação em grande escala, mas apontavam para a necessidade de um "estilo monumental" para a Holanda, no caso, entendido como a expressão da arquitetura

³ COLLINS, Christiane & George. Monumentality: A critical matter in modern architecture
In: _____ (org.). *Monumentality and the city*, *The Harvard Architectural Review*, 4, Spring 1984, Cambridge: MIT Press. pgs. 18-19

⁴ Idem, p.20

enquanto artes plásticas, segundo "a arte de definição de espaço que, como tal, está universalmente expressa na paisagem da cidade", segundo Oud. Van Doesburg completa dizendo que "um estilo monumental significa divisão proporcional do trabalho entre as várias artes", cujo objetivo seria "colocar o homem inserido (e não em oposição) às artes plásticas e, assim, capacitá-lo a participar delas"⁵.

Essas exceções, dentro do primeiro período modernista, também puderam ser percebidas em alguns projetos arquitetônicos. Nestes, a monumentalidade foi identificada por seu caráter simbólico, alcançado por meio do recurso da grande escala e/ou de sua expressão arquitetônica, como foi o caso da Liga das Nações e do Palácio dos Soviéticos, ambos de Le Corbusier.

Já nas falas sobre núcleos históricos, tratados principalmente pela delegação italiana dos CIAM⁶, o monumento era aceito como referência histórica isolada, desde que fosse funcionalmente viável.

Além disso, a partir de uma distância temporal, hoje é possível reconhecer, enquanto manifestação de monumentalidade, o efeito provocado pelo impacto das incomuns edificações modernas dentro do cenário urbano predominantemente eclético dos anos 20. As então "modestas" construções puristas, como as casas da Bauhaus, em Dessau, ou a casa Schröder, em Utrecht/Holanda, poderiam ter recebido o status de monumento justamente por seu caráter excepcional. Uma monumentalidade alcançada pelo contraste de linguagens arquitetônicas e não pelo contraste de escalas distintas.

No entanto, a atitude que vai dominar os circuitos modernistas durante os anos 20 e 30 é de negação à questão da monumentalidade, associando-a a temas do passado (historicismo) e aos exageros do ecletismo. A preocupação central era de ordem mais "interna" (predominantemente doméstica) e funcional, buscando soluções tecnicamente racionais e de baixo custo para os problemas habitacionais, onde a tônica, portanto, estava nas construções do tipo "standard", afinadas à produção em série. O edifício único, não reproduzível, era visto com restrições por esses setores envolvidos com a habitação coletiva, principalmente nos países nórdicos e germânicos. Segundo os Collins, nos anos 30 houve um crescimento do interesse por edifícios públicos, que, de certa maneira, vinha acompanhado pela busca de uma expressão simbólica. Nesses anos 30, e nitidamente a partir da eclosão da Segunda Guerra, os regimes totalitaristas, como os da Alemanha, Itália e União Soviética, foram sensíveis à força que edificações monumentais exerciam sobre as comunidades, dando, então, à arquitetura um papel de destaque dentro de suas políticas, como promotora de seus ideais, nos modelos da *City Beautiful*.

A intrigante constatação do sucesso que os projetos monumentais tinham sobre a população leiga, assim como o renovado interesse entre alguns modernistas pela discussão estética como uma das prioridades no campo da arquitetura e do urba-

⁵ apud COLLINS, op.cit., p.20

⁶ Ver item 69, no capítulo "Patrimônio Artístico das Cidades", da Carta de Atenas, um dos documentos do IV CIAM, em 1933 (documento organizado e comentado por Le Corbusier, tendo sido publicada pela primeira vez em 1943).

nismo, certamente contribuíram para que a questão da monumentalidade fosse enfrentada por nomes como o do historiador de arte Sigfried Giedion (secretário-geral dos CIAM desde 1928) e, assim, introduzida na agenda de interesses dos modernistas, dentro, é claro, de uma postura distinta das Belas Artes. E foi assim que, no final da década de 30, Giedion arriscou uma nova leitura sobre a monumentalidade, quando resgatou e dissertou sobre as características de "monumentalidade impressionante" no já citado projeto de Le Corbusier para o concurso da Liga das Nações (1927), o qual "pela primeira vez em nossos dias (...) desafiava a rotina da Academia num campo que ela dominara por gerações"⁷. Estavam lançadas, assim, as bases dos debates sobre a "nova monumentalidade" promovidos inicialmente por Giedion, em Nova York, em parceria com o arquiteto urbanista catalão Jose Lluís Sert e com o artista plástico francês Fernand Léger, que juntos produziram, em 1943, uma espécie de manifesto intitulado "Nove pontos sobre Monumentalidade"⁸.

Considerando a herança modernista ainda presente na formação dos arquitetos e urbanistas brasileiros, este é um tema pertinente a ser tratado neste momento. Neste sentido, é interessante fazer uma ponte entre a literatura estrangeira sobre o assunto e as experiências arquitetônicas e urbanísticas no Brasil, que há tanto vêm dialogando com o tema da monumentalidade.

Uma das chaves para esse entendimento está fora do Brasil, na Nova York dos anos 40 e nos CIAM⁹ europeus, eventos a serem tratados no Capítulo 1, quando o tema da monumentalidade passou a ser objeto de calorosas discussões dentro de circuitos modernistas da época (MOMA¹⁰, *Architectural Review*, etc). No artigo-manifesto "Nove pontos sobre monumentalidade" (1943), Giedion, Sert e Léger, expoentes do Movimento Moderno, então refugiados nos Estados Unidos em função da Segunda Guerra, desencadearam esse debate, ao defenderem a importância da retomada dos valores estéticos no campo da arquitetura e do urbanismo. Tal resgate buscava não apenas conferir qualidade arquitetônica às obras modernas, mas também promover uma aproximação entre o cidadão comum e as expressões plásticas modernas, uma vez que a população leiga ainda parecia ser insensível à linguagem purista e abstrata dos modernistas. Na verdade, essa preocupação dos três europeus refletia a crise que se instalara na arquitetura moderna, já no período do entre-guerras. Nos CIAM, o funcionalismo e as novas tecnologias eram tratadas como as questões centrais de seus planos, inicialmente apresentadas enquanto uma estratégia para amortizar os excessos decorativos das construções ecléticas que ainda dominavam as primeiras décadas do séc. XX. No entanto, essa ênfase no funcionalismo e no racionalismo técnico acabou por ficar sedimentada dentro de certos segmentos do movimento moderno (soviéticos, nova objetividade, etc), colocando-se as questões de ordem formal em segundo plano.

⁷ GIEDION, Sigfried. *Spacio, time and architecture: the growth of a new tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1941. p. 417

⁸ Artigo publicado pela primeira vez em: ZUCKER, Paul (org.). *New architecture and city planning*. NY: Philosophical Library, 1944.

⁹ Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna

¹⁰ Museu de Arte Moderna de Nova York

Neste sentido, o desencadeamento do debate sobre monumentalidade no início dos anos 40 pode ser entendido como uma estratégia para que a dimensão artística fosse resgatada pelos CIAM e suas correntes modernistas, enquanto um princípio fundamental. Seria uma tábua de salvação para um "movimento" em crise! Além disso, o tema da monumentalidade, conforme foi colocado nos "Nove pontos", também se aproximava do então politicamente correto compromisso com a reconstrução da vida coletiva destruída pela guerra¹¹. Num momento em que os fóruns de intercâmbio entre os modernistas, como os CIAM, haviam sido interrompidos pela Segunda Guerra, os Estados Unidos passaram a ser o território propício para tais discussões.

Os princípios que marcaram a produção arquitetônica e urbanística moderna brasileira, desde o final dos anos 30, se aproximavam das questões que nortearam a formulação dos "Nove pontos", ao entenderem os legítimos espaços urbanos enquanto espaços humanizadores e estruturadores de vida comunitária nas cidades modernas (vida coletiva, compromisso social e político, referências simbólicas, expressão artística, etc). No entanto, não houve um vínculo estreito entre os debates da "nova monumentalidade" e a produção brasileira.

Em Lucio Costa, seria possível compreender essa aproximação entre a produção brasileira, os eventos nova-iorquinos e os CIAM, visto que ele foi um interlocutor privilegiado da arquitetura moderna no Brasil: exerceu influência sobre várias gerações de arquitetos e urbanistas, participando da construção de uma historiografia oficial, difundindo modelos como Brasília ou glorificando em seus artigos as obras de Oscar Niemeyer e de Le Corbusier. Outra questão que justifica a escolha de Lucio Costa para este trabalho é seu intenso comprometimento com o CIAM, seu vínculo pessoal com os principais dirigentes dessa organização e, portanto, com os autores dos "Nove pontos", num momento onde buscavam uma saída para o impasse em que se encontrava o almejado mundo moderno em pleno conflito da Segunda Grande Guerra.

Sendo assim, o Capítulo 2 estará focando o pensamento de Lucio Costa especificamente com relação à questão da monumentalidade no Brasil. Primeiramente, foram trabalhados seus textos e, numa segunda parte, seus projetos urbanísticos.

A opção por Lucio Costa se deve, primeiramente, à sua liderança nos meios da arquitetura e do urbanismo nacional, tendo sido ele responsável pela intensa difusão do pensamento moderno entre nós. Seu trabalho e suas idéias ainda hoje são referência nas escolas de arquitetura do país e, portanto, na estruturação dos profissionais da área. O legado de sua obra também deve ser visto como a base da trama que construiu os principais episódios históricos de nossa arquitetura.

Porém, a partir dos anos 50, a arquitetura brasileira como era conhecida nos meios internacionais, passou a receber freqüentes acusações pela ênfase que dava às soluções plásticas e, particularmente, ao formalismo encontrado nos projetos

¹¹ "Monumentos são a expressão das mais altas necessidades culturais do homem. Eles devem satisfazer a eterna demanda do povo pela tradução simbólica de sua força coletiva. Os monumentos mais vitais são aqueles que expressam o sentimento e o pensamento dessa força coletiva - o povo". (*Nove pontos sobre monumentalidade*, item 2. Nossa tradução)

de Niemeyer, culminando com as críticas ao resultado do Concurso de Brasília, ou seja, ao plano urbanístico de Lucio Costa. Sendo assim, num caminho inverso, o Capítulo 3 irá tratar de alguns diálogos de Lucio Costa, enquanto responsável pelas principais defesas e articulações que deram visibilidade internacional à produção brasileira (*Brazil Builds*, membros dos CIAM, revistas especializadas, etc).

Dentro de suas articulações internacionais, prevaleceram seu vínculo com a corrente corbusiana dos CIAM e seus rebatimentos às críticas funcionalistas à dimensão artística da arquitetura brasileira.

A questão é: esse contexto internacional teria alterado ou, mais provavelmente, reforçado a trajetória da corrente hegemônica da arquitetura e do urbanismo nacional? No mundo tão esteticizado em que vivemos, essas posturas, que há mais de 50 anos, defendiam uma aproximação com a dimensão plástico-formal na concepção da cidade moderna ainda teriam eco na atual formação e prática profissionais?

Dessa maneira, por meio da relação de Lucio Costa com o tema da monumentalidade, pretende-se:

- oferecer elementos que possam ampliar o entendimento da corrente formalista da arquitetura moderna brasileira;

- fazer uma aproximação entre arquitetura e urbanismo a partir de um tema como o da monumentalidade e, conseqüentemente, de questões de ordem plástico-formal. A aproximação entre os campos da arquitetura e do urbanismo cria possibilidades para que a abordagem estética (ou plástico-formal) aflore enquanto questão necessária e fundamental para as duas disciplinas, viabilizando, assim, sua re-conceituação, e deixe de ser entendida como uma questão de menor valor, como defendem as correntes formalistas da arquitetura moderna ou do urbanismo das escolas de engenharia;

- compreender e situar a presença significativa do grupo carioca de arquitetos modernistas na formação e nas práticas projetuais desenvolvidas no Brasil desde então;

- verificar a presença da discussão estética em seus discursos socializantes.

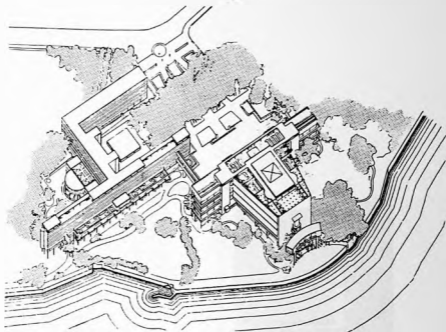
A pesquisa se apoiou na abordagem histórica, estruturada numa análise documental feita a partir de dados obtidos em fontes bibliográficas (incluindo periódicos), fontes iconográficas e documentação de arquivos. No caso, o material trabalhado é relativo aos anos 30, 40 e 50, sendo composto por documentos e artigos publicados por Lucio Costa, assim como por textos geradores ou questionadores de debates sobre a monumentalidade entre os modernistas, além de relatórios oficiais e artigos sobre os CIAM, com ênfase nos congressos do pós-guerra. As análises sobre a exposição *Brazil Builds* foram embasadas num levantamento minucioso feito nos Arquivos do MOMA-NY (memorandos, relatórios, correspondências, etc), graças a uma bolsa de pesquisa de curta duração que me foi concedida pela Fundação Fulbright de junho a dezembro de 1996.

Também foram avaliadas as críticas contemporâneas (teses, artigos, livros, seminários, etc) relativas à trajetória profissional e intelectual de Lucio Costa, assim

como à historiografia sobre os CIAM e à repercussão dos ideais da "nova monumentalidade".

O material levantado foi organizado em dossiês temáticos para cada assunto tratado (CIAM, textos e planos de Lucio Costa, "nova monumentalidade"), complementados por fichamentos, que destacam as questões e conceitos básicos observados durante as leituras.

O resultado desta pesquisa, portanto, foi fruto do cruzamento das análises e das informações coletadas, com o objetivo de se construir um recorte da historiografia da arquitetura moderna no Brasil, focada na relação entre Lucio Costa, a dimensão da monumentalidade e a construção da cidade moderna.



"Se, por exemplo, em 1927 o projeto de Le Corbusier para o palácio da "Liga das Nações" não tivesse sido enterrado pelas lideranças políticas da Liga, o desenvolvimento da monumentalidade na arquitetura contemporânea hoje estaria provavelmente em outro nível!" (GIEDION, S. The need for a new monumentality. In: ZUCKER, op. cit. p. 556)



Projeto de Le Corbusier para o Palácio dos Soviets, de 1931

CASA SCHRÖDER



Casa Schröder, G. Rietveld, Utrecht / Holanda, 1924

O efeito provocado por esta pequena residência exemplar do purismo holandês, que contrastava com o contexto urbano de 1924 e, ao mesmo tempo, possuía uma excepcional qualidade arquitetônica, pôde conferir-lhe um caráter monumental.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, R. J. : FACHADA SUL (POSTERIORI)



CAPÍTULO 1

MONUMENTALIDADE E MOVIMENTO MODERNO

Este capítulo investiga como a questão da monumentalidade foi tratada nos circuitos internacionais da arquitetura moderna após a Segunda Grande Guerra, a partir de duas circunstâncias aparentemente distintas: a retomada dos "Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna" – os CIAM – realizados na Europa, a partir de 1947, e os debates sobre "nova monumentalidade" em Nova York, a partir de 1943, tendo como referência os europeus Sigfried Giedion, J.L. Sert e Fernand Léger, membros atuantes dos CIAM.

Por trás dos dois eventos – dentro de um contexto de reconstrução da vida coletiva destruída pela guerra –, encontramos a mesma atitude de repensar a doutrina do Movimento Moderno do pré-guerra (a determinação funcional e avanço tecnológico da construção). Além deste ponto comum, chama-se atenção para o fato e o evento nova-iorquino ser protagonizado por três participantes de destaque dentro dos CIAM: seu presidente (Sert), seu secretário-geral (Giedion) e um palestrante do celebrado IV CIAM (Léger), que, já nos idos 1933, havia sido convidado por Le Corbusier para falar de arte e expressão.

Na verdade, os princípios estruturadores dos CIAM já haviam dado sinais de desgaste ainda nos anos 30, período em que o sonho das utopias da década anterior se desmoronava pela própria ascensão dos regimes totalitaristas que dominaram territórios europeus. A eclosão da guerra em 1939 veio definitivamente pôr em cheque a idéia de superioridade do progresso e do planejamento científico que, por si, não sustentaram valores humanos que fossem além da visão de massas populacionais e padronização do indivíduo.

Estes episódios teriam tido relações, de aproximação ou distanciamento, com a produção brasileira do período, considerando que o grupo do Rio, que liderou a, difusão da arquitetura moderna no Brasil, tinha forte vínculo com os CIAM e principalmente uma reverência a Le Corbusier, liderança nos congressos e também mentor dos três europeus "desterrados" em Nova York durante a guerra. Para uma compreensão desse intercâmbio, é importante, portanto, que se entenda melhor como se deu essa inflexão no contexto internacional, percebendo a complexidade da construção dessa nova orientação "pela humanização da vida urbana"¹.

¹ Subtítulo da publicação oficial do VIII CIAM: TYRWITT, J., SERT, J.L. e ROGERS, E.N. (orgs.) *The Heart of the City: towards the humanization of urban life*. London: Lund Humphries, 1952.

NOVA YORK, 1943: A "NOVA MONUMENTALIDADE"

1943: um ano chave

Cena Um: Brasil, 1943

Em novembro, é inaugurada no Rio de Janeiro, nas dependências do ainda inacabado edifício do Ministério da Educação e Saúde, a versão brasileira da exposição *Brazil Builds*, com projeto museográfico de Oscar Niemeyer, patrocinada pelo governo americano.

Em plena Segunda Grande Guerra, o Brasil estava realizando experiências no campo da arquitetura jamais vistas até então, como os projetos de Niemeyer para a Pampulha (Belo Horizonte) e sua revolução técnica e plástica do concreto armado. Curiosamente, a pequena igreja desse conjunto mineiro, mesmo ainda não consagrada, foi reconhecida como monumento nacional e tombada pelo IPHAN em 1948, mesmo ano do tombamento do recém-inaugurado Ministério da Educação. Este havia sido intencionalmente concebido para ser um monumento da arquitetura corbusiana, destacando-se por suas qualidades arquitetônicas e por uma implantação no lote que rompia com os padrões urbanísticos convencionais. Até hoje é tratado como referência mundial em todos os compêndios sobre história da arquitetura e do urbanismo modernistas. O grupo de arquitetos cariocas liderados por Lucio Costa tem Le Corbusier, e, portanto, os CIAM, como base de seus trabalhos.

Nesse mesmo ano, São Paulo inaugura o Cine Ipiranga, projeto de Rino Levi, cujo slogan era "um monumento ao cinema".

Cena Dois: Europa, 1943

A Europa mais uma vez se transformara no centro de conflitos de uma grande guerra. Os nomes mais proeminentes da arquitetura moderna migraram para outros continentes ou se isolaram em seus próprios países. O intercâmbio entre eles, incluindo suas atividades coletivas, a exemplo dos CIAM, estava interrompido. A produção arquitetônica modernista de então ficou praticamente estagnada e restrita a grupos locais. Além disso, uma retomada significativa do ecletismo propiciou o desenvolvimento de um novo academismo pseudomoderno, incluindo o problemático *Internacional Style*². Por outro lado, uma terceira geração de arquitetos modernistas se formava e começava a desenvolver seus primeiros trabalhos. É publicada pela primeira vez a então anônima "Carta de Atenas", versão corbusiana sobre o IV CIAM. É dentro deste contexto que se viu delinear uma nova agenda de questões entre os arquitetos do próprio CIAM, onde o foco seria a humanização da arquitetura e do urbanismo modernistas.

² THOMAS, Mark. In: Giedion, *A decade of contemporary architecture*. Zürich: Grisberger, 1951. pp.14-15

Desde o final dos anos 30, uma elite de artistas e intelectuais do modernismo europeu começa a se transferir, mesmo que temporariamente, para os Estados Unidos, fugindo dos conflitos da Segunda Guerra. Foi provavelmente em Nova York que essa diferenciada colônia de exilados conseguiu criar um dos climas culturais mais efervescentes da época. Entre eles o suíço historiador da arquitetura S. Giedion, o arquiteto catalão J.L. Sert e o artista plástico francês Fernand Léger. No ano de 1943 os três descobriram que tinham sido individualmente convidados para escrever um artigo para uma publicação comemorativa que o grupo *American Abstract Artists* estava organizando. Decidiram, então, escrever sobre um mesmo tema, que naquele momento de exílio, havia despertado grande interesse entre os três, a monumentalidade. Cada artigo teria um enfoque particular, a partir da área de atuação de cada um. Por fim, sintetizando os três artigos, elaboraram uma espécie de depoimento coletivo, "Nove pontos sobre a monumentalidade".

A tal publicação americana acabou não saindo, mas no ano seguinte, com exceção do Léger, esses artigos estariam presentes no livro organizado por Paul Zucker³, gerando uma polêmica que duraria pelo menos mais uns quatro anos. O artigo de Léger foi publicado em 1946, em outra edição da *American Abstract Artists*.

Em janeiro desse mesmo ano de 1943, o MOMA de Nova York inaugurou a exposição *Brazil Builds*, e publicou a primeira edição de seu livro-catálogo, que colocaria a arquitetura moderna brasileira em posição de destaque no cenário mundial.

"Nove pontos sobre monumentalidade"

Qual a razão do interesse dos três autores pelo tema naquele momento? Primeiramente pelo reconhecimento de que a arquitetura moderna não deveria permanecer restrita à tendência funcionalista. Esta, nos dizeres do próprio artigo "Nove pontos" (item 5), havia sido apenas uma etapa inicial do Movimento Moderno cuja preocupação maior era solucionar "os problemas mais simples, os edifícios mais utilitários" etc. Naquele momento de final de Segunda Guerra, novos problemas estavam sendo colocados para a arquitetura e para a cidade, correspondendo a uma etapa posterior, onde a prioridade passou a ser a "organização da vida comunitária na cidade". Por outro lado, também estava sendo feito um balanço dos acertos e desacertos dos anos anteriores, inclusive dos CIAM, onde uma das questões levantadas era a importância da dimensão estética. Neste sentido, a inclusão da questão da monumentalidade na agenda de preocupações desses três europeus foi uma estratégia para contribuir com tal mudança nos meios modernistas, procurando-se uma aproximação com "o sentimento e o pensamento dessa força coletiva – o povo" ("Nove pontos", item 2). Nos quatro artigos escritos por

³ ZUCKER, Paul. *New Architecture and City Planning*. NY: Philosophical Library, 1944

eles - três individuais⁴ e o manifesto, em grupo -, o conceito de monumento, pela própria conotação retrógrada que o associava ao mundo eclético e das Belas Artes, foi reinterpretado a partir de outra perspectiva, de caráter mais público e urbano, de maneira que pudesse ser aceito pelos meios modernistas. Procurando anular o entendimento reacionário do termo, Giedion utilizou em seu artigo individual o conceito de pseudo-monumentalidade, referindo-se às realizações monumentais da academia e dos regimes fascistas a serem condenadas. Segue uma breve avaliação do artigo-manifesto, a partir de uma tradução livre da autora:

- Os quatro primeiros tópicos dos "Nove pontos sobre monumentalidade", mais afinados às idéias trabalhadas individualmente por Giedion, tiveram um papel de re-conceituação do termo.

O item 1 fala da obra única, e não seriada, e do desejo de permanência, desmistificando a visão hegemônica da reprodutibilidade da obra modernista:

"Monumentos são marcos humanos que os homens criaram como símbolos de seus ideais, de suas metas e de suas ações. Eles estão destinados a sobreviver ao tempo que os originou e constituir uma herança para futuras gerações. Como tal, eles formam um elo entre o passado e o futuro".

O item 2 estabelece um vínculo entre monumento e cultura enquanto um bem duradouro e manifestação fundamental para a sobrevivência de um povo:

"Monumentos são as expressões das mais altas necessidades culturais do homem. Eles têm de satisfazer a eterna demanda do povo pela tradução em símbolos de sua força coletiva. Os monumentos mais vitais são aqueles que expressam o sentimento e o pensamento dessa força coletiva - o povo".

O item 3, ainda dentro de uma perspectiva de valorização cultural e histórica, coloca que o verdadeiro monumento só existe quando a vida coletiva e cultural não se limita ao momento presente, mas necessariamente incorpora outras temporalidades:

"Todo período passado, que moldou uma real vida cultural, teve o poder e a capacidade de criar esses símbolos. Monumentos só são, portanto, possíveis em períodos nos quais existe uma consciência unificada e cultura unificada. Períodos que existem para o momento presente têm sido incapazes de criar monumentos duradouros".

O item 4 fala da falsa monumentalidade do período do ecletismo pelo excesso formal e por sua falta de representabilidade, e, então, atualiza a discussão para os anos 40:

"Os últimos cem anos têm testemunhado a desvalorização da monumentalidade. Isto não significa que exista alguma carência por monumentos formais ou exemplares arquitetônicos fingindo servir a este

⁴ O artigo de S. Giedion, *The need for a new monumentality*, e o de J.L.Sert, *The human scale in city planning*, assim como os *Nine points on monumentality*, foram publicados em 1944. Já o artigo de F. Léger, *Modern architecture and color*, foi publicado em 1946. Léger, Giedion e "Nove pontos" foram republicados por Giedion em 1958 (GIEDION, S. *Architecture, you and me: the diary of a development*. Cambridge, MA: Harvard Press, 1958

propósito, mas os assim chamados monumentos de data recente têm, com raras exceções, se tornado conchas vazias. Eles de nenhum modo representam o espírito ou o sentimento coletivo dos tempos modernos."

- A partir desse ponto, o texto discute a pertinência de se resgatar esse tema entre os modernistas, valorizando sua dimensão estética e urbanística e trazendo, portanto, as questões enfatizadas por Sert em seu artigo individual, como sua visão de planejamento e de centros cívicos.

O item 5 explica o porquê do fenômeno da monumentalidade ser rejeitado por grande parte dos modernistas, por não perceberem que a tal etapa inicial precisava ser superada para que houvesse uma compreensão mais ampla da arquitetura. Esta deveria se aproximar e dialogar com as questões colocadas pela cidade, onde os monumentos seriam marcos urbanos.

"Esse declínio ou abuso da monumentalidade é a razão principal porque os arquitetos modernos têm deliberadamente desconsiderado o monumento e se revoltado contra ele. Arquitetura moderna, assim como a pintura e escultura modernas, teve de iniciar o árduo caminho. Ele começou por manejar os problemas mais simples, os edifícios mais utilitários, como habitação de baixa renda, escolas, edifícios de escritório, hospitais e estruturas similares. Hoje, arquitetos modernos sabem que os edifícios não podem ser concebidos como unidades isoladas, que eles têm de ser incorporados dentro dos mais amplos esquemas urbanos. Não existem fronteiras entre arquitetura e planejamento urbano, da mesma maneira que não existem fronteiras entre a cidade e a região. A co-relação entre eles é necessária. Os monumentos deveriam constituir os mais poderosos marcos nestes vastos esquemas."

O item 6 volta a falar de vida comunitária, mas focando aquele início dos anos 40, quando a "força coletiva" estava comprometida, necessitando ser resgatada:

"Um novo passo está à frente. As mudanças do pós-guerra, em toda a estrutura econômica de nações, devem trazer junto delas a organização da vida comunitária na cidade, que tem sido praticamente negligenciada até o momento".

- Os últimos três pontos tratam mais especificamente de estratégias para a inclusão da monumentalidade nas preocupações dos arquitetos e planejadores modernos. Nos itens 7 e 8, as visões de Giedion e Sert se mesclam, enquanto o nono ponto foi basicamente extraído do artigo de Léger, e trata dos efeitos expressivos dos materiais e técnicas construtivas e principalmente da cor.

O item 7 volta à questão dos anseios legítimos de um povo que, além do bom desempenho funcional de seu ambiente construído, almeja por edificações de caráter simbólico e expressão coletiva, ou seja, de caráter monumental. Reconhecendo ser essa uma tarefa difícil para os arquitetos modernos, neste item são apontadas, então, condições fundamentais para sua efetivação: o trabalho integrado "do planejador, do arquiteto, do pintor, do escultor e do paisagista" (a integração das artes); a mudança de postura dos governantes, enquanto "homens médios" destreinados no campo das artes, que precisariam ter condições de reco-

nhecer as "forças criativas de nosso período" aptas a assumir a construção de edifícios públicos e monumentos integrados aos novos centros urbanos. Essas duas integrações, entre profissionais da cidade e entre edifícios públicos e centros urbanos, garantiriam a "verdadeira expressão" de uma época.

"O povo quer os edifícios que representem sua vida social e comunitária, oferecendo mais que um desempenho funcional. Eles querem que seja satisfeita sua aspiração por monumentalidade, por alegria, orgulho e excitação.

O desempenho desta demanda pode se realizar tendo em mãos novos significados de expressão, ainda que não seja uma tarefa fácil. As condições seguintes são essenciais para isso: um monumento, sendo a integração do trabalho do planejador, do arquiteto, do pintor do escultor e do paisagista, requer estrita colaboração entre todos eles. Esta colaboração tem sido falha nos últimos cem anos. A maioria dos arquitetos modernos não tem sido treinada para este tipo de trabalho integrado. As tarefas com monumentos não têm sido confiadas a eles.

Como uma regra, aqueles que governam e administram um povo, brilhantes como eles devem ser nos seus campos específicos, representam, nos seus julgamentos artísticos, o homem médio de nossa época.

Como esse homem médio, eles experimentam uma ruptura entre seus métodos de pensar e seus métodos de sentir. O sentimento desses que governam e administram os países é destreinado e ainda imbuído com os pseudo-ideais do século dezanove. Essa é a razão porque eles não são capazes de reconhecer as forças criativas de nosso período, que sozinhas poderiam construir os monumentos ou edifícios públicos que deveriam estar integrados aos novos centros urbanos e que formariam uma verdadeira expressão para nossa época."

O item 8 fala sobre a localização dos monumentos que deveria estar incluída no planejamento em grande escala, admitindo a possibilidade de áreas decadentes da cidade serem destruídas para a liberação visual da arquitetura de caráter monumental e de novos centros urbanos.

"Sítios para monumentos precisam ser planejados. Isso será possível uma vez que o re-planejamento seja empreendido em grande escala, o que irá criar amplos espaços abertos nas áreas agora decadentes de nossas cidades. Nesses espaços abertos, a arquitetura monumental encontrará seu assentamento apropriado, que agora não existe. Edificações monumentais serão então capazes de se sustentar no espaço para que, assim como as árvores ou as plantas, as edificações monumentais não possam ser comprimidas sobre nenhum lote estranho, em nenhum distrito. Os novos centros urbanos aproximam-se da vida apenas quando esse espaço é alcançado".

O item 9 enfatiza a importância do compromisso com os materiais e as técnicas modernas, que podem promover efeitos monumentais, seja através da construção propriamente dita de edifícios ou conjuntos edificados, seja através de recursos para obtenção de efeitos visuais temporários (p.e. projeções) utilizando-se da superfície de edifícios como suporte destas manifestações. Enfim, a monumentalidade é vista como um fenômeno arquitetônico e urbanístico que vai além da racionalidade técnico-funcional, ao incorporar a importância da dimensão estética na estruturação da vida coletiva.

Materiais modernos e novas técnicas estão a mãos: estruturas leves de metal; arcos de madeira laminada; painéis de diferentes texturas, cores e tamanhos; elementos leves como tetos que podem ser suspensos por grandes treliças atirantadas cobrindo vãos praticamente ilimitados. Elementos móveis podem constantemente variar o aspecto dos edifícios. Estes elementos móveis, mudando de posições e lançando diferentes sombras quando agitados pelo vento ou maquinários, podem ser a fonte de novos efeitos arquitetônicos.

Durante horas da noite, cor e formas podem ser projetadas em vastas superfícies. Estas exhibições poderiam ser projetadas sobre edifícios com fins de publicidade ou propaganda. Estes edifícios teriam grandes superfícies planas planejadas para este propósito, superfícies que hoje são inexistentes.

‘Estas grandes superfícies, animadas pelo uso de cor e movimento dentro de um novo espírito, ofereceriam campos inexplorados para pintores muralistas e escultores.’

Elementos de natureza, tais como árvores, plantas e água, completariam o quadro. Nós poderíamos agrupar todos esses elementos em conjuntos arquitetônicos: as pedras que têm sido sempre utilizadas, os novos materiais, que pertencem aos nossos tempos, e a cor em toda sua intensidade, que há muito tem sido esquecida.

Paisagens construídas estariam em consonância às paisagens da natureza e todos os elementos combinados nos termos da nova e vasta fachada, algumas vezes se estendendo por várias milhas, a qual nos têm sido revelada por vista aérea. Esta podendo ser contemplada não apenas durante um rápido voo, mas também a partir de uma parada de helicóptero no ar.

Arquitetura monumental será alguma coisa mais do que o estritamente funcional. Ela terá resgatado seu valor lírico. Nestes esquemas assim monumentais, arquitetura e planejamento de cidade poderiam alcançar uma nova liberdade e desenvolver novas possibilidades criativas, tais como aquelas que começaram a ser sentidas nas últimas décadas nos campos da pintura, da escultura, da música e da poesia”.

Concluindo, o objetivo dos três autores ao propor essa nova perspectiva da arquitetura moderna era aproximar a dimensão estética das causas sociais, através da difusão da importância do significado simbólico e emocional da arquitetura, "anseio legítimo do homem comum", que deveria ser alcançado por meio da aliança entre os trabalhos "do planejador, do arquiteto, do pintor, do escultor e do paisagista, integrados entre si nos novos centros urbanos".

Joan Ockman, em seu texto sobre Sert⁵, faz uma observação interessante ao afirmar que a reflexão dos três europeus sobre a nova monumentalidade só foi possível por eles estarem vivendo nos Estados Unidos, numa cidade cosmopolita como Nova York, o que lhes permitiu uma visão distanciada de seus países de origem que então passavam pelos horrores de uma guerra jamais vista.

Essa discussão tomou um corpo ainda maior ao longo da década de 40⁶. Outras manifestações, a favor ou contra os "Nove pontos", aconteceram principalmente a partir das palestras de Giedion sobre o tema, como foi o caso da publicação do livro organizado por Zucker, que reservou um capítulo especial sobre monumentalidade, onde, além dos "Nove pontos" e do artigo de Giedion, também foram convidados a opinar sobre o assunto os arquitetos Louis Kahn, Philip Goodwin, o pintor Ernest Fiene e o co-editor da revista *Architectural Forum*, George Nelson. Entre tais reações aos "Nove pontos", também merece destaque o seminário "*What is happening to modern architecture?*", organizado pelo MOMA de Nova York em fevereiro de 1948, onde estavam presentes, entre outros, Lewis Mumford, Alfred Barr Jr., Henry-Russel Hitchcock. O outro acontecimento marcante foi o simpósio *In search of a new monumentality*, organizado pela inglesa *Architectural Review* em setembro de 1948, que convidou expoentes da arquitetura moderna para opinarem sobre o tema da monumentalidade. Entre eles estava Lucio Costa, além do sueco G. Paulsson, do americano Henry-Russel Hitchcock, do inglês William Holford, do suíço Alfred Roth, do alemão Walter Gropius e do próprio Giedion. Lewis Mumford complementará esse debate com um artigo publicado posteriormente pela mesma revista na edição de abril de 1949.

Em paralelo a esses eventos, os CIAM são reativados na Europa, a partir de 1947, sob a direção dos mesmos Giedion e Sert responsáveis pelo discurso da nova monumentalidade.

A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE MONUMENTALIDADE NOS CONGRESSOS INTERNACIONAIS DE ARQUITETURA MODERNA

Arquitetos e urbanistas costumam falar da cidade funcional, definida pelos princípios estabelecidos pela Carta de Atenas, como sendo o modelo urbanístico dos CIAMs em seus 30 anos de existência, modelo este que nos anos 60 passa a ser

⁵ OCKMAN, Joan. The wars years in América: New York, New Monumentality In: COSTA, X. e HARTRAY, G. (orgs.). *Sert: arquitecte a Nova York*. Barcelona: MACBA, 1997. pp.22-44

⁶ Não é a toa que Camillo Sitte foi traduzido pela primeira vez para o inglês em 1945 (a partir da edição francesa), demonstrando essa preocupação que aflorava nos anos 40 com os aspectos visuais da paisagem da cidade, incluindo a monumentalidade.

severamente combatido por correntes progressistas. No entanto, como bem coloca Paola Di Biagi⁷, a Carta de Atenas é "um dos textos urbanísticos do séc. XX mais notórios e ao mesmo tempo menos lidos e menos discutidos". Seria a Carta de Atenas realmente a síntese do pensamento dos CIAM sobre urbanismo? Como encaixar neste modelo as reflexões de Giedion e Sert sobre monumentalidade?

Hoje, a partir de revisões históricas, o conceito de cidade funcional, e a Carta de Atenas em especial, passam a ser vistos como um momento e uma tendência dentro dos CIAM pré-Segunda Guerra. Existem outras abordagens no campo do urbanismo dentro do próprio CIAM, incluindo críticas à cidade exclusivamente funcional.

Esta segunda parte do capítulo tem por objetivo investigar como a questão da monumentalidade foi tratada pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.

A idéia, inicialmente, foi perceber quais os momentos em que o tema apareceu nos debates dos CIAM, o que se entendia por monumento e quais as razões para sua aplicação. Ao longo das leituras também se procurou identificar as aproximações e divergências internas sobre a questão da monumentalidade, existentes tanto entre os participantes dos congressos quanto entre os vários momentos da trajetória dos CIAM. Foi dada atenção especial aos três primeiros encontros do pós-guerra (1947, 1949, 1951), visto que estes CIAM trouxeram preocupações também presentes nos debates travados em paralelo sobre a "nova monumentalidade".

Como referência para essa pesquisa, foram utilizados os documentos oficiais dos dez congressos realizados ao longo de seus 30 anos de existência (1928-1958), além dos documentos do encontro de 1959 (Otterlo), quando foi declarado oficialmente o fim das atividades dos CIAM.

Os primeiros congressos e o hiato da Segunda Guerra: 1928-1947

Cinco congressos aconteceram antes da Segunda Guerra, sendo que os três primeiros fazem parte, segundo Kenneth Frampton⁸, do período mais doutrinário dos CIAM, quando estes estavam sob a liderança dos arquitetos de língua alemã filiados à "nova objetividade", correspondendo, assim, à primeira fase dos CIAM.

As questões giravam em torno das demandas de habitação social, com ênfase no seu desempenho funcional voltado para uma população de baixa renda. Por funcionalidade, entendia-se o caráter utilitário e econômico que necessariamente deveria estar presente nos projetos arquitetônicos e urbanísticos (conjuntos habitacionais) apresentados nos congressos.

⁷ DI BIAGI, Paola (org.). *La Carta d'Atene: manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*. Roma: Officina Edizioni, 1998, p.9

⁸ FRAMPTON, Kenneth. "História Crítica da Arquitetura Moderna". SP: Martins Fontes, 1997. p. 328

Por trás desta postura, havia uma outra intenção de ordem estética, que era libertar a arquitetura do caráter decorativo eclético, que ainda imperava. Como consequência, os atributos artísticos, ou plástico-formais, da arquitetura ficaram relegados a um plano secundário, em detrimento da importância dada à racionalidade construtiva e à funcionalidade do programa.

O início da segunda fase coincidiu com a expansão da política reacionária dos países que, de certa maneira, lideraram os CIAM até então, isto é, a Alemanha e a USSR, política esta que, por volta de 1932, afetou com maior impacto o campo da arquitetura e do urbanismo.

Assim sendo, a partir dos preparativos para o IV CIAM (1933), seguindo até 1947, os CIAM passam ao domínio de Le Corbusier, tendo, porém, interrompido suas atividades durante os dez anos que sucederam o quinto congresso (1937), em função dos conflitos bélicos na Europa.

Esta segunda fase se caracterizou pelos temas relativos ao planejamento urbano e afinados à escala da cidade, quando os CIAM passaram a acreditar que sua tarefa era a criação de uma "ordem" urbanística suprapolítica. O funcionalismo dominante dos primeiros encontros ainda era o ponto central dos debates, porém sem o mesmo dogmatismo anterior. Esta afirmação é possível ao se considerar, por exemplo, alguns protestos vindos de membros da Alemanha e do leste europeu à formação do quarto congresso, assim como a inclusão da palestra de um artista plástico como Fernand Léger – "*Donnez-moi des murs!*"⁹ – ou a reivindicação da delegação italiana para que se discutisse um problema muito peculiar a sua realidade, que era a cidade histórica e seus monumentos de valor inquestionável.

Assim, apesar do discurso funcionalista ainda dominante nos CIAM, e de um certo sentido de dever a ser cumprido com a busca do estabelecimento de uma ordem urbanística generalizada, estavam abertos alguns caminhos para a inclusão da dimensão estética na pauta de discussão do grupo, dimensão esta fundamental para o tema da monumentalidade. Este começou a aparecer em falas isoladas, fora dos encontros oficiais, como, por exemplo, era Giedion que, em seu "Espaço, Tempo e Arquitetura" (1937), ressaltou o caráter monumental inovador do projeto de Le Corbusier para a Liga das Nações.

Entre 1937 e 1947, as comunicações entre os membros dos CIAM foram interrompidas pelas tensões no território europeu.

⁹ A inclusão de um tema como esse no congresso sobre a "cidade funcional" parece estranho, mas, segundo uma colocação feita por Giedion no texto de apresentação do III CIAM, também era um assunto previsto: "No próximo congresso será tratado um problema técnico específico partindo de bases comuns: 'A parede de vedação na estrutura do edifício'. Ao mesmo tempo conclui seu texto admitindo que 'o congresso tratará o tema da Cidade Funcional' In: AYMONINO, C. *La vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona: GG, 1973, p. 192 e p. 195.

I CIAM¹⁰

La Sarraz, Suíça / 25-29 de junho, 1928

"Congresso preparatório internacional de arquitetura moderna"

O primeiro evento CIAM, que aconteceu em La Sarraz foi organizado em Zürich, por Karl Moser, Sigfried Giedion e por membros da Swiss Werkbund, e em Paris, por Le Corbusier e Gabriel Guévrékian, tendo sido financiado por Hélène de Mandrot, uma aristocrata franco-suíça.

Tinha dois propósitos básicos: formar um grupo de vanguarda de arquitetura moderna, contra o então dominante ecletismo das academias de arquitetura, e difundir essa nova arquitetura que estava sendo desenvolvida na Europa desde os anos 20.

Após o encontro, Le Corbusier batizou de CIAM esse novo grupo com estrutura de associação de arquitetos. Além disso, alguns membros, destacando-se Giedion, se incumbiram de fazer sua publicidade de maneira tal que lhe fosse conferido um caráter mítico, por ser responsável pela união de vários movimentos de vanguarda, denominado historiograficamente de "Movimento Moderno". Para melhor situá-lo, Eric Mumford completa:

"Mais recentemente, essa interpretação tem sido desafiada pelos historiadores, que vêem a história inicial dos CIAM como uma série de episódios desconectados, com participantes incertos cujas posições nem sempre eram claramente definidas e cujos objetivos estavam sempre em conflito"¹¹. O documento final do I CIAM, "A declaração de La Sarraz", foi assinado por 24 arquitetos que deram mais ênfase à construção como requisito para incrementar a produção habitacional.

O I CIAM e a monumentalidade:

Na "Declaração Oficial" do encontro, aprovada em 28 de junho de 1928, a referência à monumentalidade é feita no item 3 do capítulo IV ("Arquiteto e relação com o Estado"):

"O academicismo induz os Estados a terem grandes despesas com empreendimentos construtivos monumentais e favorece, assim, a sobrevivência de um luxo que vem sendo pago com a negligência dos mais urgentes problemas urbanísticos".

Nesse capítulo, as construções monumentais estão associadas ao academicismo das escolas estatais de arquitetura. É visto como um dos impedimentos ao desenvolvimento da arquitetura moderna e como um dos "problemas econômicos e cul-

¹⁰ O documento oficial trabalhado foi a versão italiana: *Declarazione de la Sarraz* In: DE BENEDETTI, Mara e PRACCHI, Attilio. *Antologia dell'Architettura Moderna: testi, manifesti, utopie*. Bologna: Zanichelli, 1992. pp. 574-576

¹¹ MUMFORD, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. p.9

turais da sociedade". Terminam falando da necessidade dos governos estatais fazerem uma revisão completa dos métodos pedagógicos de arquitetura.

Com relação às questões urbanas, a ponte que pode ser feita é com a declaração inicial do documento, onde qualquer preocupação de ordem estética é condenada:

"A urbanística não pode ser definida com base em considerações estéticas, mas exclusivamente através de exigências funcionais".

II CIAM¹²

Frankfurt, Alemanha / 24-26 de outubro, 1929
"Alojamento e habitação mínima"

O II CIAM foi coordenado pelo alemão Ernst May, líder do grupo de Frankfurt e vinculado à "Nova objetividade". O congresso foi dedicado às soluções projetuais dos problemas de habitação que caracterizavam as sociedades industriais, buscando uma melhor maneira de se viver a partir das relações entre os espaços mínimos individuais e coletivos. Esse mínimo era, na verdade, uma questão de dimensões e de distribuição interna das casas. Não por acaso os projetos foram detalhados apenas em planta baixa.

Tais projetos habitacionais foram encaminhados aos organizadores, o que resultou numa exposição e num livro (a primeira publicação dos CIAM, com introdução de Giedion).

Durante o congresso, Walter Gropius, em sua palestra, defendeu a habitação vertical, o que foi seriamente combatido por May e seu grupo. Le Corbusier não estava presente devido à sua viagem à América Latina.

O II CIAM e a monumentalidade:

Segundo as referências documentais, não foi encontrado nenhum registro que se aproximasse da questão da monumentalidade.

¹² O documento oficial, *Die Wohnung für Existenzminimum*. Frankfurt: Engler & Schlosser, 1930, está numa versão em espanhol em: AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona: GG, 1973

III CIAM¹³

Bruxelas / 22-25 de novembro, 1930

"Métodos racionais de construção: habitações baixas, médias e altas"

As principais discussões desse congresso se concentraram no embate sobre altura ideal das unidades habitacionais (baixa, média ou alta) e as distâncias entre seus blocos, buscando alcançar uma maior eficiência no uso dos materiais e na implantação nos lotes. A postura que dominou as discussões foi pela defesa dos edifícios altos, estabelecendo-se, novamente, um confronto com a postura contrária do grupo de Frankfurt, mesmo sem a presença de May, que estava na URSS.

Foi nesse encontro que Le Corbusier apresentou suas 16 pranchas sobre a Ville Radieuse. Em sua palestra – "A subdivisão da terra em cidades" –, ele defendeu a idéia de que áreas das cidades deveriam ser demolidas para, então, serem reconstruídas com edifícios altos e com baixa ocupação dos terrenos.

Desse encontro não saiu nenhum documento de recomendação, mas ficou explícito que temas como reabilitação deveriam ficar fora da agenda de discussões, e que deveriam ser combatidos os ideais das Garden Cities, assim com as Beaux Arts, os métodos urbanísticos de Berlage e qualquer tipo de "formalismo" explícito.

O III CIAM e a monumentalidade:

Segundo as referências documentais, não foi encontrado nenhum registro que se aproximasse diretamente da questão da monumentalidade. Apesar de estarem discutindo altura de edifícios habitacionais, este tema era visto primordialmente como busca de eficiência funcional dos projetos. No caso de Gropius e Le Corbusier, eles ainda defendiam o afastamento desses edifícios para a inclusão de áreas verdes que passariam a fazer parte do cotidiano da vida urbana e não apenas um "acontecimento dominical" em parques distantes. Ao que parece a cidade já existente não foi alvo de propostas projetuais.

¹³ O documento oficial, *Rationelle Bauweisen*. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1931 está na edição espanhola de AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona: GG, 1973

IV CIAM¹⁴

Patris II, Marselha-Atenas-Marselha / 29 de julho - 13 de agosto, 1933
"A cidade funcional"

O quarto congresso aconteceu a bordo do navio *Partis II*, que partiu de Marselha para Atenas, onde ficou parado por uma semana, para depois retornar a Marselha, numa situação "paradisiaca" totalmente alheia aos sérios problemas que a Europa vinha enfrentando naquele momento.

Foi o primeiro congresso sob a liderança de Le Corbusier e do grupo francês, marcado pela ausência dos alemães Gropius, Mies van der Rohe e Breuer, e principalmente pela ausência dos arquitetos da "Nova Objetividade". Participaram mais de 100 pessoas, entre delegados, convidados e acompanhantes.

Esse congresso teve por objetivo se ocupar da urbanização da cidade contemporânea. Em toda a história dos CIAM, foi o evento onde as questões urbanas foram mais discutidas, tomando como base 34 cidades européias expostas ao longo das duas semanas e analisadas comparativamente. A idéia inicial era que desse encontro fossem estabelecidas regras urbanísticas, mas decidiu-se que, antes disso, as questões colocadas deveriam ser aprofundadas com base em um questionário a ser enviado aos grupos nacionais.

A partir desse encontro foi produzido o documento mais difundido dos CIAM e, segundo Reyner Banham¹⁵, o mais destrutivo deles: "A Carta de Atenas". Esta foi organizada e comentada por Le Corbusier e só publicada 10 anos após o congresso, sob o título "Urbanismo dos CIAM", apresentando o grupo do CIAM França como autor da publicação. Foi apenas na sua segunda edição, em 1957, que ela recebeu o título de "Carta de Atenas", e que Le Corbusier assumiu definitivamente sua autoria.

No entanto, o documento oficial do congresso, não tão difundido quanto a Carta de Atenas, foi organizado por um grupo de Zurich (Suíça), composto por Giedion, Moser e Steiger, e publicado em novembro de 1933 pela revista grega "Technika Chronika", com o título de "Constatações", numa versão em grego e francês. Este primeiro documento foi também traduzido e publicado posteriormente por outros

¹⁴ Foram analisados os conteúdos de três documentos publicados referentes a este Congresso:

1. *Constatações*, de outubro de 1933, publicado na revista grega *Technika Chronika/Annales Techniques*, n 44-45-46, nov. 1933. Foram lidas duas traduções: em italiano, publicada por Paola Di Biagi (tradução do documento original francês elaborado por Giedion, Moser e Steiger (CIAM Zürich), e em português, publicada por Antonio Heliodório Sampaio (tradução da versão espanhola do GATEPAC). 2. *Carta de Atenas*, versão elaborada pelo grupo francês ASCORAL¹⁴, sob a liderança de Le Corbusier, e publicada em 1943 (segunda edição em 1957).

3. *Town Planning Chart*, escrita por J.L. Sert e publicada em *Can our cities survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions, based on the proposals formulated by the CIAM*. (traduzida para o português por Ademar Guimarães/UFBA em 1955, republicada por Anhaia Melo/GFAU-USP, em 1960 e por Antonio Heliodório Sampaio/UFBA, em 2001).

¹⁵ "...durante essa suspensão temporária da realidade, os participantes produziram o documento mais olímpico, retórico e essencialmente destrutivo que já surgiu dos CIAM: a Carta de Atenas" apud FRAMPTON, K. op.cit., p 328

participantes do quarto congresso, como é o caso da versão do GATEPAC¹⁶, também de 1933, que, apesar de ter praticamente os mesmos itens do documento elaborado pelos suíços, foi organizada numa estrutura distinta. Esse documento do GATEPAC serviu de base para outra publicação, a versão em inglês, publicada em 1942 nos Estados Unidos por Jose Luis Sert, *The town planning chart*, anexo de seu livro *Can our cities survive?*¹⁷.

Nenhum desses documentos, porém, teve tanto impacto no cenário urbanístico do séc. XX quanto a carta corbusiana. Sua diferença em relação ao documento oficial estava no fato de que cada um de seus parágrafos veio acompanhado de um comentário detalhado, redigido por Le Corbusier. A publicação foi apresentada com 95 parágrafos numerados (itens) e distribuídos entre as três partes do documento: "Observações Gerais", "O Estado Atual da Cidade" (Habitação, Tempo Livre, Trabalho, Circulação e Patrimônio Histórico da Cidade) e "Conclusões" (Pontos Doutrinários).

Dentro de uma perspectiva funcionalista, pregava-se que as cidades deveriam ser organizadas segundo as quatro funções então identificadas como básicas do urbanismo (habitação, lazer, trabalho e circulação), assim como os planos urbanísticos deveriam ser rigorosamente definidos para cada área da cidade, levando-se em consideração suas necessidades e suas restrições. Estavam, assim, definidos os princípios da "cidade funcional".

O IV CIAM e a monumentalidade:

Foram trabalhadas separadamente as versões citadas acima sobre o IV CIAM, avaliando a questão da monumentalidade a partir de dois pontos de vista distintos, identificados ao longo da leitura desses relatos: monumento enquanto traçado viário e monumento enquanto patrimônio histórico. Apesar da terminologia aplicada nem sempre ter sido a mesma, os significados se mantiveram de certa maneira semelhantes nos documentos analisados.

Em linhas gerais, como "monumento histórico" eram classificadas as esculturas e edifícios de valor histórico. No entanto, na carta corbusiana o termo "histórico" foi substituído por "valor arquitetônico" diluindo-se a idéia de preservação como ação exclusivamente voltada para edifícios representativos de uma cultura passada. Não estaria ele abrindo a possibilidade para preservação de edifícios contemporâneos?

Com relação ao traçado viário, as referências estavam vinculadas ao efeito monumental, a partir do recurso de construções de efeitos perspectivos, e não necessariamente de grandeza dimensional. De qualquer modo, tal procedimento foi condenado por acreditarem ser um excesso formal, uma falsa representação e por impedir o fluxo do tráfego nas vias urbanas.

¹⁶ Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, de 1929 a 1937. Era, no período, a sessão espanhola dos CIAM, sob a liderança de J. L. Sert.

¹⁷ SERT, J.L. *Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions, Based on the Proposals Formulated by the CIAM*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942

Para uma compreensão mais detalhada da primeira situação, tomemos como referência as "Constatações", onde os traçados monumentais, apresentados na versão suíça, foram citados enquanto "eixos de perspectiva e edifícios monumentais" e como elementos de falsa representação que dificultavam o bom desempenho da circulação viária. Na versão adaptada do GATEPAC, encontramos traçado de "efeitos monumentais", como um recurso utilizado pelas então escolas de arquitetura, e que deveria ser combatido, sendo também responsável por graves problemas de circulação. Certamente estes comentários presentes no item "Circulação" se referiam à visão *Beaux Arts* sobre a cidade.

Já na Carta de Atenas, Le Corbusier substituiu a expressão "traçado monumental" por "traçado de caráter suntuoso", mantendo o mesmo sentido negativo, mas responsabilizando-o apenas pelos engarrafamentos nas cidades contemporâneas: "Certas avenidas concebidas para assegurar uma perspectiva monumental coroa da por um monumento ou por um edifício são no momento presente a causa de engarrafamentos(...)"¹⁸

Em *Town Planning Chart*, J.L. Sert, assim como na versão espanhola de "Constatações", denunciou os traçados monumentais como "um certo tipo de urbanismo 'acadêmico', concebido em 'grande estilo' e preocupado, sobretudo, em obter efeitos monumentais (...) que compromete frequentemente a situação do tráfego".

Com relação à segunda situação, a dos monumentos históricos, em "Constatações", ela comportava tanto a idéia de monumento isolado quanto de complexos urbanos¹⁹. Na tradução do GATEPAC, monumento histórico também foi associado à preservação de monumentos isolados dentro da cidade, aí entendidos como obra escultórica ou edifício isolado. No entanto, os complexos urbanos (ruas ou bairros) não foram reconhecidos pelos espanhóis como monumentos, apesar de aparecerem como uma outra categoria a ser tratada enquanto objeto de preservação, caso fossem a expressão legítima de uma determinada época e/ou cultura. Em ambas as situações, a preservação só seria aceita caso não houvesse sacrifício da população ou impedimento ao desenvolvimento da cidade. A destruição do entorno dos monumentos também era defendida como forma de se criar áreas verdes que melhorassem as condições higiênicas dos antigos e insalubres bairros residenciais. Foi um tema proposto pela delegação italiana dos CIAM, que terminou por gerar um capítulo especial, Monumentos Históricos dentro da Cidade.

Já na Carta de Atenas, Le Corbusier primeiramente substituiu a expressão "monumentos históricos" por "valores arquitetônicos"²⁰, relativos não apenas a edifícios isolados, mas também a núcleos urbanos. A palavra monumento histórico vai aparecer no item 69, mantendo o mesmo sentido de monumento isolado, vestígio de um passado a ser preservado, mesmo que as construções de seu entorno merecessem ser destruídas para dar lugar a áreas verdes, o que terminaria por beneficiar o monumento em questão.

¹⁸ Carta de Atenas, item 57

¹⁹ "I monumenti storici (isolati o complessi urbani) devono essere salvaguardati" (La Carta d'Atene, La parte storica delle città. In: DI BIAGI, op cit., p. 284)

²⁰ Carta de Atenas, item 65

Sert também os definiu como "monumentos do passado", "representativos de uma época" e "remanescentes de culturas passadas". A preservação desses monumentos só seria válida caso não houvesse prejuízo para a população local, nem para o desenvolvimento espontâneo da cidade. Também falou da possibilidade de destruição dos conjuntos urbanos onde os monumentos estavam inseridos, para a criação de espaços verdes.

V CIAM²¹

Paris, França / 28 de junho – 2 de julho, 1937
"Habitação e Lazer"

Este congresso aconteceu em paralelo a outros dois eventos da área: a IV Reunião Internacional de Arquitetos, presidida por Auguste Perret, e a Exposição Internacional de Paris.

Em seu programa havia a reafirmação das quatro funções fundamentais do urbanismo, além da apresentação de estudos de caso, com ênfase no lazer e na habitação, e da introdução do tema "urbanismo rural".

A intenção desse congresso, se afastando um pouco do rigor analítico do congresso anterior, foi acentuar a importância do planejamento urbano na formação de uma sociedade estruturada, onde o debate sobre o tempo livre teve particular importância.

O V CIAM e a monumentalidade

Nenhum registro se aproximou da questão da monumentalidade

Os últimos congressos: 1947-1959

Os congressos realizados no período do pós-guerra correspondem, segundo a classificação de Frampton, à terceira e última etapa dos CIAM, quando passaram a priorizar as discussões voltadas para a busca de uma maior "humanização da vida urbana"²². Sob a presidência de J.L. Sert, e tendo Giedion como secretário-geral, a composição desses CIAM se caracterizou pela forte presença de uma nova geração de arquitetos, que em 1954 constituíram o grupo Team X²³ e cujos questionamentos contra a estrutura das fases anteriores culminou com o encerramento oficial das atividades dos CIAM em 1959.

²¹ Referências sobre este congresso estão em SERT, J.L., *Can our cities survive* (1942) e na sessão *Informe da L'Architecture d'Aujourd'hui*, 9. Boulogne-sur-Seine, Sept. 1937. p.82

²² Subtítulo da publicação oficial do VIII CIAM.

²³ O Team X era inicialmente denominado "CIAM 10 Committee", grupo constituído depois do IX CIAM para organizar o décimo congresso: Peter e Alison Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, George Candilis, Shadrach Woods, John Voelcker, R. Gutman e William e Jill Howell

Nesse período, tanto nos debates sobre o planejamento de núcleos urbanos já estabelecidos, quanto nos projetos de novas cidades, o foco se voltou para o "homem da rua"²⁴ e suas relações coletivas, que deveriam ser fortalecidas pelos vínculos sociais, de comunidade. Assim, o papel do arquiteto-planejador deveria ir além das propostas técnico-funcionais já trabalhadas e estabelecidas nos documentos anteriores dos CIAM, mas sem descartá-las. O que estava acontecendo, portanto, era um processo interno de revisão que tentava responder a uma demanda bastante heterogênea vinda de seus membros e agravada pela própria incerteza que dominava aqueles anos de pós-guerra e início da "guerra fria". Essa situação era percebida pelo próprio Le Corbusier, que depois de uma reunião do Conselho do CIAM, em 1952, chegou a dizer que não se sentia confiante sobre como os homens deveriam viver naquele mundo em transformação, não sabendo mais como uma cidade deveria ser.²⁵

Dentro desse quadro de indefinições, o tema da monumentalidade foi tratado pelos CIAM de forma indireta como uma das chaves de leitura da cidade moderna. Digo de forma indireta, porque os principais debates e encontros sobre esse tema aconteceram fora dos eventos oficiais dos CIAM, apesar de liderados, como já foi dito anteriormente, por seu secretário-geral e por seu presidente.

Mesmo tendo sido considerado um "termo perigoso"²⁶, a palavra monumento, quando corretamente aplicada, teria o papel de estabelecer significado/referência às comunidades urbanas, uma preocupação central dos CIAM - o que justificaria a inclusão do tema na pauta de seus encontros.

Por fim, eram novas abordagens no campo do urbanismo acontecendo dentro do próprio CIAM, incluindo revisões críticas à cidade funcional vindas não só dos jovens arquitetos, mas também de antigos membros, como Giedion, Sert e o próprio Le Corbusier. Estão por trás dessa discussão duas preocupações estéticas complementares, pontos da "nova monumentalidade" e igualmente importantes para qualificar as propostas dos CIAM: a da receptividade da obra moderna pelo homem comum e a da integração entre as artes plásticas.

²⁴ Expressão já presente no documento do VI CIAM. J.M. Richards que levou uma proposta de se trabalhar a dimensão estética da arquitetura moderna, a partir da sua recepção pelo "homem comum", outra expressão empregada por ele no mesmo documento.

²⁵ MUMFORD, E., op.cit., p. 218

²⁶ GIEDION, S.(1958), op.cit., p. 22

VI CIAM²⁷

Bridgwater, Inglaterra / 7 – 14 de setembro, 1947

Foi o primeiro CIAM a ser organizado depois da Segunda Guerra, dez anos após o congresso anterior, ou seja, após um período marcado pelo isolamento e pela falta de contato entre seus membros. Bridgwater, portanto, era um momento de reencontro e balanço das ações e propostas desenvolvidas pelos CIAM até então. Questionava-se, inclusive, a pertinência, ou não, de serem retomadas as atividades do CIAM. Os trabalhos solicitados para a montagem de uma exposição durante o evento tinham por objetivo oferecer uma amostragem da produção de cada grupo ao longo desses dez anos.

Durante as reuniões, a decisão de não dissolver o CIAM foi acompanhada da proposta de se ampliar o número de filiados, dando-se atenção especial às idéias vindas dos jovens arquitetos. A publicação de Giedion sobre este congresso está dividida em duas partes: a primeira, contendo os relatórios oficiais do VI CIAM, e a segunda, com uma seleção extraída dos tais trabalhos apresentados no encontro.

O CIAM, "*which had been the pioneer in the rational study of building technique (...) and in the application of social concepts and scientific method of planning*"²⁸, nesse pós-Segunda Guerra se abriu para outras abordagens, mais afinadas àquele momento histórico e, ao mesmo tempo, querendo dar continuidade a seus trabalhos. Assim, inicialmente, foi proposto como tema para o congresso seguinte a estética da arquitetura e o planejamento em três dimensões, ou seja, a questão da expressão arquitetônica em suas várias escalas. No entanto, a proposta foi condenada por alguns participantes, e, entre os simpatizantes, alguns temiam a abertura do CIAM para questões ligadas às artes, receosos que houvesse uma volta ao decorativismo²⁹.

O que é interessante perceber, nesse encontro, é a tentativa de aproximar interesses aparentemente incompatíveis, como o da racionalidade/análise com o das questões estéticas/síntese, como a expressão através das artes.

Estava assumida, então, uma atitude de revisão e expansão dos conceitos até então trabalhados nos CIAM. A ênfase dada às questões urbanas estava em consonância com aquele momento de reconstrução das cidades do pós-guerra, de comprometimento social e busca por uma melhor qualidade de vida.

Foi dentro desse contexto que Le Corbusier apresentou pela primeira vez sua sugestão para a elaboração de um Grid CIAM, já em estudo pelo grupo ASCORAL.

Também em Bridgwater, como já vimos, se colocou pela primeira vez no CIAM a discussão de problemas estéticos. Giedion dedica um capítulo de seu livro sobre o

²⁷ Os registros oficiais sobre esse congresso estão em: GIEDION, S. *Post-war activity of CIAM e A decade of new architecture* In: GIEDION (1951), op. cit., pp. 7-271

²⁸ Idem, p. 20

²⁹ THOMAS, Mark, op. cit., p. 16

VI CIAM a esse tema, sob o título de "Arquiteto, pintor e escultor"³⁰, onde as duas abordagens já citadas foram contempladas com artigos específicos sobre a recepção da arquitetura e do urbanismo moderno pelo "homem comum"³¹, escrito por J.M. Richards e a aproximação entre arquiteto, planejador, pintor e escultor, texto conjunto de Giedion e Hans Arp, prenunciando discussões mais estruturadas sobre comunidade e síntese das artes, que aconteceram quatro anos depois, no VIII CIAM.

O VI CIAM e a monumentalidade:

Os documentos oficiais do VI CIAM foram publicados em agosto de 1951, o ano do congresso de Huddesdon (VIII CIAM), quando o próprio Giedion já evitava o uso da palavra monumento enquanto expressão arquitetônica³². Isso talvez explique o fato do termo monumentalidade não ter aparecido em nenhum texto desta publicação oficial, considerando que o congresso foi contemporâneo aos debates sobre a nova monumentalidade, como, por exemplo, o simpósio organizado pelo próprio Richards para a *Architectural Review* em maio de 1948.

Além disso, segundo Eric Mumford, Giedion havia tentado introduzir o assunto, proferindo uma palestra que foi uma versão adaptada de "*The need for a new monumentality*"³³, mas não teria surtido o efeito desejado.

No entanto, algumas das idéias que Giedion utilizou em 1943 para defender a "nova monumentalidade", continuaram presentes nessa edição de 1951, como, por exemplo, quando afirma que "nos dias de hoje há uma solicitação por edifícios públicos com um sentido simbólico e valor emotivo mais pronunciados"³⁴.

Em outra passagem, quando ele diz: "*we must enlarge and enrich the aesthetic language of architecture, in order to provide a contemporary means whereby people's emotional needs can find expression in the design of their environment*"³⁵.

No texto introdutório ao questionário que foi formulado por Giedion e Richards "*The impact of contemporary conditions upon architectural expression*", distribuído em Bridgewater, pode-se ler: "*There is no doubt that art has a different meaning for our period than it had for the previous period. (...) To beautify a building is an eternal emotional need of the people and how to satisfy that need today is an urgent*

³⁰ In *Bridgewater we introduced into the CIAM the discussion of aesthetic problems* (GIEDION, 1951, op.cit., p.36)

³¹ Expressão usada por Richards, que refletia sua preocupação com a recepção do "idioma" da arquitetura moderna pelo "homem da rua", outro termo por ele aplicado, que na época abriu um novo foco para o debate sobre estética dentro dos CIAM.

³² Giedion, em suas publicações futuras, evitou falar de monumentalidade associada à arquitetura moderna. Prova disso é a supressão da foto e do parágrafo referentes ao Ministério da Educação, assim como ao projeto da Liga das Nações de Le Corbusier, quando re-editou, em 1958, seu artigo sobre "nova monumentalidade" em *Architecture you and me: the diary of a development* (edição inglesa, revisada e ampliada de *Arquitetura e Comunidade*, 1955).

³³ MUMFORD, E., op.cit., p. 177

³⁴ GIEDION (1951), op.cit., p. 20

³⁵ Idem, p.23

problem³⁶. No capítulo 3 do mesmo questionário, outro enunciado se aproximava dos objetivos da "Nova Monumentalidade": "*Can architectural expression, in the case of focal buildings, be developed so as to satisfy peoples' emotional needs by the use of allied contemporary arts?*"³⁷.

No texto de J.M. Richards, "*Contemporary architecture and the common man*", que acompanhou a primeira parte deste questionário, ele colocou uma série de perguntas sobre o assunto, desafiando os presentes a reconhecer a importância da questão. Ele afirmou ser fundamental a presença do significado simbólico e emocional em edifícios destinados ao público em geral, querendo dizer que arquitetura também deveria ser identificada como arte. Também alertou sobre "o dever de todo planejador marcar uma posição de preservação e mesmo de intensificação do caráter local, ao invés de destruí-lo"³⁸.

No texto de Giedion e de Arp, "*Our attitude towards problems of aesthetics*", que acompanha a segunda parte do questionário, ele se deleva à defesa da discussão estética, contra a idéia de que "gosto não se discute", de que valores estéticos estariam restritos ao âmbito das experiências pessoais, o que seria uma falácia cuja raiz estaria em Descartes, na divisão entre razão e emoção. Completou dizendo que "*The period of rationalism is nearing end*"³⁹. Ele também se apegou a um dos tópicos apresentados nos "Nove pontos", que é a defesa da colaboração entre as artes, sendo arquitetura necessariamente uma delas. Ele é explícito nesse sentido: "*If we really agree the right of the emotional world to exist in this sphere, then architecture and town planning can no longer be regarded in isolation from their sister arts. Architecture can no more be divorced from painting and sculpture as it had been during one and a half centuries and as it is today*"⁴⁰. Teria sido um momento anterior à formulação acabada sobre a síntese das artes? Em outras palavras, o debate sobre monumentalidade teria sido uma primeira etapa, ou tentativa, de introduzir o papel central da dimensão artística nas formulações modernas de arquitetura e de urbanismo, para diluir a força do funcionalismo?

Nos textos de Le Corbusier e de Aldo van Eyck, também presentes no livro de Giedion, o tema da monumentalidade não esteve presente.

A segunda parte desta publicação foi organizada posteriormente pelo próprio Giedion, tratando-se de uma antologia de trabalhos realizados durante aqueles dez anos que precederam Bridgwater. Apesar de não ser mais o documento oficial do CIAM, no primeiro texto dessa antologia Giedion abordou a questão do monumento. No caso, foi tratado enquanto objeto escultórico e importante para perpetuação da memória daqueles que morreram durante a guerra. Eram obras de "extrema importância para se alcançar a síntese entre arquiteto, urbanista, pintor e escultor. Na sua ausência não haveria nenhuma possibilidade da arquitetura contemporânea alcançar uma plena expressão das necessidades emocionais de nosso tem-

³⁶ Idem, p. 37

³⁷ Idem, p. 38

³⁸ Idem, p. 40

³⁹ Idem, p. 41

⁴⁰ Idem, p. 14

po⁴¹. Um dos casos apresentados foi o arco de Eliel Saarinen (Jefferson Memorial), em St. Louis, um "monumento para ser visto a distância, na paisagem"⁴².

VII CIAM⁴³

Bérgamo, Itália / 22-31 de julho, 1949

O encontro de Bérgamo pretendia manter o comprometimento dos CIAM com o clima de reconstrução e re-estabelecimento da paz mundial que dominava a Europa nesse período pós-guerra. Além disso, dentro dos CIAM, também se procurava definir uma nova estrutura baseada no trabalho contínuo de seus membros a partir da constituição de grupos com interesses temáticos permanentes. Para esse VII CIAM foram definidos três temas: "Casos de aplicação da Carta de Atenas"; "A síntese das artes plásticas" e "O ensino da arquitetura e do urbanismo".

Além da constituição dos grupos temáticos, havia também uma expectativa de concluir os trabalhos desse CIAM com a redação de uma "Carta do Habitat". Aliás, essa expectativa esteve presente nos congressos subsequentes, sem que, no entanto ela tenha se concretizado devido ao crescimento das divergências internas, como veremos nos demais congressos. Como balanço final, no entanto, constatou-se que houve uma dispersão dos trabalhos, impedindo-se, assim, a apresentação de relatórios conclusivos dos debates, que foram apenas transcritos na publicação oficial do congresso.

Mesmo tendo ficado em aberto, esse congresso foi um momento que bem retratou a existência de tendências distintas dentro do próprio CIAM. Um ponto marcante foi ter-se dado continuidade às discussões sobre expressão arquitetônica, iniciadas no VI CIAM, à revelia dos grupos defensores do dogmatismo funcionalista. Foi mantido, portanto, o interesse pelo tema das artes e particularmente pelo reconhecimento da importância da cooperação entre artistas dentro dos trabalhos de arquitetura e de urbanismo. Segundo Giedion em *A decade of contemporary architecture*, os debates sobre questões estéticas em Bérgamo teriam sido os mais contundentes desde a fundação dos CIAM. Certamente ele estava se referindo a sua polêmica com Helena Syrcus, entre arte abstrata e realismo soviético. Giedion, emocionado ao constatar que o segundo tema do congresso, "A síntese das artes plásticas", havia lotado o auditório, reconheceu neste fato que não era mais possível se limitar à rigidez do funcionalismo tal como ele era entendido⁴⁴. "A arquitetura deve ser absolutamente plástica", declarou Le Corbusier neste mesmo grupo. Helena Syrcus rebateu tais colocações, defendendo a importância da rela-

⁴¹ Idem, p. 55

⁴² Idem, p. 60

⁴³ A documentação oficial desse congresso está em "VII CIAM" In: *Metron*, 33/34, Roma/Itália, 1949. Foi publicada em francês, apesar da *Metron* ser uma revista italiana, constando, basicamente, da transcrição dos debates e relatórios das Comissões Temáticas do encontro. Quanto ao Grid, é o mesmo texto posteriormente publicado em *The heart of the city*, como anexo.

⁴⁴ "Cela veut dire que ces questions de l'Art qui semblaient si loin du cœur des CIAM intéressent au plus haut point" (*Metron*, p. 61).

ção entre arte e política, reconhecendo na Carta de Atenas esta postura, que daria meios para que o povo se aproximasse da arte e que não era a arte que deveria guiar o povo. A arte deveria acompanhar a realidade para então ser compreendida. Por trás dessa discussão, novamente a mesma preocupação de Giedion, Sert e Léger, de que o povo, ou o "homem comum", não estava familiarizado com a linguagem abstrata das artes modernas. Uma aproximação se daria no dia-a-dia desse povo, na rua, nos espaços públicos legítimos de uma comunidade, enquanto espaços físicos resultantes de uma operação entre urbanismo, arquitetura, pintura e escultura. Uma arquitetura de rua, para esse "homem da rua".

Outra discussão importante durante o encontro foi sobre a importância de se atualizar o ensino de arquitetura e urbanismo. No entanto, a questão que teve maior visibilidade e que de certa forma caracterizou o VII CIAM, foi o "Grid CIAM", apresentado por Le Corbusier como resultado de um minucioso trabalho do ASCORRAL, dando continuidade à proposta apresentada no VI CIAM. O Grid tinha por objetivo ser um sistema gráfico que organizaria visualmente informações relativas a projetos urbanos. Esse sistema estava baseado numa leitura cruzada entre as quatro funções da Carta de Atenas e uma relação de nove temas, tendo servido de base para as análises e discussões travadas pela Comissão Primeira desse encontro: "Aplicação da Carta de Atenas: pelo emprego do Grid CIAM".

Anos depois, Giancarlo di Carlo comentou que, enquanto o mundo estava preocupado com as comunidades devastadas pela guerra, o VII CIAM absurdamente tratava de detalhes sobre o Grid⁴⁵.

O VII CIAM e a monumentalidade:

Dentro do Grid - um "poema de classificação", segundo colocação de Le Corbusier que o apresentou na Sessão de Abertura do congresso - nenhuma referência ao tema da monumentalidade foi encontrada.

A palavra monumento foi citada uma única vez. Foi durante o pronunciamento do Ministro de Reconstrução e de Urbanismo da França, na Sessão de Encerramento.⁴⁶

Esse comentário é mais para registrar a ausência do tema da monumentalidade nesse CIAM de 1949, apenas um ano após o Simpósio da *Architectural Review* do qual participaram Giedion, Sert, Lucio Costa, entre outros. Isso tanto vem reforçar a idéia que Giedion já estava se afastando do tema, quanto nos remete à hipótese de Joan Okman, já colocada, de que o ambiente nova-iorquino teria propiciado uma maior liberdade para os europeus se expressarem.

O tema do Centro Cívico, correlato ao da nova monumentalidade, também é pouco abordado. Na sessão de abertura, ao apresentar o segundo tema que seria

⁴⁵ NEWMAN, Oscar. *CIAM'59 in Otterlo*. London: Alec Tiranti, 1961. p.12

⁴⁶ "Et dans ce pays qui a connu précisément bien des formes politiques, et où cependant nous pouvons contater que l'esprit qui a présidé à la construction de certains monuments est un esprit toujours moderne." (*Metron*, p.70). Porém não é possível considerá-lo como referência para essa análise, tendo em vista que foi um comentário feito por uma pessoa fora do CIAM, i. e., um não-expert.

tratado no congresso, "A Síntese das Artes Plásticas", Sert falou dos muitos arquitetos que estavam se preocupavam naquele momento com "os problemas de reconstrução das cidades e (...) da criação dos novos centros cívicos" afirmando que não era mais possível se fechar num quadro rígido de arquitetura "dita funcional", pois também era preciso buscar "a satisfação do espírito". Daí a importância da cooperação entre as artes plásticas nas atividades de arquitetura e urbanismo⁴⁷.

Nos debates sobre a "Aplicação da Carta de Atenas", Helena Syrkus falou da necessidade de se buscar um Urbanismo Humano, em detrimento de correntes urbanísticas que aboliram os centros cívicos e contra as "cidades desurbanizadas". Como centro cívico, ela entendia uma unidade humana na escala do pedestre, que fosse capaz de eliminar as contradições sem eliminar a diversidade.⁴⁸

Na sessão sobre as artes plásticas, o tema do centro cívico voltou com mais vigor nas falas de Sert, que relacionou obras de arte com grandes locais de agregação, dizendo que "não teremos a agregação das artes sem um local de agregação, de lugares onde as pessoas possam passear, olhar ao redor, um local sagrado de agrupamento das artes (...) é nossa tarefa criar os centros cívicos necessários"⁴⁹. Completa dizendo que esta síntese só ocorreria *a posteriori*, a partir da apropriação deste local pelo povo. Helena Syrkus nesse momento concordou com Sert, afirmando que faltavam centros cívicos, já que houvera uma destruição consciente das praças com o intuito de impedir que o povo se reunisse contra o sistema (capitalista)⁵⁰.

Outro tema que se aproximou ao da nova monumentalidade, mas que já estava presente nos CIAM desde seu segundo congresso, foi o da propriedade fundiária e a necessidade da "livre disposição do solo por causa das necessidades públicas"⁵¹.

VIII CIAM⁵²

Hoddesdon, Inglaterra / 7-14 de julho, 1951
"O coração da cidade"

O VIII CIAM foi organizado pelo grupo MARS, *Modern Architecture Research Group*⁵³, com apoio de Sert, de Giedion e do italiano Ernesto N. Rogers. Eles fizeram uma articulação para substituir o tema anteriormente proposto para o encon-

⁴⁷ *Metron*, p. 50

⁴⁸ *Idem*, p. 53

⁴⁹ *Idem*, p. 58

⁵⁰ *Idem*, p. 59

⁵¹ *Idem*, p. 56

⁵² Como documento oficial ver *The heart of the city* (TYRWHITT, SERT e ROGERS (org.), op.cit.). Nas versões para o espanhol e para o italiano, "urban life" foi traduzida por "comunidade".

⁵³ O MARS existiu de 1933 a 1957 e foi criado por um grupo que não se afinava com a direção do CIAM Inglaterra, logo assumindo a liderança inglesa nos congressos. Fizeram parte do grupo arquitetos como Lubetkin, Chermaleff, Goldfinger, Maxwell Fry, seu fundador, Wells Coates e o jornalista J.M. Richards. Posteriormente outros nomes foram sendo incorporados, entre eles Peter Smithson, do futuro Team X.

tro por Le Corbusier - a elaboração da Carta do Habitat, já pensada para o VII CIAM - por outro tema que acabou por dominar as discussões dos CIAM nos próximos encontros: espaços públicos e coletivos. O interesse de Sert e Rogers era discutir questões relativas à escala peatonal nas áreas centrais das cidades, incorporando, inclusive, o caso dos centros históricos, tão caro aos italianos.

Mesmo não tendo sido conclusivo, *The heart of the city* terminou sendo o encontro mais importante, ou com mais visibilidade, da terceira etapa dos CIAM (1947-1959), identificado como um dos primeiros esforços organizados em favor do debate sobre espaços públicos e sua representatividade. Sem dúvida pode ser entendido como a sedimentação das mudanças de interesse e visão ocorridas nesses congressos após a guerra.

O VIII CIAM é, portanto, um ponto de referência para se pensar as novas questões colocadas ao urbanismo a partir de então, buscando um comprometimento com a coletividade, distinto do socialismo soviético e das propostas anteriores. No campo da arquitetura, representou uma abertura para outros temas, indo além das formulações de habitação social, como, por exemplo, os projetos idealizados para os "novos centros urbanos monumentais" de Sert e Wiener⁵⁴.

A publicação oficial sobre o VIII CIAM, "O coração da cidade: pela humanização da vida urbana", foi estruturada em quatro partes:

- a. Aspectos do *Core*, o coração da cidade: transcrição de dois debates e 16 artigos assinados por palestrantes do encontro.
- b. Exemplos de *Core*, o trabalho do CIAM: texto introdutório de Jaqueline Tyrwhitt "Cores dentro da constelação urbana", seguido de estudos de casos. Termina com uma lista dos grupos filiados ao CIAM.
- c. Síntese do *Core*, um sumário do VIII CIAM: texto introdutório de S. Giedion "O coração da cidade" e "Um breve esboço do *Core*: extratos dos relatórios preparados durante o VIII CIAM", incluindo as conclusões gerais do encontro.
- d. Apêndice: Descrição do Grid do CIAM / Bergamo, 1949, por Le Corbusier; Index (índice remissivo, que possui o verbete "monumento" e "monumental /monumentalidade")

Enfim, apesar dos temas deste CIAM já terem sido apresentados e debatidos nos dois anteriores, foi neste congresso que eles apareceram de forma mais clara e sistematizada, e onde os diferentes pontos de vistas e estratégias de abordar uma mesma questão, foram melhor explicitadas. Foi o caso do *Core* e as diversas maneiras de encará-lo: a partir de uma forma pré-definida seriam estabelecidas as relações entre as pessoas e o lugar ou a partir da experiência de tais relações seu espaço físico passaria a existir?

⁵⁴ referência a projetos urbanísticos desenvolvidos pelos dois arquitetos para cidades latino americanas, com destaque aos centros cívicos, in: MUMFORD, E. op.cit., p. 215

O VIII CIAM e a monumentalidade:

Considerando que a terceira parte da publicação de 1952 foi a síntese desse encontro, procurei extrair desses textos as citações referentes à monumentalidade. De maneira geral o termo pouco aparece, como nos demais congressos.

Giedion, em seu texto introdutório "O coração da cidade", empregou a expressão "massa edificada monumental" ao condenar esse tipo de construção, normalmente associada à concretização e à forma do novo *Core*: *there is no excuse for the erection of a monumental building mass*⁵⁵. Assim, Giedion se colocou primeiramente em oposição à idéia de monumento arquitetônico, enquanto grande "massa edificada", enfatizando a importância de uma escala humana.

Outro momento onde ele empregou o termo foi na defesa do projeto de K. Tange para Hiroshima, quando disse que "em lugar de monumentos, um novo *Core* está sendo projetado como um Centro de Paz"⁵⁶. Nessa citação, ele deliberadamente rejeitou a idéia de monumento, antes presente em seu discurso, definindo-o como obra estática, incompatível com o *Core*.

Porém continua usando dos mesmos argumentos dos "Nove pontos", quando defendia a nova monumentalidade como "um desejo de dar forma e expressão", aproximando a forma do *Core* e a necessidade da parceria entre arquitetos, escultores e pintores durante todo o processo de construção desses centros civis, enquanto espaço ativo e espontâneo de sociabilidade.

Em "Um breve esboço do *Core*", a palavra monumento é encontrada uma única vez: "A expressão plástica e espacial do *Core* será complexa. (...) Mas certos pontos fixos serão sempre permanentes, carregados de valores devido a certos símbolos e a monumentos"⁵⁷.

Neste caso, monumento não foi visto de maneira pejorativa, como vimos no texto de Giedion, mas como presença pontual necessária na constituição dos *Cores* das cidades, lhes conferindo um caráter de permanência. O monumento estava sendo colocado dentro de sua aceção mais comum, enquanto objeto único, parte de um conjunto.

Não foram registradas preocupações com aspectos da paisagem, como perspectivas monumentais.

⁵⁵ TYRWHITT, SERT e ROGERS, op cit, p. 161

⁵⁶ Idem, p. 161

⁵⁷ Idem, p. 168

IX CIAM⁵⁸

Aix-en-Provence, França / 19-21 de julho, 1954

"Carta do Habitat"

Esse foi o maior CIAM, em número de participantes (por volta de 500 membros), e também o que melhor refletiu as confusões e desavenças dos vários grupos internos, tendo como centro das discussões a elaboração da Carta do Habitat. O IX CIAM foi estruturado em seis comissões distintas, entre elas uma sobre urbanismo, dirigida por Sert, e outra sobre artes visuais, dirigida por Giedion, auxiliado por van Eyck. Apesar da importância do congresso, decidiu-se não publicar seus anais, que provavelmente refletiria tais embates e a desorganização do evento.

Desde seus preparativos havia uma intenção de passar a organização dos CIAM para as mãos da geração dos jovens arquitetos, mesmo se confirmando a tensão já sentida anteriormente entre a geração mais antiga e esse grupo, que abertamente passou a desafiar o discurso dos CIAM sobre a cidade funcional, propondo uma nova hierarquia de "associações humanas" para substituir a Carta de Atenas e o Grid CIAM. Tampouco deixaram de censurar as modificações propostas por segmentos da geração intermediária dos CIAM, como, por exemplo, a visão de núcleo urbano do VIII CIAM, ou seja, o centro cívico de Sert, Giedion e Rogers, considerada por eles uma solução simplista. No ano seguinte esse jovem grupo daria origem ao Team X.

Foi o último congresso assistido por Le Corbusier e Walter Gropius, que encerrou suas atividades com uma visita à Unidade de Habitação de Marseilha, seguida de uma grande festa em seu terraço.

O IX CIAM e a monumentalidade:

Como foi colocado acima, a idéia de centro cívico formulada pelos idealizadores do conceito de "nova monumentalidade" foi vista como simplista e formalista pelos polêmicos jovens dos CIAM. Eles não acreditavam que os meios propostos por Sert e Giedion fossem capazes de expressar os anseios de uma comunidade, pois partiam de uma proposição formal *a priori* para se alcançar um caráter simbólico não legitimado.

Num dos debates da comissão de "Urbanismo", foi tratada a questão da identidade como um ponto a ser perseguido pelos urbanistas e arquitetos, tendo em vista acelerado crescimento e conseqüente descaracterização das cidades. Não considerar essa ameaça seria uma falha na busca por uma real qualidade de vida urbana. Essa identidade, esse sentido de "pertencer" a um lugar, no entanto, não é limitada aos espaços habitacionais ou comunitários, mas também deveria estar presente na escala das cidades e das regiões. Seria um reconhecimento "visual":

⁵⁸ As informações sobre o IX CIAM na época foram veiculadas pelas revistas especializadas. Para essa pesquisa, foram utilizados os dados fornecidos por fonte secundária, com particular interesse pelo livro de Eric Mumford.

"the eye is a measure of human scale"⁵⁹ e tudo o que pudesse ser visto num primeiro relance de olhar seria reconhecido como uma entidade.

X CIAM⁶⁰

Dubrovnik, Iugoslávia / 3-13 de Agosto, 1956

O décimo CIAM foi intencionalmente um evento de menor porte que o anterior. Na sua fala de abertura, Sert leu uma mensagem de Le Corbusier endereçada aos participantes do congresso, justificando sua não ida a Dubrovnik como um momento que ele deveria amistosamente dar espaço para a "geração de 1956", que estava na organização dos CIAM. Ao longo dos trabalhos, a cisão entre o Team X e a geração intermediária ficou evidente, e Sert de certo modo colocou seu cargo à disposição, reconhecendo a necessidade da estrutura dos CIAM ser reformulada e adaptada àquele momento.

Sem um título preciso, o X CIAM teve como tema proposto "projetos para o habitat humano ideal", considerando cada realidade específica. No entanto, o congresso ficou conhecido pelas discussões sobre a mensagem de Le Corbusier, por algumas atividades do Team X e fundamentalmente por marcar o fim das atividades dos CIAM.

O X CIAM e a monumentalidade:

Não foram registradas discussões sobre monumentalidade. O que mais se aproximou do tema estava na relação de propostas alinhadas por Voelker em seu relatório.

Como uma dessas propostas, novamente foi colocada a necessidade do arquiteto-urbanista pensar em elementos de referência, "signos" de identidade, através dos quais as pessoas em movimento pudessem se situar no mundo.

CIAM'59⁶¹

Otterlo, Holanda / Setembro, 1959

"Grupo de pesquisas das inter-relações sociais e plásticas".

Teve um formato reduzido, a partir de uma lista de uns quarenta arquitetos convidados individualmente para participar desse encontro. O nome CIAM não mais significava Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, tendo sido renomeado "Grupo de pesquisas das inter-relações sociais e plásticas". Mesmo assim, concluiu-se que aquele seria o último encontro dos CIAM, sendo os congressos

⁵⁹ Ver MUMFORD, E. op.cit, p. 237

⁶⁰ As informações sobre o IX CIAM na época foram veiculadas pelas revistas especializadas, como o relato de John Voelker no *Architects' Year Book*, 8. London: Elek Books, 1957. pp. 43-52.

⁶¹ O documento oficial desse encontro foi publicado dois anos depois: Newman, Oscar (org). *CIAM'59 in Otterlo*. London: Alec Tiranti, 1961

então oficialmente desativados a partir de então. A organização estava nas mãos de um grupo de sete jovens arquitetos, sem liderança definida. Porém Bakema assumiu a secretaria do evento.

*"We have come to understand historically that no new movement is ever born of itself but is inevitably linked with previous groups and ideas. (...) At that congress [X CIAM] members were confronted with a CIAM so vast that it had become cumbersome."*⁶²

*"It was concluded that CIAM thought has been one of the essential elements since 1928 in the evolution of architecture and urbanism but that the confrontation with new circumstances resulted in different ways of thinking"*⁶³

CIAM '59 e a monumentalidade:

Nos documentos coletivos do encontro, a palavra "monumentalidade" não é citada uma única vez. Cabe, no entanto, mencionar a presença de Louis Kahn nessa "reunião de trabalho", por ser um arquiteto diretamente envolvido com a dimensão monumental, presente em alguns de seus projetos, assim como em seu discurso. Nos anos 40 ele se contrapôs à formulação dos "Nove pontos" ao censurar a idéia de que um monumento poderia ser construído e reconhecido *a priori*, defendendo que seu reconhecimento só poderia partir da própria comunidade.

Outro fato que chamou a atenção nesse encontro foi não ter aparecido nenhuma referência a Brasília, considerando-se que sua construção estava acontecendo em paralelo a esses últimos eventos dos CIAM. Pode ser entendido como uma prova de que a jovem geração era contra o que estava acontecendo no Brasil naquele final da década de 50. No entanto fica a dúvida se eles realmente conheciam a proposta de Lucio Costa ou simplesmente entenderam, sem bases concretas, que ali estaria a concretização fiel dos princípios da Carta de Atenas.

A partir dos conceitos de monumentalidade que foram identificados ao longo da trajetória dos CIAM, também foi possível perceber uma periodização dos congressos, em função do tratamento dado ao tema em cada época.

Nos três primeiros congressos, dominados pelo tema da habitação coletiva, as raras menções à monumentalidade eram de negação, e vinham associadas ao decorativismo das correntes ecléticas a serem combatidas.

Num segundo momento, do quarto e do quinto congressos, a delegação italiana levou para o debate a questão da inclusão dos princípios funcionalistas nos cen-

⁶² Idem, p. 7

⁶³ BAKEMA, J. Introduction In: NEWMAN, O., op.cit, p.10

tros históricos. Neste caso, o monumento histórico – edifício isolado ou conjunto –, uma vez identificado como tal, deveria ser preservado.

Esta teria sido a única manifestação positiva ao tema da monumentalidade feita pelos CIAM até o final dos anos 30, como veremos a seguir. Uma pequena diferença de abordagem pode ser percebida nas entrelinhas da versão corbusiana do IV CIAM, quando ele, ao falar sobre esta questão, defendeu a preservação de edifícios com “valores arquitetônicos”, sem usar a expressão “monumento histórico”, talvez se abrindo também para a salvaguarda de exemplares contemporâneos. Sob o ponto de vista urbanístico, os traçados monumentais continuaram a ser condenados, mas um outro aspecto inovador está presente no relatório oficial do IV CIAM: a possibilidade de um conjunto urbano de valor histórico, e não apenas do edifício isolado, ser reconhecido enquanto monumento a ser preservado. Mesmo assim, a questão da monumentalidade moderna, tal qual aconteceu nos Estados Unidos dos anos 40, não foi abordada pelos CIAM anteriores à guerra.

Um terceiro momento dos CIAM, de certa maneira, amplia o entendimento do caráter monumental da arquitetura para o campo do urbanismo e das artes plásticas, não se limitando ao fato de ser representativo de um tempo passado. Compreende os três congressos que aconteceram após a Segunda Guerra. Os conceitos expostos nos artigos sobre a “nova monumentalidade” estiveram presentes com maior clareza em certos debates dos CIAM de 1947, 1949 e 1951, lembrando que este último foi claramente estruturado e focado nos centros cívicos (“Cores”) e na “síntese das artes”, presentes nos “Nove pontos”.

Curiosamente, segundo Frampton⁶⁴, o Ocidente desse pós-guerra era ideologicamente hostil a qualquer tipo de manifestação de monumentalidade, mas, ironicamente, esta havia encontrado uma reação favorável dentro do próprio Movimento Moderno, com os “Nove pontos” de Sert, Giedion e Léger. Era um tema que, depois do ensaio nova-iorquino, deveria ter sido introduzido nos congressos europeus, tentativa feita com cautela por Giedion, em 1947, mas que não teve repercussão positiva. No entanto, conceitos como expressão arquitetural, espaço público, centro cívico, comunidade e integração das artes, estavam presentes no debate, apesar da hostilidade à dimensão monumental ser marcante naquela Europa envolvida com sua própria reconstrução.

Por um lado, o discurso funcionalista ainda movia grande parte dos CIAM, por outro, a formulação da nova monumentalidade e da questão da representatividade que ela trazia não deixava de ter uma abordagem distanciada da realidade complexa das sociedades.

“...apesar de sua preocupação hoje manifesta com as qualidades concretas do lugar, a velha guarda dos CIAM não deu nenhum sinal de que era capaz de avaliar realisticamente as complexidades da situação urbana difícil do pós-guerra; o resultado foi que os novos afiliados, oriundos da geração mais nova, foram ficando cada vez mais desiludidos e inquietos.”⁶⁵

⁶⁴ FRAMPTON, op.cit, p. 269

⁶⁵ FRAMPTON, op.cit, p. 329

O quarto momento dessa periodização está associado, portanto, à explicitação desse novo impasse dentro dos congressos, onde os jovens arquitetos passaram a rejeitar o sentimentalismo dessa velha guarda, assim como o racionalismo da "cidade funcional", na busca de uma relação mais precisa entre forma física e necessidades sociais. O rompimento foi a saída escolhida pela nova geração como uma forma de impor a diferença de seu discurso. As semelhanças, porém, ficaram "escondidas". Não havia mais espaço para monumentalidade, não havia espaço para ajustes com o antigo CIAM, não havia espaço para o formalismo da arquitetura brasileira e muito menos para Brasília, reduzida a uma irresponsável concretização da Carta de Atenas.

CAPÍTULO 2

A MONUMENTALIDADE EM LUCIO COSTA

A presença de monumentalidade – ou efeito monumental – é reconhecida não apenas a partir da identificação de um elemento-foco que, por suas grandes dimensões, se sobressai numa paisagem construída. Esse destaque, ou seja, essa visão privilegiada pode ser obtida por meio das mais diferentes formas e intenções, mas sempre a partir do valor simbólico e da relação de um determinado objeto com seu entorno (espaço) e sua história (tempo).

Lucio Costa, em sua trajetória profissional, nunca deixou de expressar seu interesse por questões relativas a esse tema. Termos como "monumento" e "monumental" estão presentes em grande parte de seus discursos sobre arquitetura, incluindo aqueles que tratam da produção contemporânea, e não apenas nas referências sobre preservação de patrimônio histórico. Da mesma maneira, é uma questão central em sua concepção de urbanismo.

O objetivo deste capítulo é perceber como Lucio Costa incorporou o conceito de "monumentalidade" em seu discurso, quando e por quais motivos isso teria acontecido. Considerando que a "monumentalidade" é um assunto bastante específico a ser perseguido nesse percurso, foi feita uma seleção prévia de textos e projetos urbanísticos do arquiteto, publicados no Brasil¹, e que de alguma maneira pudessem fazer referências ao tema em questão. Na primeira parte, serão tratados textos produzidos independentes de projetos, e, na segunda parte, serão analisados os discursos que estão ancorados em alguns de seus planos, através da leitura de seus memoriais e imagens.

O CONCEITO DE MONUMENTALIDADE NOS ESCRITOS DE LUCIO COSTA

Ao longo de sua vida, Lucio Costa escreveu muito e sobre os mais variados assuntos, tendo deixado, portanto, uma significativa obra escrita. Além dos seus artigos publicados em periódicos (especializados ou não), fazem parte deste conjunto pareceres técnicos, memoriais de projetos, correspondências, depoimentos e entrevistas. Grande parte deste material já está publicada, o que permitiu a realização desta pesquisa, a partir de textos de Lucio Costa que de alguma maneira se aproximassem de discussões sobre a questão da monumentalidade.

¹ Exceção feita ao artigo de 1948 publicado pela *Architectural Review*, 621 (1948), porém, divulgado no Brasil, ao ser incorporado ao seu artigo *Considerações sobre Arte Contemporânea*, em 1952 (COSTA, Lucio. *Considerações sobre Arte Contemporânea* In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp. 202-229)

Como critério geral de seleção, primeiramente foram identificados seus artigos consagrados por publicações acadêmicas e por polêmicas que marcaram a imprensa. O outro critério utilizado foi a localização dos textos que tratavam de questões urbanas ou da integração das artes plásticas, aproximando-se da discussão da "nova monumentalidade" dos anos 40, que, como já foi visto, incluía a dimensão artística da arquitetura na construção dos espaços públicos, e, portanto, nos planos urbanísticos, como estratégia para se alcançar uma maior humanização das cidades modernas.

Finalmente foram selecionados doze textos, cujos comentários serão apresentadas a seguir, em ordem cronológica. As leituras tiveram por objetivo identificar essas várias possibilidades de entendimento da questão da monumentalidade no discurso de Lucio Costa, procurando perceber as peculiaridades do tema (seu contexto, interlocutores, etc) na trajetória do arquiteto.

Razões da Nova Arquitetura², 1930

Este artigo de 1930 é um dos mais conhecidos de Lucio Costa, e parece ter sido baseado nos capítulos de "Por uma arquitetura", de Le Corbusier, pois contém, com certo tom panfletário, os mesmos discursos e princípios da arquitetura moderna veiculados naquela publicação de 1923.

Partindo de uma visão de arquitetura enquanto expressão artística, Lucio Costa reconhecia aquele momento como um período de transição da arquitetura, quando a nova arquitetura era ainda incompreendida pela sociedade em geral e, assim, a revolução artística seria necessária até que fosse atingida uma estabilidade. Só então a obra de arte tomaria um rumo preciso, onde arquitetura, escultura e pintura se integrariam. A arquitetura se diferenciaria das demais por seu caráter utilitário, restringindo os "impulsos individualísticos".

"...princípio essencial: a arquitetura está além; a técnica é o ponto de partida. E se não podemos exigir de todos os arquitetos a qualidade de artistas, temos o direito de reclamar daqueles que o não forem, ao menos, a arte de construir"³.

Dentro desse contexto estão três passagens sobre a questão dos monumentos. Na primeira, Lucio Costa falou sobre os arquitetos americanos, que "vestiam" as impressionantes obras metálicas dos engenheiros, talvez por serem "desgostosos com o passado pouco monumental de seus antepassados, sem compreenderem o momento excepcional que estavam vivendo". Depois, condenou os romanos, que

² Texto publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, em janeiro de 1936. Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp.17-41

³ Idem, p.32

"revestiram a nudez sadia dos seus monumentos"⁴. Por fim, falou da Rússia do século XX, que foi procurar em Roma "a inspiração às obras de caráter monumental"⁵.

Lucio Costa, portanto, estava condenando o monumento como mera obra isolada, de grandes dimensões, mas dá a entender que reconhecia a monumentalidade das estruturas, desde que não as cobrissem, deixando visível sua "nudez sadia".

Documentação Necessária⁶, 1937

Lucio Costa traçou um panorama da antiga arquitetura brasileira, detendo-se mais na arquitetura civil e, em particular, na moradia. Defende a tradição construtiva dessa arquitetura não oficial, que reuniu o saber do português com a mão de obra indígena e africana. Nesse artigo, Lucio Costa detalha as características dessas casas e do "saber-fazer popular e sua trajetória". Faz algumas pontes com a arquitetura moderna, como seus projetos arquitetônicos para Vila de Monlevade, apontando neles a evolução dos "vazios" das fachadas, dos telhados, ressaltando a "verdade construtiva", etc.

Não fez referência ao tema da monumentalidade, nem a conceitos que se aproximassem dessa discussão. Porém, é um artigo interessante, pois essa idéia de tradição desenvolvida por ele posteriormente esteve presente nos principais compêndios e discursos sobre história da arquitetura, a começar pelo roteiro e seleção de obras apresentadas pela exposição *Brazil Builds*⁷, onde a nova arquitetura brasileira seria uma continuidade e teria a mesma qualidade desse saber-fazer definido por Lucio Costa.

Carta-depoimento⁸, 20.02.1948

Este artigo foi uma resposta à reivindicação feita pelo jornalista Geraldo Ferraz, publicada no "Diário de São Paulo" em 1.2.1948, que pedia a Lucio Costa que assumisse publicamente que não era ele o pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil, mas sim Gregori Warchavchik e, portanto, São Paulo. A resposta de Lu-

⁴ Idem, p. 26

⁵ Idem, p. 40

⁶ Artigo publicado na revista do SPHAN, nº 1. Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 86-94

⁷ Mostra sobre arquitetura brasileira, organizada pelo MOMA de Nova York, em 1943, e responsável pela difusão internacional da arquitetura moderna produzida pelo grupo de arquitetos cariocas. Foi dividida em duas partes: uma menor, sobre arquitetura colonial, com foco em Minas Gerais, e a parte principal sobre arquitetura moderna, com foco no Rio de Janeiro

⁸ Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 119-128

cio Costa defendendo o seu pioneirismo foi publicada em "O Jornal", em 14.3.1948, mas já havia sido redigida em 20.2.1948

Na sua explanação (e autodefesa), Lucio Costa, reconhecendo a importância de seu papel na constituição de uma arquitetura moderna brasileira, citou a palavra monumento ao falar sobre seu "apego igual e constante aos monumentos antigos e às obras novas genuínas – pois que são em essência a mesma coisa – teria exercido sobre o espírito das novas turmas..."

Nesse mesmo ano, ele foi convidado a participar do Simpósio sobre a nova monumentalidade promovido pela *Architectural Review*, quando introduziu reflexões sobre urbanismo moderno, mas sem abandonar a mesma aproximação entre obra de arte e monumento enquanto "obra genuína", fosse ela antiga ou contemporânea. No entanto, nesta carta a Geraldo Ferraz, ele ainda limitava seu conceito de monumento a obras isoladas de arquitetura – ou, no máximo, a conjuntos arquitetônicos – não estabelecendo vínculo entre monumentalidade e centros urbanos.

Depoimento para o simpósio *In Search of a New Monumentality*⁹, 1948

Lucio Costa, que foi convidado a participar do simpósio enquanto "diretor do Patrimônio Histórico e líder do movimento de arquitetura moderna no Brasil", apresentou uma visão bem particular da relação entre artes, sentido monumental e cidade.

Inicialmente, ele se colocou afirmando que o almejado sentido monumental era obtido através do domínio da técnica apurada, da expressão plástica apropriada "adquirindo, assim, (...) feição nobre e digna", além de obrigatoriamente responder funcionalmente a um dado programa, numa alusão direta à tríade vitruviana. Quanto ao domínio específico da expressão artística, ele complementou dizendo que os arquitetos poderiam adquiri-lo a partir do conhecimento de fundamentos plásticos comuns a todas as artes. Daí a importância do "estudo dos problemas da expressão arquitetônica e da participação dos debates artísticos contemporâneos".

Além disso, Lucio Costa, assim como foi colocado nos "Nove pontos", demonstrou sua preocupação em difundir e sensibilizar as autoridades públicas sobre a importância do "espírito moderno", como um meio de garantir que a arquitetura moderna pudesse expandir-se livremente, sem correr o risco de fracassar.

Apesar de suas declarações estarem de acordo com a definição que H.R. Hitchcock apresentou no Simpósio, sobre quais seriam os atributos essenciais

⁹ Simpósio organizado pela revista inglesa *Architectural Review*, nº 621 (set. 1948), através de contribuições escritas enviadas por arquitetos convidados, que foram publicadas e comentadas nesta edição. Os convidados, além de Lucio Costa, foram: G. Paulsson, S. Giedion, A. Roth, W. Gropius, H.R. Hitchcock e W. Holford. Este último foi um dos membros do júri do Concurso de Brasília, em 1957.

O texto de Lucio Costa foi incorporado ao seu artigo "Considerações sobre Arte Contemporânea", publicado no Brasil, em 1952.

da monumentalidade (durabilidade, solidez, dignidade, grande escala, promover impacto emocional e ser testemunho de uma cultura), Lucio Costa expôs uma outra visão, que partia do reconhecimento de uma relação direta entre urbanismo moderno e monumentalidade. Para ele, a dimensão monumental era uma propriedade do urbanismo, e também deveria absorver elementos da paisagem natural para alcançar o *status* de urbanismo moderno.

Portanto, ao dirigir a discussão para a dimensão urbana, Lucio Costa evidenciou sua preocupação em incorporar aspectos da paisagem e da natureza ao meio urbano, ao dizer que o que "caracteriza o conceito moderno de urbanismo, que se estende da cidade aos arredores e à própria zona rural, é a abolição do 'pitoresco', graças à incorporação efetiva do bucólico ao monumental", apresentando uma idéia de minimizar a densidade urbana, presente nas concepções de subúrbio, portanto, numa visão de urbanismo moderno distinta das colocações de J.L. Sert em seu artigo "*The Human Scale in Town Planning*"¹⁰.

Além disso, afirmou que a presença da monumentalidade não estaria limitada aos locais convencionais, como os centros cívicos e administrativos. Devido ao "tamanho e volume das massas construídas e do sentido plástico peculiar às formas funcionais", a monumentalidade também poderia ser reconhecida nas usinas, barragens, estradas, etc, assim como em edificações agrícolas (silos e galpões, por exemplo), criando um sentido de identidade local, que colaboraria com o "combate ao êxodo das populações rurais".

Muita construção, alguma arquitetura e um milagre (ou Depoimento de um arquiteto carioca)¹¹, 1951

Este artigo trata das transformações sofridas na arquitetura brasileira, tomando o Rio de Janeiro como referência de um período de 100 anos, que parte da atuação de Grandjean de Montigny no século XIX, se fechando nos anos 50 com a apresentação das obras que comprovam a "genialidade de Oscar Niemeyer".

Ao longo do texto, a questão da monumentalidade foi apresentada em três situações. Primeiramente, quando falou de Le Corbusier e seu projeto do viaduto sobre o longo edifício sinuoso que seguia a topografia do Rio de Janeiro, conectando bairros distantes. Lucio Costa identificava nesta proposta "uma ordenação arquitetônica monumental". Completou dizendo que tal empreendimento, que, na época, foi classificado de "irreal e delirante", teria sido "capaz de valorizar a excepcional

¹⁰ Lembrar que este foi um dos textos-base para a construção dos "Nove Pontos". Nesse artigo, Sert condenava a proliferação dos subúrbios, que estavam dominando principalmente nas cidades americanas, frutos de um "sub-urbanismo", comprometendo, entre outras coisas, a escala do pedestre.

¹¹ Texto escrito a pedido de Carlos Drummond de Andrade e de Paulo Bittencourt para a edição comemorativa do cinquentenário do jornal "Correio da Manhã". Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Lucio Costa: sobre arquitetura, op.cit., pp. 169-201

paisagem carioca por efeito de contraste lírico da urbanização monumental, arquitetonicamente ordenada, com a liberdade telúrica e agreste da natureza tropical.¹²

Numa segunda situação, Lucio Costa falou sobre "monumentalidade estrutural" ao comentar o projeto do Copacabana Palace e a façanha de ter utilizado em grande escala a técnica do concreto armado. Seu acabamento, no entanto, comprometera irreversivelmente tal "monumentalidade da estrutura"¹³, correspondendo, portanto, à mesma crítica que já havia feito, em "Razões", aos americanos que escondiam a monumentalidade de suas estruturas metálicas.

Por fim, Lucio Costa expõe o Ministério da Educação como "o marco definitivo da nova arquitetura brasileira, que se haveria de revelar igualmente, apenas construído, padrão internacional e onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez"¹⁴. Sua monumentalidade decorre de uma excepcionalidade artístico-arquitetônica, quando presente num edifício isolado, para ser visto.

Uma outra discussão interessante, neste artigo, que tangencia o tema da monumentalidade, se refere à articulação entre arte e indústria, e entre o artista erudito e o saber popular, em que Lucio Costa expõe sua visão sobre integração das artes e sua relação com o povo.

"A técnica tradicional do artesanato, com seus processos de fazer manuais e, portanto, impregnados de contribuição pessoal, pois não prescindiam do pormenor, da iniciativa, do engenho e da invenção do próprio obreiro, estabelecendo-se assim certo vínculo de participação efetiva entre o artista maior, autor da concepção mestra da obra, e o conjunto dos artistas especializados que a executavam – os artesãos –, foi bruscamente substituída pela técnica da produção industrializada, onde o processo inventivo se restringe àqueles poucos que concebem e elaboram o modelo original. Estabeleceu-se, desse modo, o divórcio entre o artista e o povo: enquanto o povo artesão era parte consciente na elaboração e evolução do estilo da época, o povo proletário perdeu contato com a arte"¹⁵.

Considerações sobre Arte Contemporânea¹⁶, 1952

A parte deste artigo que se refere à monumentalidade é a reprodução do depoimento de Lucio Costa para o Simpósio da *Architectural Review*, já comentado. No mais, "Considerações" é um artigo no qual o arquiteto fala sobre a contribuição da arquitetura brasileira, associando-a a certas questões presentes na idéia de mo-

¹² Idem, p. 172

¹³ Idem, p. 190

¹⁴ Idem, p. 193 e 194

¹⁵ Idem, p. 177

¹⁶ Esse artigo foi publicado pela primeira vez em "Os Cadernos de Cultura", nº 6, do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura. Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Lucio Costa: sobre arquitetura, op.cit., pp. 202-229

numentalidade moderna nos anos 40, como a incorporação de valores artísticos, a busca de caráter simbólico (representativo) e a possibilidade de permanência. Assim sendo, destacou seu caráter pioneiro dentro do panorama internacional, por seu diálogo com as artes plásticas. Ela teria vindo "pôr na ordem do dia, com a devida ênfase, o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo porque haverá de sobreviver no tempo quando funcionalmente já não for mais útil. Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunha de uma civilização perempta, mas num sentido profundo e permanente, - como criação plástica ainda válida, por que capaz de comover"¹⁷.

Essa qualidade plástica era o elemento que ainda faltava para que fosse concluída a construção de uma arquitetura moderna em sua totalidade, visto que esta havia sido inicialmente implantada "sobre bases funcionais legítimas graças à ação decisiva dos CIAM". Porém, equivocadamente estava havendo um fechamento e um "menosprezo do fato plástico", assim como "certa pobreza puritana de execução - o que não se deve confundir com o asceticismo plástico, poderoso e digno", como o da Bauhaus. De acordo com princípios que já vinham sendo pregados desde os anos 40, tanto pelos "Nove pontos", quanto por alguns segmentos dentro dos próprios CIAM (como Le Corbusier), Lucio Costa também reforçou a idéia de que, estrategicamente, a arquitetura moderna havia tido essa fase inicial restrita a preocupações de ordem funcional e construtiva, mas que já era o momento de incorporar a "intenção plástica". Esta, colocada como o dado que "distingue a arquitetura da simples construção"¹⁸, estava presente nas obras exemplares de seu grupo carioca.

Quanto à sobrevivência da obra arquitetônica, Lucio Costa, também extrapolou o entendimento meramente utilitário e descartável da arquitetura - visão muitas vezes compartilhada no universo do modernismo, inclusive pelo próprio Le Corbusier em "Por uma arquitetura" ("Casas em série"). Ele defendia sua perpetuação ao longo do tempo não apenas como documento de uma determinada época, mas fundamentalmente pela sua atualidade enquanto "criação plástica ainda válida, porque capaz de comover"¹⁹.

Esta defesa da arquitetura brasileira está, portanto, diretamente associada a seu conceito de arquitetura, "...construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa"²⁰, conceito este que acompanha sua visão de arte moderna, que deveria estar voltada para uma renovação social possível através da integração das artes.

¹⁷ Idem, p. 202

¹⁸ Idem, p. 204

¹⁹ Idem, p. 202. Carlos Eduardo Comas, em artigo sobre o Ministério da Educação e Saúde, identifica tal idéia no projeto dessa obra, concebida como uma "máquina para recordar, desafiando o tempo" (COMAS, C.E. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério IN *Projeto*, 102, 1987. p. 143).

²⁰ Lucio Costa: *sobre arquitetura*, op.cit., p. 204

As artes plásticas, tidas como fundamentais, dariam "vazão aos naturais anseios de fantasia individual e livre escolha, reprimidos devido à regularidade dos gestos impostos pelo trabalho mecânico, quando dantes encontravam aplicação obrigatória e escoadouro normal no próprio desempenho de cada ofício"²¹. No entanto, Lucio Costa, distintamente dos "Nove pontos", não reconhecia a tal integração das artes apenas enquanto uma aproximação das diferentes categorias das artes plásticas (arquitetura, pintura e escultura), mas também defendia, como em seu texto de 1951 ("Muita construção,..."), a necessidade de aproximação entre artista e artesão e, assim sendo, a possibilidade de incorporação das técnicas manuais do artesanato à construção industrializada. Como desdobramento, esses novos conceitos deveriam conferir à arte moderna "raízes populares" e "participação do próprio proletariado no seu processo de evolução".

O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea²², 1952

Trata-se de um informe apresentado no I Congresso Internacional de Artistas (Veneza, 1952), organizado pela UNESCO²³. Está dividido em duas partes: "Unidade de Habitação" e "O arquiteto e a sociedade contemporânea", onde incorpora trechos do artigo "Considerações sobre Arte Contemporânea".

Sobre monumentalidade, Lucio Costa comenta que o arquiteto, que além de técnico e sociólogo também era, obrigatoriamente, um artista, deveria "antever como os novos dados funcionais em que o problema construtivo assenta e a plástica, decorrente dessa renovada integração arquitetônica, possibilitam a recuperação da beleza do pormenor, da harmonia do conjunto e do sentido monumental"²⁴.

Ao tratar da escala urbana monumental, Lucio Costa novamente chamou a atenção não apenas para a resolução de problemas funcionais e técnico-construtivos, mas também para a importância das soluções plásticas que o arquiteto deverá tratar, inclusive nos planos urbanísticos. Estabelece-se, assim, uma das pontes entre arquitetura e urbanismo: "...a nova integração arquitetônica e urbanística constitui um todo indivisível".

Lucio Costa também observou que a arquitetura moderna era erroneamente compreendida pela população leiga, e acreditava que "seu caráter eminentemente utilitário e deliberadamente funcional seria incompatível com a procura de expressão artística e incapaz de expressar o desejável sentido monumental"²⁵.

²¹ Idem, p. 221

²² Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 230-251

²³ Não confundir com a intervenção introdutória que fez durante o mesmo congresso e que foi apresentada posteriormente no C.I.C.A. de 1959, sob o título de "A arte e a educação".

²⁴ *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., p. 235 e 236

²⁵ Idem, p. 241 e 242

Mais uma vez ele afirmou que o caráter utilitário era algo que mudava com o tempo, mas a qualidade plástica e passional perduraria, daria um caráter de permanência.

A Crise da Arte Contemporânea (ou Arte e Educação)²⁶, 1952

Para melhor situá-lo, trata-se do artigo que foi apresentado pela primeira vez como intervenção verbal, no I Congresso Internacional de Artistas, organizado pela UNESCO em Veneza, em setembro de 1952. Na ocasião, o texto, ainda manuscrito, foi lido por Le Corbusier, que disse ter concordado plenamente com o ponto de vista apresentado. Sete anos depois, transformou-se num informe apresentado no C.I.C.A. (Brasília, Rio e São Paulo, set. 1959), com o título "Arte e Educação". Em 1968, foi publicado em Lausanne, pelo anuário *Architecture, Formes, Functions* (nº 14), com o título "*Art, manifestation normale de vie*"²⁷.

Apesar de não falar explicitamente de monumento, esse artigo trata de assuntos correlatos à recepção da Arte Moderna pelo homem leigo:

"já temos excesso de artistas medíocres (...) trata-se, porém, de intensificar no público a inteligência do fenômeno artístico"²⁸, quer sejam as classes favorecidas ou as massas. Em seguida, voltou a tratar especificamente da integração das artes, a partir da aproximação do artista e do artesão:

"...fechar a brecha que se fez, em consequência da industrialização, entre o artista e o povo trabalhador (...) o que se convencionou chamar de síntese das artes deveria começar modestamente por aí", e complementou dizendo que "a produção industrial privou o proletário de contribuir com a invenção e a iniciativa inerentes às técnicas manuais do artesanato"²⁹.

Essa visão de integração das artes já estava presente no artigo "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre", mas neste caso, Lucio Costa censurou abertamente a expressão "síntese", certamente dialogando com as formulações de "síntese das artes" encontradas nos debates dos CIAM e basicamente nas falas de Giedion, desde os anos 40.

Lucio Costa preferia o termo "integração" visto que "síntese" significaria fusão, idéia que ele achava prematura para a arquitetura moderna. Voltou a defender, então, uma associação entre artistas, artesãos e indústria, aproximando-se das antigas formulações da Deutch Werkbund, da Bauhaus e, aqui no Brasil, de Lina Bo Bardi.

Ele avançou sua crítica à "síntese das artes", ao falar sobre a pintura mural e paredes:

²⁶ Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 298-304

²⁷ ver em COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. SP: Empresa das Artes, 1995. pp. 262-267

²⁸ *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., p.229

²⁹ Idem, p. 300

"O muro(...) não deixa ainda assim de ser um acessório da arquitetura moderna, seria evidentemente ilógico basear a síntese [das artes] desejada em um elemento arquitetural supérfluo"³⁰ Concluiu fazendo uma distinção entre obra de arte de dimensões reduzidas e de intenção intimista, e "pintura ou escultura arquitetural":

"Haverá sempre, sem dúvida, grandes superfícies de teto e de divisões contínuas suscetíveis de serem pintadas num sentido sinfônico, e também grandes painéis destacados como retábulos, mas são essas concepções espaciais de outro espírito e que seria melhor chamar de pintura arquitetural – ou escultura arquitetural..."³¹.

Oportunidade Perdida³², 1953

Trata-se da resposta de Lucio Costa ao arquiteto suíço Max Bill, que, em entrevista à Revista Manchete nº 60 (13.06.1953), teceu severas críticas à arquitetura moderna brasileira³³.

Lucio Costa situou a arquitetura moderna brasileira dentro do campo das belas artes, apesar de estar igualmente comprometida com o funcionalismo e a racionalidade das novas técnicas construtivas, não aceitando em absoluto as acusações de Max Bill.

"...ainda consideramos a arquitetura uma das belas artes porque nela, como nas demais, o sentimento tem sempre a última palavra na escolha entre duas ou mais soluções válidas quanto às várias acepções de funcionalidade em causa, mas cujo teor plástico difere"³⁴.

Trazendo essa concepção para o caso da arquitetura brasileira, Lucio Costa atribuiu a ela um momento de inflexão dentro dos experimentos arquitetônicos do Movimento Moderno, onde "pareceu anunciar nova era propícia, na qual a arte retomaria ainda uma vez o comando da técnica"³⁵. Contudo reconheceu que nem todos foram capazes de perceber esse avanço, pois ainda havia gente aprisionada ao "funcionalismo purista da primeira fase", como seria o caso de Max Bill.

Quando foi responder às acusações sobre a abordagem monumental, ele deixou claro que não concordava com a idéia que Max Bill tinha de monumento enquanto arquitetura de caráter escultórico e decorativo, e, ao mesmo tempo, descartou qualquer possibilidade da arquitetura moderna brasileira estar dentro desta categoria, enquanto mera ampliação de "berloques da joalheria moderna". Porém defendeu a "intenção monumental" que se impunha ao Ministério da Educação,

³⁰ Idem, p. 302

³¹ Idem, p. 303

³² Foi publicada pela primeira vez na revista Manchete, em 01.07.1953. Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Lucio Costa: sobre arquitetura, op.cit., pp. 252-259

³³ A entrevista de Max Bill foi republicada pela revista Habitat, 12 (set.1953), e pela Arte Revista, 4 (ARANTES, Otília, org. Arquitetura Nova, Arte Revista, 4. SP: Kairós, ago.1980).

³⁴ Lucio Costa: sobre arquitetura, op.cit., p. 256

³⁵ Idem, p. 254

assumindo, assim, a possibilidade de um monumento ser concebido *a priori*, dentro da mesma perspectiva colocada pelos "Nove pontos". Outra alusão de Lucio Costa às formulações da "nova monumentalidade" deu-se quando justificou o uso dos painéis de azulejo como uma maneira de tirar a densidade das paredes, aproximando-se das idéias de F. Léger em seu texto-base para os "Nove pontos", que apontava para a importância de se trabalhar a relação entre cor e parede nas concepções dos espaços e dos volumes, como um dos recursos possíveis para obtenção de efeitos monumentais.

Conceito de Monumentalidade³⁶, 1957

Lucio Costa escreveu essa carta-resposta a um depoimento feito pelos irmãos Roberto, ao serem entrevistados pelo jornal "Correio da Manhã" (24.03.1957), onde questionaram o resultado do concurso de Brasília, condenando a inclusão de perspectivas, de *malls* e outras grandiosidades do "barroco *revival*".

"Quanto ao conceito de monumentalidade, não vejo porque na democracia a cidade deva ser necessariamente despojada de grandeza (...) daquela que decorre naturalmente de um traçado simples e funcional, concebido com elevada intenção."³⁷

Assim sendo, Lucio Costa defendeu-se dizendo que a monumentalidade pretendida não era de uma grandeza ostensiva, mas que tinha a intenção plástica de dar significado e marcar aquela cidade singular que seria a capital de um país. Essa grandeza seria compatível com qualquer país socializado.

O conceito de monumentalidade estava reforçando a idéia de *civitas*, da manifestação excepcional de caráter público, e representando os anseios de um país. É, neste sentido, uma idéia presente no conceito de "nova monumentalidade", que depois se desdobraria no conceito de *Core* do VIII CIAM.

Saudação aos Críticos de Arte³⁸, 1959

Foi o discurso de recepção aos participantes do C.I.C.A. (Congresso Internacional de Críticos de Arte), que estavam em Brasília em setembro de 1959

"Várias coisas me agradam nessa cidade (...): a singeleza da concepção e o seu caráter diferente, a um tempo rodoviário e urbano, a sua escala, digna do país e da nossa ambição, e o modo como essa escala monumental se entrosa na escala humana das quadras residenciais, sem quebra da unidade do conjunto, e me co-

³⁶ A resposta de Lucio Costa foi publicada pelo mesmo jornal em 27.03.1957

Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 279-281

³⁷ *Idem*, p. 281

³⁸ Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 298-299

move particularmente o partido adotado de localizar a sede dos três poderes fundamentais não no centro do núcleo urbano, mas na sua extremidade, (...) porque assim sobressalvados e tratados com dignidade e apuro arquitetônicos em contraste com a natureza agreste circunvizinha, eles se oferecem simbolicamente ao povo: votai que o poder é vosso. A dignidade de intenção que lhe presidiu o traçado, e tão fundo tocou André Mairaux, é palpável, está ao alcance de todos. A Praça dos Três Poderes é o Versalhes do povo.³⁹

Neste texto, a idéia de monumentalidade está associada à grande escala. Porém, mais do que a grande dimensão, Lucio Costa procurou outros recursos que pudessem conferir valor simbólico legítimo à Praça dos Três Poderes. A praça tinha uma localização que visualmente era destacada, pois estava situada além da esplanada dos ministérios e era circundada pela paisagem natural do seu entorno. Além disso, recebera tratamento arquitetônico apurado – uma obra de arte –, contrastando com a “natureza agreste”, como pano de fundo, e, portanto, sobressaindo-se ao conjunto urbano, condição necessária pelo seu caráter cívico. Ao mesmo tempo era acessível a todos, o palácio de “Versalhes do povo”.

Monumentalidade e gente⁴⁰, 1960

Lucio Costa, pelo jornal “Correio da Manhã”, respondeu às críticas a Brasília, feitas por Antonio Callado, que acusava seu plano-piloto pelo excesso de monumentalidade e por não propor uma cidade “feita para gente e muito menos para crianças”. Dava como referência uma *new town* inglesa que conhecera, onde o monumento era previsto só na etapa final da obra, como uma preocupação secundária. A resposta de Lucio Costa foi publicada pelo mesmo jornal em 21.02.1960

Em sua resposta, ele expressou, mais uma vez, que Brasília deveria receber um tratamento digno de uma cidade-capital, e, portanto, imprescindível de ser reconhecida pelo seu caráter monumental próprio, para que ela se impusesse. Por ser a capital de um país, os edifícios governamentais eram essenciais e, portanto, prioridade no processo de construção da cidade.

Mas a cidade não se limitava à monumentalidade, e espaços na escala peatonal, que dialogavam com essa monumentalidade, estavam previstos em vários pontos da cidade, principalmente no denso cruzamento dos dois eixos e nas unidades de vizinhança, ambos destinados aos pedestres.

³⁹ Idem, p. 298 e 299

⁴⁰ Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp.304-307

LUCIO COSTA, MONUMENTALIDADE E CIDADE

Tomando como referência alguns projetos e planos de Lucio Costa, buscou-se avançar sobre as reflexões acerca de seu pensamento urbanístico, levando em consideração o papel exercido pela dimensão monumental nessas concepções. Foram selecionados sete projetos já publicados, idealizados para escalas distintas, mas que de alguma forma teriam a possibilidade de ilustrar o pensamento de Lucio Costa acerca das cidades, através dos discursos de apresentação destes casos ou de suas proposições gráficas.

Na análise dessa documentação, foram observados aspectos como o uso da grande escala, o recurso da perspectiva, dotação de caráter simbólico e artístico das edificações, dimensão social, durabilidade, inserção da natureza, contraste com o entorno, visibilidade e possibilidade de contemplação.

Vila Monlevade⁴¹, 1934

Trata-se de um ante-projeto, composto de um memorial descritivo e de pranchas de desenho, que participou de concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira.

Entre as peças gráficas que acompanham o memorial, existe uma perspectiva do conjunto, onde aparecem em primeiro plano uma praça central e as construções que a circundam. Esta praça poderia ter sido tratada no memorial, inclusive como um espaço de caráter comunitário, mas não foram feitas referências a ela. Esta ainda não era uma preocupação clara para Lucio Costa. A única menção a esta praça, portanto, estava na perspectiva da vila, definida por edifícios de uso comunitário: armazém, clube, igreja, e cinema.

Fazendo uma leitura de tal desenho, veremos que a igreja, curiosamente de feição similar à igreja em Raincy (1922-24), de Auguste Perret, sobressaía-se nesse conjunto por estar implantada sobre um terraplano, numa cota acima das demais construções da praça. Podemos interpretar esta proposta de implantação como nítida alusão às antigas cidades coloniais brasileiras, onde o poder religioso se impunha sobre as demais funções das comunidades urbanas, justificando a localização das igrejas em pontos visivelmente destacados, numa situação monumental, na mais genuína tradição brasileira.

Os demais desenhos são de projetos de edifícios públicos e, principalmente, habitacionais, que foram idealizados para a vila, apresentando soluções técnico-funcionais inovadoras. Uma preocupação que era próxima a dos primeiros CIAM.

⁴¹ Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 42-55. Foi publicado pela primeira vez pela revista PDF, nº 3, em maio de 1936

Voltando ao memorial, Lucio Costa transcreve uma citação de Olmstead, em *City Planning*, chamando atenção para os atributos de beleza e dos aspectos artísticos, que "não devem ser considerados nem antes nem depois dos objetivos práticos visados, mas devem constantemente acompanhá-los"⁴². Isso vem confirmar que essa dimensão artística do fazer arquitetônico estava presente no discurso dos anos 30 de Lucio Costa, que corresponde à fase onde ele ainda estava estudando e se apropriando dos princípios do modernismo, e elegendo Le Corbusier como sua referência maior.

Neste memorial, portanto, não existem referências explícitas, à questão da monumentalidade e nem a centros cívicos.

Portanto, este projeto para a Vila de Monlevade, apesar de inovador para a época, ficou mais restrito a uma proposição moderna de arquitetura, enquanto sua configuração urbanística ainda se mantinha vinculada ao agenciamento tantas vezes espontâneo das antigas vilas.

Ministério da Educação e Saúde Pública⁴³, 1936

Projeto elaborado por equipe liderada por Lucio Costa, da qual faziam parte Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Emani Vasconcellos, tendo Le Corbusier como consultor, foi construído ao longo de um período de quase dez anos. Porém, mesmo sem estar concluído, já era foco dos maiores elogios da crítica especializada, tendo sido bastante fiel a seu projeto.

A sua implantação num quarteirão central do Rio de Janeiro, apesar de ser um fragmento dentro da cidade, resultou numa das experiências urbanísticas mais inovadoras da época, ao romper com o padrão tradicional de ocupação total do lote, jogando o edifício para os pisos superiores e liberando o térreo para a passagem e o uso público. Quebraram-se as "molduras" do lote. Uma verdadeira "obra aberta", tanto arquitetônica quanto urbanística, antecedendo os movimentos artísticos da década de 60, segundo Ana Belluzzo⁴⁴.

Apesar de ser um projeto anterior à Segunda Guerra, e contemporâneo ao da Vila Monlevade, o Ministério da Educação já estava impregnado de conceitos que só foram ter uma repercussão maior nos meios internacionais nos anos 40: espaço urbano comunitário e de caráter público, explorando a integração das artes e o sentido de monumentalidade, dentro dos princípios modernos. Prova disso é que Giedion, em seu artigo *The need for a new monumentality*, na já comentada edição de Paul Zucker, em 1944, utilizou uma foto do Ministério para ilustrar o que ele entendia por nova monumentalidade. O Brasil estava sendo visto como referência,

⁴² *Idem*, p. 42

⁴³ Publicado pela primeira vez na revista "Arquitetura e Urbanismo", julho-agosto de 1939. Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 56-62

⁴⁴ Conteúdo de uma das aulas do seu curso "Arte Contemporânea Brasileira" (Instituto Maria Antonia, abril de 2005).

o que, anos depois, culminaria com Brasília: "já não exportamos apenas café, açúcar, cacau, damos também um pouco de comer à cultura universal"⁴⁵.

Apesar do Ministério ser identificado internacionalmente como o primeiro edifício moderno corbusiano construído em escala monumental, em nenhum momento o termo em si foi aplicado em seu memorial descritivo. No entanto, a idéia de monumentalidade moderna estava presente em várias passagens do texto, deixando claro que já havia uma intenção *a priori* de reconhecê-lo como obra de excepcional valor arquitetônico e referência única dentro da malha urbana da região central do Rio de Janeiro. Nesse sentido, sua legitimação, enquanto monumento, foi fruto de uma construção manipulada pelo poder local, e não de um reconhecimento público vindo *a posteriori*⁴⁶.

Alguns dos recursos utilizados para se alcançar a dimensão monumental, e que só seriam tratados em 1943, nos artigos que geraram os "Nove pontos", foram explicitados em seu memorial:

- Sua localização seria numa quadra da cidade aberta para manifestações populares, através do tratamento do pavimento térreo como espaço público, liberado do corpo do edifício pelo uso de pilotis, criando uma esplanada a ser utilizada como passagem de pedestres e como espaço destinado a cerimônias cívicas e culturais.

- O edifício ficaria destacado no conjunto urbano. Ele não foi concebido para ser reproduzido em série, mas sim para ser uma obra única, símbolo da identidade de um país moderno, mas com cultura própria. Como tal, não apenas a "transgressão" urbanística de romper com a implantação plena do lote, mas também os recursos ("espaços livres necessários"), que criariam um distanciamento para que a obra fosse contemplada pelo fruidor (dentro de uma tradição *Beaux Arts*), proporcionaram o desejado destaque do Ministério dentro de uma área "circundada por ruas estreitas e construções no alinhamento". Para reforçar esta intenção, o edifício também chamava a atenção pelas suas qualidades plásticas, decorrentes do tratamento purista dado aos volumes construídos, isto é, "pela pureza de sua forma, que o contraste com o ambiente mais acentua"⁴⁷.

Vale salientar que o Ministério da Educação se destacaria no meio arquitetônico pela ousadia da concepção de gigantescas colunas de 10 metros de altura, que marcaram o pavimento térreo, enquanto elemento de composição da "praça" pública do edifício. Porém, o gabarito do edifício, por ser pouco mais alto que as construções do entorno, não explorou tal recurso da grande escala.

Outra observação a ser feita é sobre a durabilidade das edificações-monumento. Se um monumento é uma "máquina para recordar, desafiando o tempo"⁴⁸, é fundamental que a qualidade construtiva seja garantida para que ele se mantenha

⁴⁵ COSTA, L. apud ARANTES, Otília. *Esquema de Lucio Costa: um milagre, muita arquitetura e uma última miragem*. fev/mar, 1999 (xerox). p. 15

⁴⁶ Como foi visto na primeira parte deste capítulo, Antonio Callado, ao fazer a crítica ao plano de Brasília, defendeu essa idéia de que um monumento só poderia ser legitimado depois da cidade implantada, a partir de um reconhecimento espontâneo vindo da própria população local.

⁴⁷ *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., p. 62

⁴⁸ COMAS, op.cit., p.143

como um marco de permanência. E isso foi levado em consideração na construção desse monumento corbusiano, obra única.

Universidade do Brasil⁴⁹, 1937

Nesse anteprojeto para a Cidade Universitária da Universidade do Brasil, que estaria localizada na Quinta da Boa Vista, participaram da equipe alguns membros brasileiros do CIAM, a saber: Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leão, Firmino Saldanha, José de Souza Reis, Jorge Moreira e Ângelo Bruhns. Le Corbusier, mais uma vez, foi a referência da equipe. Foi um projeto solicitado a Lucio Costa por Gustavo Capanema, mas, depois de apresentado, foi recusado por uma comissão de professores.

Em duas situações, a questão da monumentalidade é abertamente tratada em seu memorial. A primeira, quando ele se refere às edificações da entrada principal da Cidade Universitária como "um conjunto de edifícios de caráter monumental ricos de expressão plástica"⁵⁰, e a segunda, ao propor uma escultura de caráter monumental junto a um "pórtico leve e vazado", marcando a entrada do complexo universitário. Observando as elevações do projeto, é possível ver que na verdade, tal pórtico era realmente monumental, pela sua extensão e pela grande altura da colunata. Além disso, a perspectiva do conjunto é muito semelhante à uma das elevações do projeto de Le Corbusier para o monumental Palácio dos Soviets.

No entanto, será na descrição do acesso ao conjunto dos prédios, através de uma alameda de palmeiras imperiais, que Lucio Costa teria deixado a marca daquilo que ele definiria doze anos depois por urbanismo moderno⁵¹, ao propor uma perspectiva de caráter monumental conjugada à paisagem e à vegetação local. Essa questão da construção perspectiva em Lucio Costa se aproxima, como já foi observado anteriormente, a uma postura das belas artes. Haja visto um dos significados da expressão "monumental" durante o séc. XIX, que era designio de intervenção urbanística em grande escala, segundo a classificação dos Collins, presente na introdução deste trabalho.

Pavilhão do Brasil⁵², 1938

Esse projeto para o Pavilhão do Brasil foi resultado de uma parceria entre Oscar Niemeyer e Lucio Costa, por solicitação deste último, após ter aberto mão de seu primeiro lugar no concurso realizado para o edifício que deveria representar o país

⁴⁹ Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 67-85

⁵⁰ *Idem*, p.81

⁵¹ Ver depoimento para o Simpósio da *Architectural Review*, em 1948, já tratado neste capítulo

⁵² Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 95-96

na Feira Mundial de Nova York, sugerindo a elaboração de outro projeto juntamente com Niemeyer.

Apesar de ser um projeto arquitetônico, na redação de seu memorial descritivo, foram encontradas questões relativas à dimensão monumental do edifício, como uma forma de diálogo com o seu entorno, no espaço da Feira.

"...não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se, então (...) fazendo-se um pavilhão simples (...) que se impusesse não pelas suas proporções, que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o país ainda é pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e de equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea". (...) "Por outro lado, diante da massa pesada mais alta e muito maior do Pavilhão Francês nosso vizinho, impôs-se a adoção de um partido diferente, leve e vazado que em vez de se deixar aborver, contrastasse com ele"⁵³.

Aqui, o conceito de monumentalidade usado por Lucio Costa está limitado à idéia de construção de grandes dimensões.

No entanto, ao justificar o partido adotado para o Pavilhão, ele se apoiou na idéia de explorar suas qualidades arquitetônicas de maneira tal que, mesmo com pequenas dimensões, ele pudesse sobressair e se impor dentro do conjunto da Feira. É, portanto, possível dizer que ele alcançou uma certa monumentalidade, através do recurso do contraste aliado à qualidade artística excepcional da obra.

Parque Guinle⁵⁴, 1948

Sob o ponto de vista urbanístico, o Parque Guinle se restringe a uma reflexão sobre o papel da natureza dentro de um conjunto urbano e da fruição da paisagem construída, mas não assume explicitamente uma intenção de monumentalidade.

Todavia, o conjunto dos edifícios residenciais que circundam o parque foi colocado numa posição que liberava a natureza (área verde) para ser usufruída pelos frequentadores do bairro. A sua implantação, ao mesmo tempo, levava a densa vegetação para o interior dos apartamentos, cuja visão emoldurada por suas janelas transformava-as num quadro em suas paredes. Externamente, a situação do conjunto edificado, juntamente com a massa verde do parque (este sim de uso público), veio delimitar e, aos pés do Palácio das Laranjeiras, reverenciar a então residência tombada do dirigente da nação. Este palácio, portanto, foi tratado como um monumento que deveria ser destacado na paisagem.

Portanto, o conjunto de apartamentos do Parque Guinle, longe de ter sido concebido como monumento moderno, pode ser entendido enquanto elemento urbanístico que compõe aquele ambiente monumental.

⁵³ Idem, p. 95 e 96

⁵⁴ Para este trabalho foi usada a versão publicada na coletânea organizada pelo próprio arquiteto (COSTA, L., 1995, op. cit., pp. 205-213)

Plano Piloto de Brasília⁵⁵, 1957

No primeiro parágrafo do Memorial para o Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa já deixou clara sua intenção em "conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental, cujo sentido não seria a ostentação, mas sim a "expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa."⁵⁶

Justificou seu propósito alegando que uma cidade capital não deveria ser apenas uma *urbs*, mas acima de tudo uma *civitas*. Como tal, um de seus atributos fundamentais era estar impregnada desse caráter monumental.

A partir dessa introdução, o termo "monumental" apareceu em outros trechos ao longo de todo o memorial, apontando estratégias para que fosse alcançado o pretendido caráter monumental, como:

- O Eixo Monumental, um dos vetores estruturais da cidade, foi concebido com grandes distâncias e em diferentes níveis, com a construção de plataformas (terraplenos) em pontos estratégicos de seu percurso. Tais plataformas, além de solucionarem problemas de circulação viária, tinham por objetivo contribuir na criação de visuais impactantes, simulando perspectivas, que contribuíssem com o caráter monumental esperado de uma cidade-capital, símbolo de uma nação. Além dessas visuais e da grandeza de seus espaços, o Eixo Monumental também seria de caráter público-representativo, considerando-se os edifícios e setores lá concentrados (sedes governamentais, áreas de comércio, lazer, etc).
- O caráter monumental foi conferido à Praça dos Três Poderes, por meio de alguns recursos, como sua localização no último terrapleno do Eixo Monumental, uma situação visualmente privilegiada, reforçada pelo fato de estar situada na extremidade do Eixo e não em seu ponto central. Com isso, essa praça cívica destacava-se por estar num ponto mais alto e pelo seu isolamento na paisagem construída, contrastando com a área não edificada da "campina circunvizinha" e mais uma vez incorporando a natureza ao conjunto edificado. Uma obra mais para ser contemplada do que usufruída *in loco* pela população, apesar de ser acessível a todos. Além disso, as três edificações que a comporiam, obrigatoriamente, deveriam ter qualidades arquitetônicas excepcionais, conferindo a esse espaço a dignidade pretendida de centro cívico de uma cidade-capital.
- Foi proposta, também, a inserção de outros edifícios-monumentos, cujas funções excepcionais seriam necessárias para compor o imaginário de uma cidade-capital, sem que, no entanto, minimizassem o caráter simbólico-

⁵⁵ Para este trabalho, foi utilizada sua versão publicada pela UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Lucio Costa: *sobre arquitetura*, op.cit., pp. 264-

278

⁵⁶ Lucio Costa: *sobre arquitetura*, op.cit., p. 265

representativo que o centro cívico deveria sustentar dentro do conjunto urbano, este sim o verdadeiro monumento. Ao longo do Eixo Monumental, tais edifícios-monumento também seriam valorizados pela própria qualidade arquitetônica, assim como pela localização em espaços abertos. Foi o caso da Catedral e da Torre de Comunicações, que também foram tratados como elementos plásticos integrados à composição geral. Porém, cabe reforçar, o conjunto monumental (Eixo Monumental), coroado pela praça cívica, deveria prevalecer sobre o edifício isolado (elemento).

Dentro da concepção geral do plano, os "espaços com escala do homem", tanto aqueles previstos para pontos isolados do eixo monumental quanto os espaços das unidades de vizinhança (super-quadras residenciais) e dos setores comercial e cultural (setores de grande concentração humana), estariam obrigatoriamente dialogando com a pretendida monumentalidade da capital do país, mas, ao mesmo tempo, respondendo com eficiência a suas demais funções e, no caso das áreas residenciais, preservando sua intimidade.⁵⁷

Se compararmos este memorial do Plano Piloto de Brasília com os artigos sobre nova monumentalidade de Giedion, Sert e Léger, os pontos comuns a serem destacados seriam o reconhecimento do centro cívico como o espaço simbólico de um povo, e que como tal deveria receber tratamento urbanístico especial: possuir qualidades plásticas que lhe conferissem excepcionalidade e representatividade popular, ter localização destacada na malha urbana, ser espaço para encontros e manifestações públicas, ter uma inserção na rede viária que facilitasse o acesso do público e, ao mesmo tempo, lhe desse visibilidade.

Por outro lado, apesar dessas preocupações estarem presentes no texto de Lucio Costa, elas não se realizavam plenamente naquele espaço da praça dos Três Poderes, que não tinha a função de centro agregador. A esplanada dos ministérios, seria local destinado às manifestações públicas, enquanto o setor cultural e comercial seria o local de encontro cotidiano. Estas deveriam ser incorporados ao que se definiu por centro de Brasília, onde a praça seria um de seus elementos de composição, ou melhor, o monumento principal deste extenso conjunto, o Eixo Monumental.

Neste sentido, a escala do pedestre, tão defendida por Sert, estava realmente perdida na vastidão do Eixo, que iria da plataforma central à praça dos Três Poderes. Porém, não é possível esquecer que o espaço peatonal estava presente em outras situações (escalas), que comporiam a nova capital do país.

"É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional"⁵⁸.

⁵⁷ Sobre esse tema: TELLES, Sophia. Lucio Costa: Monumentalidade e Intimismo In: *Novos Estudos CEBRAP*, 25. SP: CEBRAP, out. 1989. pp. 75-94

⁵⁸ Lucio Costa: *sobre arquitetura*, op.cit., p. 278

Plano para a Barra da Tijuca⁵⁹, 1969

Seu título original era "Plano-piloto para urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Semambetiba e Jacarepaguá", e foi apresentado para a administração de Negrão de Lima, do antigo Estado da Guanabara. O projeto começou a ser implantado, mas, segundo parecer do Lucio Costa, não foi respeitado ao longo de sua execução.

Lucio Costa concebeu este plano para ser um vetor de expansão necessário para o Rio de Janeiro, mas que, ao mesmo tempo, deveria se manter vinculado a suas demais áreas. Era, portanto, um plano local e, ao mesmo tempo, um plano estruturador da cidade.

Fisicamente, ele se caracterizava por dar ênfase à horizontalidade, apesar de propor a verticalização de alguns trechos através da implantação de conjuntos de torres residenciais. Esses conjuntos seriam balizadores (referências visuais) e dariam outro ritmo à paisagem plana, que estaria sendo alterada pela introdução dessas megaformas.⁶⁰

A única passagem desse memorial, em que a questão da monumentalidade foi tratada, é quando ele se refere ao Centro Cívico, que deveria estar em área central (uma planície), simbolicamente implantado junto à "Pedra da Panela" – um "monumento natural" tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual. Era o local ideal, portanto, para que Lucio Costa buscasse essa aproximação com o sentido monumental que ele tanto defendia para os espaços cívicos. As construções propostas seriam horizontais, com exceção de um único edifício-torre, que sobressairia ao conjunto edificado. Todavia, o monumento já existia e, portanto, essa torre teria de ter no máximo a mesma altura da "pedra monumental", essa sim o elemento principal a dominar a paisagem do Centro Cívico, um marco de referência. Apesar desse centro ser contíguo a outro centro, o Centro Metropolitano (serviços públicos, abastecimento, saúde, educação, etc.), o acesso ao conjunto cívico, que se chamaria "Paço da Panela", seria independente, implantado ao longo do canal Anil, cuja vegetação agreste do entorno deveria ser preservada de forma a criar uma perspectiva que garantisse "a ambientação autêntica ao monumento tombado e de fazer contraste ao apuro arquitetônico do Centro Cívico".⁶¹

Apesar de não ter sido proposta nenhuma construção monumental, Lucio Costa simbolicamente implantou o Centro Cívico junto a um monumento tombado. Propôs a manutenção da paisagem original – "estado agreste natural" – na área enclavada do Centro, para que fosse dada autenticidade ao monumento, e que, assim, contrastaria com o "apuro arquitetônico do Centro Cívico", numa estratégia semelhante à utilizada na Praça dos Três Poderes, em Brasília.

⁵⁹ Para este trabalho foi utilizada sua versão publicada na coletânea organizada pelo próprio arquiteto (COSTA, L. 1995, op. cit., pp. 344-354)

⁶⁰ FRAMPTON, K. *Relevo e Megaforma IN Rua*, n.6., UFBA/Salvador, 1995.

⁶¹ COSTA, L., 1995, op. cit., p. 353

Quanto à via de acesso ao conjunto central da Barra (centros metropolitano e cívico), esta seria uma "via nobre", margeada por palmeiras imperiais, dispostas de maneira especial (uma "randonée urbanística imaginária") certamente com a intenção de se criar uma perspectiva monumental. Portanto, a questão da monumentalidade permeia em vários pontos a implantação desse Centro, apesar de não estar explicitada dentro do memorial.

Mais uma vez estão presentes em uma concepção urbanística de Lucio Costa as relações entre perspectivas/paisagem construída e natureza / monumentalidade.

Outra atitude que faz esse plano se aproximar do Plano Piloto de Brasília, é o fato de ter sido idealizado dois centros principais, que apesar de visivelmente contíguos, seriam separados: o centro cívico (*civitas*) e o centro metropolitano (*urbs*). Este último, sim, espaço do pedestre e do convívio cotidiano dos cidadãos. No entanto, em nenhum momento Lucio Costa mencionou essa vocação de espaço coletivo, de agregação. Uma explicação possível para esta lacuna em seu discurso, é o fato deste projeto ter sido desenvolvido em 1969, num período de intensa repressão política, onde a idéia do coletivo certamente seria vista como subversiva.

Considerando a extensão da área, haveria outros dois centros de apoio, de caráter secundário: à leste, na Barra, com projeto, já existente, de Oscar Niemeyer, e à oeste, em Sernambetiba.

Percebemos, portanto, que as referências ao "monumental", a depender da época ou da situação em que foram empregadas, assumiram significados distintos entre si. A percepção dessa diferentes abordagens nos ajuda a ter um melhor entendimento sobre qual a importância e qual a especificidade do tema em Lucio Costa.

Primeiramente, foi interessante constatar que palavras como monumentalidade, monumento, monumental, monumentalismo estão presentes em quase todos seus textos, apesar de Lucio Costa ter definido tais conceitos em poucos momentos: "obra genuína" (*Carta-depoimento*, 1952); "expressão palpável, consciente daquilo que vale e significa" (*Memorial de Brasília*, 1957) e "grandeza que decorre naturalmente de um traço simples e funcional, concebido com elevada intenção" (*Conceito de Monumentalidade*, 1957). Tais formulações, juntamente com outras passagens de textos, onde aparecem atributos que apenas tangenciam o tema, permitiram que fossem identificadas algumas "portas de entrada" utilizadas por Lucio Costa para tratar do sentido de monumentalidade.

Além dos atributos que normalmente são conferidos a um monumento, quando visto como um artefato isolado - objeto arquitetônico ou escultórico de grandes dimensões, construção durável a ser perpetuada no tempo ou obra capaz de integrar as artes -, também foram encontrados nos discursos de Lucio Costa outros significados, que extrapolaram o entendimento corriqueiro de monumentalidade para a esfera do urbano. Esta sua ampliação do conceito de monumento já estava

acontecendo, mesmo que não teorizada, em meados dos anos 30, a partir das experiências do Ministério da Educação e da Cidade Universitária na Quinta da Boa Vista. Sem utilizar palavras referentes à "monumentalidade", Lucio Costa já buscava uma intenção monumental que não se limitava mais à idéia de uma obra isolada, se estendendo para uma escala urbana. Ele conjugou aos princípios do Movimento Moderno, recursos como construção de perspectivas, incorporação da natureza, expressão artística, valor simbólico e identidade cultural. Sua atitude ia de encontro à hegemonia do funcionalismo, que na época dominava o circuito europeu de arquitetura e urbanismo modernos. Nos anos 40, suas idéias sobre o tema ficaram mais claras e ele passou a teorizá-las, à revelia do discurso unicamente funcionalista, coincidindo com sua participação no Simpósio sobre nova monumentalidade. Na década seguinte, enfim, a questão da monumentalidade seria colocada como ponto central de seu pensamento urbanístico, tendo, no Plano Piloto de Brasília, sua formulação mais completa.

Em Brasília, ao impor o sentido monumental como uma questão estrutural da cidade, Lucio Costa confirmou suas experiências anteriores, onde os atributos de monumentalidade estavam associados à demanda por uma arquitetura urbana, que deveria dialogar com a cidade, expressando um desejo coletivo e construindo uma identidade. Algumas situações ilustram a inserção dessa dimensão monumental:

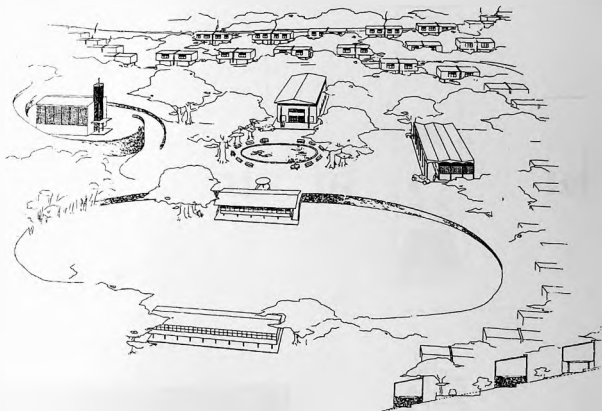
- a) monumentalidade enquanto escala urbana, associada às grandes distâncias e à construção de perspectivas a serem contempladas.
- b) monumento como elemento urbano e concebido como marco simbólico de uma comunidade, resultado de um reconhecimento público, podendo ser um marco histórico ou natural.
- c) monumento como elemento arquitetônico e, portanto, artístico, que se sobressairia na paisagem pelas suas qualidades plásticas excepcionais.

De maneira geral, o sentido monumental, presente no conceito de urbanismo moderno de Lucio Costa, se caracterizava pela coexistência entre os princípios internacionais do urbanismo moderno, as referências culturais de caráter local, e a intenção artística, indo além das concepções funcionalistas. O caráter internacional estaria assegurado pela aplicação das técnicas construtivas contemporâneas e pela adaptação da planta e dos traçados às novas demandas funcionais da sociedade contemporânea. O caráter local seria alcançado através de um vínculo entre a paisagem construída e a incorporação da natureza local, mas, principalmente, através do uso de referências históricas, presentes nos tradicionais elementos construtivos e em certa disposição de planta (incorporação de varandas, etc). A intenção artística estaria presente na construção de paisagens urbanas a serem contempladas e fixadas no imaginário das pessoas como marca permanente de uma identidade.

Seria uma associação entre ambiente natural, arquitetura urbana e memória que promoveria o sentido monumental pretendido pelo arquiteto. Essa inserção da memória em suas preocupações tinha uma peculiaridade, para Lucio Costa: ao mesmo tempo em que pretendia valorizar a cultura brasileira e combater a pobre-

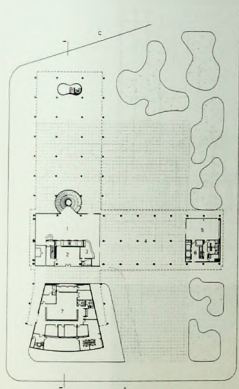
za e a baixa auto-estima cultural, que ele identificava no Brasil, ele também era comprometido com um projeto ideológico institucional, que visava a construção de uma identidade nacional associada à idéia de um país novo e industrializado, nascido sob o signo do moderno.

VILA DE MONLEVADE

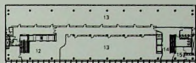


Perspectiva. Observar, à esquerda, a igreja implantada em cota mais alta e destacada do conjunto da praça.

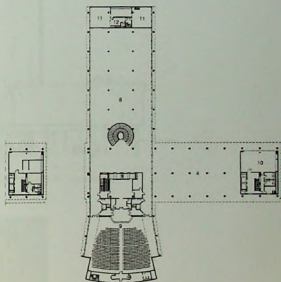
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, R. J



PLANTA TÉRREO E 1ª SOBRELOJA 1/50



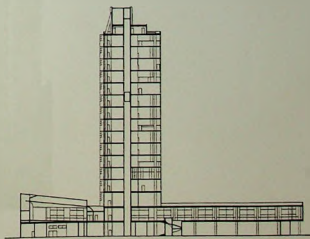
PLANTA PAVIMENTO TIPO 1/50



PLANTA 2ª SOBRELOJA 1/50

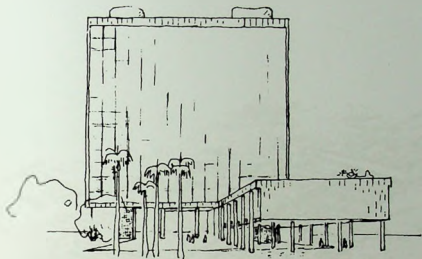


Colunata e mural de Portinari



CORTE 1/50

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, R. J.



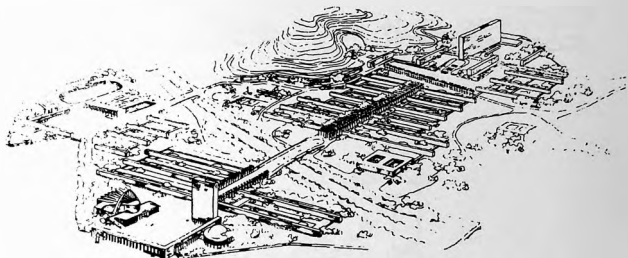
Desenho feito pelo próprio Lucio Costa. Fachada Sul (posterior)



Fachada Norte (principal).

"Construções como o Ministério da Educação no Rio de Janeiro (1942) já se movem nesta direção [satisfazer aspirações monumentais]." (GIEDION, S. The need for a new monumentality. In: ZUCKER, op. cit., p. 557)

CIDADE UNIVERSITÁRIA: PROJETO PARA TERRENO NA QUINTA DA BOA VISTA, R. J.



Vista geral

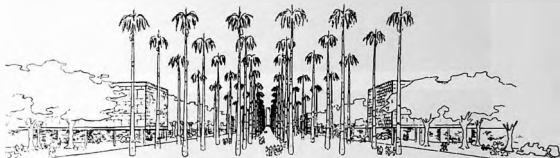


Pórtico de entrada, com colonata

CIDADE UNIVERSITÁRIA: PROJETO PARA TERRENO NA QUINTA DA BOA VISTA, R. J.



Audatório. Comparar com projeto de Le Corbusier para o Palácio dos Soviets

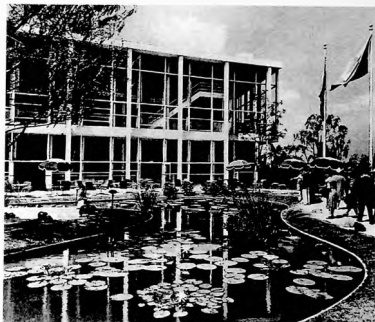


Eixo perspectivo.



Hospital

PAVILHÃO DO BRASIL NA FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK



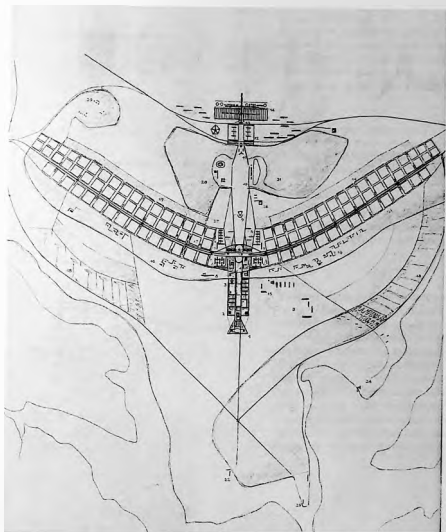
"Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos, e numa feira em que tomam parte países mais ricos e 'experimentados' que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se interessar de outra maneira: fazendo-se um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções, que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o país ainda é pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e de equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea." (COSTA, *Registro*, p. 192)

PARQUE GUINLE, R. J.



Estaria na origem das super-quadradas de Brasília. Apenas os três primeiros edifícios foram construídos, na cota mais baixa do parque, onde sua densa vegetação quase encobre o conjunto, mas mantém destacado o palácio.

PLANO PILOTO DE BRASÍLIA



No primeiro parágrafo do memorial descritivo para o Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa já deixava explícita sua intenção de "conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental", cujo sentido não seria a ostentação, mas sim a "expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa."

Justifica seu propósito alegando que uma cidade capital não é apenas uma *urbs*, mas acima de tudo uma *civitas*, que como tal um de seus atributos fundamentais é estar impregnada desse caráter monumental.

As citações que acompanham os desenhos das páginas 78 a 85 foram extraídas do memorial descritivo de Lucio Costa.

PLANO PILOTO DE BRASÍLIA



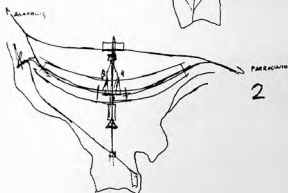
1

"Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz."
Curiosamente, segundo os Collins, a expressão "monumento", enquanto um marco de pedra, tinha esse significado de "documento de posse" para os conquistadores de territórios americanos.



2

"Procurou-se depois a adaptação à topografia local, (...) arqueando-se um dos eixos afim de contê-lo no triângulo que define a área urbana".

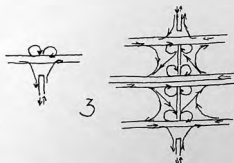


3

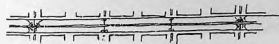
"E houve o propósito de aplicar os princípios amplos de técnica rodoviária – inclusive a eliminação de cruzamentos – à técnica urbanística".

4

"Percorrido assim de ponta a ponta esse eixo monumental, vê-se que a fluência e unidade do traçado, desde a praça do Governo até a praça Municipal, não exclui a variedade e cada setor, por assim dizer, vale por si como organismo plasticamente autônomo na composição do conjunto. Essa autonomia cria espaços adequados à escala do homem e permite o diálogo monumental localizado sem prejuízo do desempenho arquitetônico de cada setor na harmoniosa integração urbanística do todo".

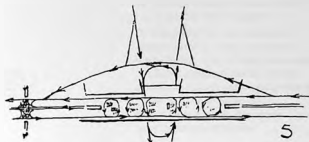


3



4

PLANO PILOTO DE BRASÍLIA: CENTRO COMERCIAL E PLATAFORMA RODOVIÁRIA



5

"O cruzamento do eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine o estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas os teatros, os restaurantes, etc"



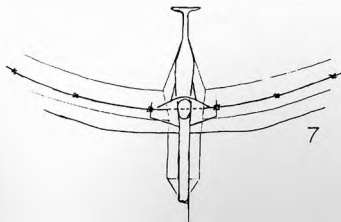
PLANO PILOTO DE BRASÍLIA: CIRCULAÇÃO



6

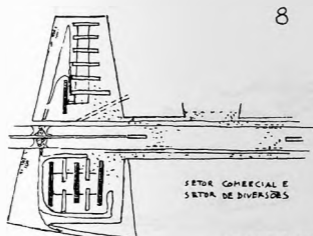
"O tráfego destinado aos demais setores prossegue, ordenado em mão única, na área térrea inferior coberta pela plataforma e entalado nos dois topos, mas aberta nas faces maiores..."

"O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, o que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário-residencial - despedida psicologicamente desejável".



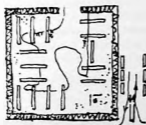
7

"(...) o tráfego de automóveis e ônibus se processa tanto na parte central quanto nos setores residenciais sem qualquer cruzamento".

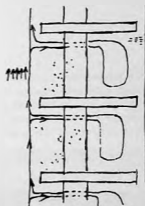


SETOR COMERCIAL E
SETOR DE DIVERSÕES

SETOR RESIDENCIAL



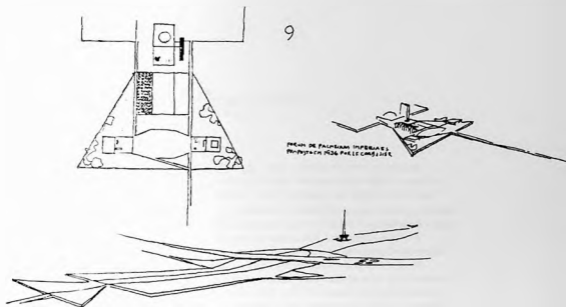
SETOR DOS MINISTERIOS



8

"Fixadas assim a rede geral do tráfego automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores comerciais como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão."

PLANO PILOTO DE BRASÍLIA: PRAÇA DOS TRÊS PODERES

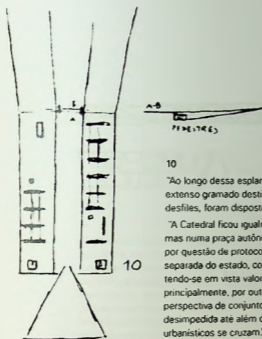


9.

"Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontram-se no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-las. Criou-se então um terrapleno triangular (...). A aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coerência do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista."



PLANO PILOTO DE BRASÍLIA: EIXO MONUMENTAL

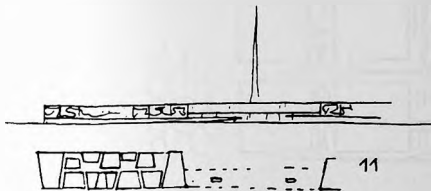


10

"Ao longo dessa esplanada - o Mall dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias."

"A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam."





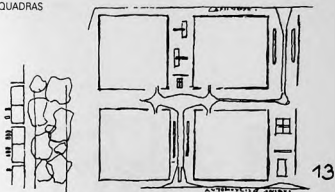
11

"Lateralmente à intersecção dos dois eixos, mas participando funcionalmente e em termos de composição urbanística do eixo monumental, localizaram-se o setor bancário e comercial, o setor dos escritórios de empresas e profissionais liberais e ainda os amplos setores do varejo comercial."

12

"... a torre monumental das estações radioemissoras e de televisão, tratada como elemento plástico integrado na composição geral."



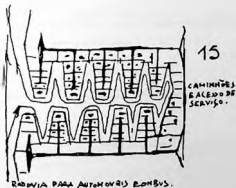


13
"Dentro destas super-quadras os blocos residenciais podem dispor-se de maneira mais variada, obedecendo, porém, dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme (...) e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres."

14



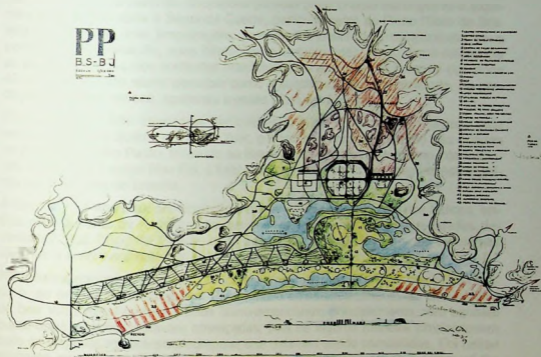
14
"...qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem."



15
"Previam-se igualmente setores ilhados, (...) destinados a loteamentos de casas individuais."

PLANO PILOTO PARA A BARRA DA TIJUCA, R. J., 1969
 Plano geral e elevações

PP
 B.S.-B.J.
 1969



- 1 Zona de preservação ambiental
- 2 Zona de lazer
- 3 Zona de habitação
- 4 Zona de comércio
- 5 Zona de serviços
- 6 Zona de equipamentos
- 7 Zona de equipamentos
- 8 Zona de equipamentos
- 9 Zona de equipamentos
- 10 Zona de equipamentos
- 11 Zona de equipamentos
- 12 Zona de equipamentos
- 13 Zona de equipamentos
- 14 Zona de equipamentos
- 15 Zona de equipamentos
- 16 Zona de equipamentos
- 17 Zona de equipamentos
- 18 Zona de equipamentos
- 19 Zona de equipamentos
- 20 Zona de equipamentos

PERFIS : CENTRO METROPOLITANO



CAPÍTULO 3

LUCIO COSTA E A INTERLOCUÇÃO INTERNACIONAL

Esse capítulo se propõe a fazer uma avaliação dos conceitos de monumentalidade em Lucio Costa, a partir de discussões geradas pelas críticas estrangeiras à experiência brasileira após a Segunda Guerra, particularmente ao Plano Piloto de Brasília. A partir de uma amostragem, procurou-se identificar e compreender seus pontos de aproximação, suas diferenças e ambigüidades, tendo como referência as particularidades dos contextos brasileiro, norte-americano e europeu dos anos 40 e 50, buscando assim perceber como a questão da monumentalidade, na produção do grupo carioca, apareceu a esses olhos estrangeiros.

Foram tratados três momentos particulares: o início dos anos 40, marcado pela exposição *Brazil Builds*, em Nova York; o início dos anos 50, quando são criadas as Bienais de São Paulo, trazendo ao Brasil expoentes do modernismo internacional, entre eles o suíço Max Bill; o final dos anos 50, a partir das reações estrangeiras ao Concurso de Brasília.

A Europa dos anos 40, principalmente na sequência de seus conflitos bélicos, entrou num período de reconstrução das sociedades desestruturadas e cidades devastadas pela Segunda Guerra, onde a falta de habitação era um dos problemas centrais a serem enfrentados.

Na mesma época, os Estados Unidos assumiram sua supremacia diante do mundo e, ao entrarem nessa guerra, deram início ao estabelecimento de uma política de boa vizinhança com os países latino-americanos, principalmente com aqueles cujas boas relações estavam ameaçadas, pois de alguma maneira simpatizavam com os regimes totalitaristas europeus que estavam sendo combatidos. Foi nesse contexto que Nelson Rockefeller, em 1941, idealizou e coordenou o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs of USA - OCIAA*, vinculado diretamente ao presidente dos Estados Unidos. Por outro lado, é interessante saber que o mesmo Rockefeller, que até então era um dos diretores do Museu de Arte Moderna de Nova York, continuava ligado à alta cúpula desse museu, que foi criado por sua mãe, em 1929, tendo sido controlado pela família até recentemente.

Dentro de uma estratégia de aproximação do OCIAA, que oficialmente visava a conquista dos países ainda não aliados, como era o caso do Brasil, foram propostos projetos em diversas áreas culturais. Tais projetos tinham por objetivo demonstrar que nosso país era admirado pelos Estados Unidos, abrindo, assim, espaço para que outras ações norte-americanas de interesse político e econômico, também fossem bem-sucedidas¹. São dessa época o sucesso internacional de Car-

¹ Vilanova Artigas, reconhecendo essa estratégia, afirma que: "Da participação do Brasil na guerra contra o nazismo, aproveitou-se o imperialismo americano para aprofundar suas raízes em nossa pátria. Missões culturais de toda a sorte aqui vieram para encobrir as primeiras manobras de rapi-

men Miranda, a criação do personagem Zé Carioca, entre outras ações. Foi dentro desse espírito que foi inaugurada em 1943, no MOMA de Nova York, a exposição *Brazil Builds*, grande responsável pela difusão internacional da arquitetura brasileira. Além disso, depois da guerra, a larga distribuição de seu livro-catálogo² fez dela uma referência mundial.

Enquanto isso, no Brasil, dava-se continuidade a um desenvolvimentismo econômico voltado para a construção de uma identidade de nação moderna, passando por um período de abertura política, crescimento industrial e explosão demográfica. É dessa época a criação das escolas de arquitetura no país, assim como a sedimentação do reduto carioca de arquitetos modernos, cujo sucesso junto aos circuitos internacionais de arquitetura moderna se fortaleceu, principalmente a partir desta exposição de Nova York. Prova disso é a significativa presença de artigos sobre arquitetura brasileira nos periódicos estrangeiros a partir de então³ e a presença de nomes consagrados da arquitetura mundial visitando o país, na década de 50, vindos principalmente através das Bienais de São Paulo.

Por trás do enfoque carioca dado à arquitetura brasileira havia a presença, mesmo que indireta, de Lucio Costa, que, ao longo dos anos, foi responsável por alguns dos principais diálogos internacionais, culminando com a repercussão polêmica do concurso de Brasília. Por trás dessas interlocuções, nem sempre consensuais, encontramos sua eterna cumplicidade com as idéias de Le Corbusier, compartilhando, entre outras questões, a mesma formação *Beaux Arts* e a mesma visão de arquitetura enquanto expressão artística, dado a ser considerado nos discursos de Lucio Costa, empenhado em divulgar a "boa causa da arquitetura" brasileira.

Assim sendo, para melhor compreender tal interlocução, o primeiro momento a ser tratado foi justamente o da exposição *Brazil Builds*, a constituição de uma idéia de arquitetura brasileira, os contatos da curadoria americana com Lucio Costa, suas escolhas e a repercussão do evento nos anos 40.

Ao serem examinadas as publicações oficiais, assim como a documentação primária da mostra (memorandos, *press releases*, relatórios, correspondências, etc) vimos que pouquíssimo se falou de Lucio Costa. Em nenhum momento falou-se de sua liderança frente ao grupo carioca, de seu papel central na construção do discurso que aproxima a nova arquitetura à tradição construtiva colonial, nem de sua responsabilidade pela vinda de Le Corbusier e muito menos sobre seu envolvimento com autoridades governamentais. Por outro lado é recorrente a exaltação à genialidade de Niemeyer, "indubitavelmente o melhor arquiteto do Brasil"⁴, revelando, inclusive, a existência de maquetes de duas obras de Niemeyer, que ainda não haviam sido exibidas pelo museu.

enagem. Descobriram a arquitetura moderna brasileira (...) enquanto isso eramos pilhados" (ARTIGAS, J.B.V. *Caminhos da Arquitetura Moderna*. SP: Cosac&Naify, 2004. p.48)

² GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: architecture new and old, 1953-1942*. NY: MOMA, 1943

³ "The eyes of the world were first focused on Latin America during the World War II by 1942, when the Museum of Modern Art held its exhibition 'Brazil Builds' (...). Since that date, the professional periodicals (...) have provided recurrent reports on Brazilian architecture". (HITCHCOCK, H.R. *Latin American Architecture since 1945*. NY: MOMA, 1955. p.12)

⁴ Memorando interno, MOMA, 15/01/1942

Durante as atividades preparatórias para a viagem do curador da mostra, Philip Goodwin, ao Brasil, acompanhado do fotógrafo G.E. Kidder-Smith – ambos arquitetos –, foram feitas algumas consultorias. Uma delas foi com Paul Lester Wiener – parceiro de Niemeyer e Lucio Costa na execução do Pavilhão do Brasil, em 1939, na Feira de Nova York. Ele foi consultado enquanto *expert* em arquitetura brasileira e aconselhou a equipe do MOMA a pedir a colaboração de personalidades locais para guiar os americanos durante suas visitas. Sugeriu, então, os irmãos Roberto, já que Niemeyer deveria estar extremamente ocupado, e, em seguida, surpreendentemente afirmou que Lucio Costa não praticava mais arquitetura. Foi a única menção que fez a Lucio Costa, talvez por saber que ele estava trabalhando no SPHAN, já que esta sua associação com o patrimônio histórico foi recorrente nas poucas citações encontradas nos documentos do MOMA sobre o arquiteto. A outra referência feita a ele é apenas como membro da equipe do então Ministério da Educação e Saúde Pública.

Para reforçar essa informação sobre a ausência de Lucio Costa nos bastidores do *Brazil Builds*, em sua carta a Geraldo Ferraz⁵, ele afirmou ter se encontrado uma única vez com Philip Goodwin, negando sua participação na seleção das obras para a exposição americana. Porém, o fotógrafo da equipe, o então jovem Kidder-Smith declarou, em entrevista⁶, que Niemeyer os teria apresentado a Lucio Costa. Complementa dizendo que, por ser fotógrafo e recém formado, ele esteve mais envolvido com o trabalho de campo, mas que, no entanto, o arquiteto Goodwin teria conversado mais com Lucio Costa, tendo sido o responsável, entre outras coisas, pela visita deles a Ouro Preto. Porém Kidder-Smith afirmou ter conhecido bem Oscar Niemeyer, que os ciceroneou, tanto em visitas de campo pelo Rio de Janeiro, quanto nos programas em suas horas de folga e na viagem a Belo Horizonte. Isto no mínimo nos coloca a possibilidade de Lucio Costa, de alguma maneira, ter estado por trás da estruturação da visão da arquitetura brasileira difundida pelo *Brazil Builds*, seja indiretamente pelo estreito contato da equipe com Niemeyer (discípulo de Lucio Costa), seja por suas conversas com Goodwin, seja por meio da visão de Brasil filtrada por Paul L. Wiener ou por Robert Smith. Este último, da biblioteca do Congresso americano, também foi chamado pelo MOMA para dar consultoria para a exposição, no caso, sobre o Brasil colonial.

Ainda sobre o pouco destaque dado pelos americanos à figura de Lucio Costa, o arquiteto austriaco Bernard Rudofsky, em simpósio durante a instalação da exposição em Boston (março, 1943), falou de um comprometimento dos arquitetos brasileiros com a "pureza de sua profissão" e, sem mencionar nome algum, exemplificou essa sua visão com o episódio em que Lucio Costa teria aberto mão de seu primeiro lugar no concurso para o Pavilhão da Feira de Nova York, alegando a superioridade do projeto classificado em segundo lugar, no caso, o de Oscar Niemeyer. Rudofsky, então, comentou surpreso, que numa situação como esta, em outro país, tal arquiteto vencedor seria certamente taxado de insano.

⁵ Trata-se da resposta a uma carta de Geraldo Ferraz, responsabilizando Lucio Costa pela seleção das obras do *Brazil Builds* e, portanto, pela quase ausência de Warchavchik na mostra, que, entre outras falhas, não o colocou como pioneiro da arquitetura moderna brasileira. Ver *Carta-depoimento* de 20.02.1948 (*Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit., pp. 119-128)

⁶ Entrevista que fiz em outubro de 1996, ao longo de três visitas ao fotógrafo-arquiteto.

A princípio, a conclusão que se pode tirar é de que realmente Geraldo Ferraz errou ao responsabilizar Lucio Costa pelo pequeno destaque que *Brazil Builds* dera a seu amigo Warchavchik⁷. No entanto, os argumentos utilizados por Goodwin para caracterizar a moderna arquitetura brasileira muito se aproximavam da visão construída por Lucio Costa, acatando o discurso de que nossa modernidade, de assumida raiz corbusiana, também fazia parte de uma outra tradição construtiva, a qual vinha do Brasil Colônia, confluência essa que não permitia a inclusão do arquiteto russo enquanto pioneiro daquela arquitetura moderna genuinamente brasileira, que tinha sido reverenciada pela exposição.

Concluindo, o discurso de Goodwin foi centrado na produção arquitetônica, com ênfase nas soluções inovadoras de proteção solar e ventilação, assim como no fato do poder público tê-la promovido. Tocou, assim, em apenas algumas questões urbanísticas, limitadas à existência ou não de planos viários ou à acelerada verticalização das cidades, mas alheio aos princípios da cidade funcionalista. Goodwin, ao que parece, não fazia parte do mesmo meio de Sert e Giedion, tendo um olhar treinado para o *International Style*. O contato com a arquitetura brasileira, naquele ano, foi uma surpresa para os dois americanos, nos dizeres do próprio Kidder-Smith, mas não o suficiente para aproximá-los das reflexões do grupo europeu vivendo em Nova York. Em 1944, Goodwin também colaborou com a publicação organizada por Paul Zucker, com um artigo para o capítulo sobre monumentalidade⁸. No entanto, seu conceito de monumento era restrito à idéia de escultura, ou de elementos com fins comemorativos, contrastando com os artigos individuais de Giedion e de Sert.

Sendo assim, uma discussão sobre *Brazil Builds* e a "nova monumentalidade", que obrigatoriamente passaria pela inserção urbana dos modernistas brasileiros, ficaria prejudicada. No entanto, a discussão não se esgota se tomada pelo seu sentido negativo, ou seja, pela ausência de um olhar moderno de Goodwin sobre a cidade, mesmo entendendo que sua proposta central estava focada na escala arquitetural. Uma passagem me chamou especial atenção para esta lacuna, aquela relativa ao Ministério da Educação, uma das obras mais destacadas da exposição, que foi enaltecida apenas pelas suas qualidades arquitetônicas e construtivas. Contudo, em nenhum momento foi mencionado o caráter inovador de sua implantação num lote convencional do centro do Rio de Janeiro, ou seja, uma questão eminentemente urbana, que, no caso, ia além dos recuos da edificação e do uso dos pilotis para liberação do pavimento térreo, ao ceder seu terreno "privado" para o uso público, i.e., para a cidade, como já colocara Lucio Costa. Para perceber a diferença, bastaria uma comparação com o vizinho, e também enaltecido prédio projetado pelos irmãos Roberto para a Associação Brasileira de Imprensa, que seguia alinhado à rua e fechado para um pátio interno. O que se percebe é que a

⁷ Apesar de não ser um tema central desta pesquisa, cabe mencionar que, na ocasião da visita de Goodwin e Kidder-Smith a São Paulo, Warchavchik não se encontrava na cidade. Ao que tudo indica, quem realmente os orientou, acompanhando de perto os levantamentos, foi o austríaco Bernard Rudofsky, que vivia no Brasil desde 1938, enquanto não conseguia imigrar para os Estados Unidos, o que enfim aconteceu no final desse ano de 1942, após intervenção do próprio Goodwin, segundo declaração de Kidder-Smith.

⁸ GOODWIN, P. *Monuments in*: ZUCKER, op. cit, pp. 589-601

postura de Goodwin estava afinada a um pensamento urbanístico restrito a questões viárias, de verticalização ou de parcelamento e uso do solo, bem diferente de Lucio Costa ou dos europeus da "nova monumentalidade".

A título de ilustração, *Brazil Builds* teve uma história longa, não se limitando à temporada de Nova York. A exposição circulou até abril de 1945 por outros museus dos Estados Unidos, tendo sido levada também para a Cidade do México e para Toronto. Por fim, em 1948 ela foi comprada pela Universidade de Manitoba, no Canadá. Além disso, naquele mesmo ano de 1943, foram organizadas outras duas versões da mostra. Uma pequena versão foi elaborada para exposições em instituições americanas de menor porte, principalmente para universidades. Esta circulou até maio de 1946, tendo sido comprada em 1948 pela *American Association of University Women*, que deu continuidade à circulação da mostra por suas sucursais americanas. A terceira versão foi feita em português, financiada pelo OCIAA, destinada a circular pelo Brasil durante a guerra, como parte da política americana de aproximação e domínio dos países latino-americanos para a base aliada. Inaugurada no Rio de Janeiro em novembro de 1943, com montagem de Niemeyer no ainda inacabado Ministério da Educação, essa versão brasileira depois seguiu para Belo Horizonte e estados do sul do país, terminando de circular em julho de 1946, na cidade de Franca, no interior do estado de São Paulo. O OCIAA também custeou as quatro edições bilingües do livro *Brazil Builds*, distribuídas não apenas nos EUA e na América Latina, mas também por toda a Europa do pós-guerra. A longevidade do *Brazil Builds* se explica, portanto, não apenas pelo sucesso da crítica internacional, mas principalmente pela tal estratégia propagandística da política de boa vizinhança do governo americano, levada a cabo por Nelson Rockefeller.

Assim, outra abordagem possível sobre a relação entre Lucio Costa e a exposição *Brazil Builds*, pode ser feita a partir dos comentários e críticas posteriores à abertura da exposição e à distribuição de seu livro-catálogo.

Tomando como base as críticas veiculadas em 1943 em alguns periódicos especializados americanos, como a revista *Pencil & Points / Progressive Architecture*, de maneira geral o que se encontrou foi uma série de artigos redigidos a partir do *press release* distribuído pelo MOMA. As ilustrações utilizadas foram as fotos de Kidder-Smith, onde se destacavam o Ministério da Educação e os prédios da Pampulha, além do prédio da ABI, da Estação de Hidroaviões, de Attilio Correa Lima, e das casas paulistanas projetadas por Bernard Rudofsky. Os textos eram elogiosos e, assim como os da exposição, introduziam informações históricas do país para, em seguida, se concentrarem nas contribuições que o Brasil trazia para a arquitetura moderna, valorizando as novidades construtivas da produção nacional e o *boom* da sua construção civil, com destaque para o intenso uso de concreto armado e, principalmente, para as soluções contra o excesso de luz e calor. Tudo isso permeado pela constatação do surpreendente apoio das autoridades governamentais à nova arquitetura.

A revista inglesa *The Studio*, também em 1943, numa edição especial sobre o Brasil, publicou um artigo de Paulo Boavista, engenheiro brasileiro que havia feito pós-graduação em Oxford. A importância de citá-lo foi por ter sido o único artigo,

dentro desse universo de revistas de língua inglesa, a discorrer sobre a implantação do Ministério da Educação, que criava um novo espaço público, voltado para o pedestre, funcional e, ao mesmo tempo, comprometido esteticamente com os princípios corbusianos.

Ao longo da década de 40, outras revistas se dedicaram positivamente a falar sobre a arquitetura moderna brasileira, sempre tomando como referência os argumentos presentes no evento do MOMA, mas agora com artigos mais elaborados e complementados por seus autores. Alguns deles colocaram, então, a importância de Lucio Costa, enquanto personagem da história da arquitetura brasileira, mas ainda sem analisar suas concretizações no campo da arquitetura e do urbanismo. Foi o caso de um raro artigo escrito por Kidder-Smith, que, diferente de seu chefe de expedição Phillip Goodwin, não poupou elogios a Lucio Costa, situando-o enquanto liderança e uma das grandes influências na arquitetura brasileira. Completa: "a great scholar of (unfortunately) almost hermetic reclusion".⁹

Mantém-se, porém, uma lacuna sobre seus projetos individuais e sobre o teor de suas reflexões teóricas, lacuna esta certamente provocada pela atitude reclusa de Lucio Costa, mencionada por Kidder-Smith, e sua cruzada, desde o final dos anos 30, em promover, inclusive internacionalmente, o nome de Oscar Niemeyer, assumindo deliberadamente a tal "modéstia insana", nos dizeres de Rudofsky. Essa intenção estava expressa em seu depoimento acerca do Pavilhão de Nova York: "Levei o Oscar comigo para Nova York a fim de elaborarmos novo projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939, porque foi depois da vinda de Le Corbusier em 36, por iniciativa minha, que a sua criatividade se revelou subitamente, com grande força inventiva; entendi, então que era o momento dele desabrochar e ser reconhecido internacionalmente. (...) O que estava em jogo era a boa causa da arquitetura."¹⁰

Além da reclusão deliberada de Lucio Costa, um outro argumento para se entender a ausência de seu nome nos relatos do *Brazil Builds*, seria seu discurso regionalista pouco afinado ao universalismo do *International style*, ao qual Goodwin se dizia filiado e que, inclusive, justificara sua indicação para projetar a sede do MOMA em Nova York no final dos anos 30. Para completar esse quadro, Lucio Costa fugia da visão dogmática da arquitetura e do urbanismo funcionalistas, gestada no entre-guerras, ao afirmar, já em 1936, que arquitetura não podia existir enquanto estivesse respondendo apenas a exigências técnicas e funcionais (ver memorial do projeto para Cidade Universitária). Citando F. Law Olmstead no texto de apresentação de seu projeto para Monlevade, ele defendia que "o tipo de beleza desejável no planejamento de cidades é aquele que resulta da apreensão instintiva – com avaliação aguda e sensível – das ilimitadas possibilidades de opção que surgem"¹¹.

Essas diferenças podem explicar a ausência de artigos e a falta de depoimentos sobre a produção brasileira do *Brazil Builds*, vindos da primeira geração da arqui-

⁹ *Architectural Review*, Mar. 1944, p. 79

¹⁰ COSTA, L., 1995, op. cit, p.190

¹¹ *Lucio Costa: sobre arquitetura*, op.cit, p.91

tetura moderna mundial, que já vivia em exílio nos Estados Unidos neste início dos anos 40, entre eles Mies van der Rohe, Walter Gropius, Erik Mendelsohn, Marcel Breuer, além dos próprios Sert e Giedion. Essa falta de reação também seria um boicote àquela gestão do departamento de arquitetura do MOMA, já que eles eram ligados ao seu antigo diretor, Philip Johnson, que tinha restrições a Goodwin¹². As manifestações vindas dessa antiga geração só aconteceram nos anos 50, a partir das visitas de alguns deles ao Brasil, como veremos a seguir.

Por fim, voltando aos anos 40, o enfoque predominante dado à produção brasileira pela crítica internacional se restringiu à análise arquitetural, como, por exemplo, as experiências construtivas inovadoras, principalmente de Oscar Niemeyer, suas soluções para proteção solar, a plasticidade das estruturas em concreto armado, em meio à vegetação exuberante dos trópicos, além do *boom* construtivo. Nenhuma menção foi feita por Goodwin, nem pelas revistas especializadas, ao plano de Lucio Costa e equipe para a Cidade Universitária, concluído em 1937, confirmando seu desinteresse pelas questões da cidade. Seria uma atitude alienada, de um aristocrata americano, considerando que as questões urbanísticas que envolviam a construção e reconstrução de cidades destruídas pela guerra já estavam na agenda dos arquitetos de então. É o caso de Sert que, em 1942, lançou nos Estados Unidos seu *"Can our cities survive?"* e de Le Corbusier que, em 1943, editava sua versão do CIAM de Atenas, mesmo ano que Sert, Giedion e Léger escreviam em Nova York o artigo sobre a "nova monumentalidade", um embrião, entre outros aspectos, da futura discussão dos CIAM sobre o *Core* das cidades. Aliás, o tema da monumentalidade só esteve presente no texto de Goodwin, e nos artigos de 1943 sobre *Brazil Builds*, dentro de uma concepção restrita a obras de grande escala ou a peças escultônicas: "A escultura não pode ser esquecida quando se fala de um prédio moderno. Os velhos parques e avenidas estão cheios de monumentos, o que não acontece ainda com os novos (...) peças de escultura monumental começam a ser aceitas para o Ministério da Educação e Saúde Pública"¹³. A única aproximação do "evento" *Brazil Builds* às reflexões sobre a "nova monumentalidade" não se encontra no texto de Goodwin, mas sim numa das legendas para os slides projetados durante a mostra do MOMA, extraídas de um texto não publicado de Elisabeth Mock (coordenadora da edição do livro-catálogo): *"Any visitor to Brasil (...) will be impressed by the size and importance of the projects (...). It's no coincidence that the most brilliant successful monuments, the Ministry of Education and the trio of recreational buildings at Belo Horizonte, were all built by the government"* (slide nº 79), associando não só a grande escala, mas também o caráter público de nossos edifícios modernos, a uma idéia de singularidade arquitetônica, "monumentos bem-sucedidos".

Conclui-se, portanto, que, além da quase ausência de Lucio Costa, o tema da monumentalidade, enquanto expressão coletiva definidora de espaços públicos de

¹² P. Johnson, que se licenciara do MOMA para concluir seus estudos, era fortemente ligado ao diretor do Museu, Alfred Barr, que queria que Mies van der Rohe ou Walter Gropius fizessem o projeto da nova sede do MOMA, em 1939. No entanto o então diretor do Departamento de Arquitetura, P. Goodwin se recusou a fazer até mesmo uma parceria com Mies. Por indicação de Nelson Rockefeller, adotou o nome de Edward Stone, e juntos assinaram o projeto.

¹³ GOODWIN, P., op.cit, p. 101

agregação, também não é tratado com visibilidade nesses tempos de *Brazil Builds*, mesmo reconhecendo a presença indireta do arquiteto carioca na estruturação daquela visão de arquitetura brasileira, mesmo sabendo que as revisões ao urbanismo funcionalista do IV CIAM já estavam acontecendo, inclusive nos Estados Unidos.

Por outro lado, a partir deste quadro internacional, que cercou a mostra do MOMA, montado basicamente por publicações de língua inglesa¹⁴, não houve uma reação direta de Lucio Costa ao *Brazil Builds*, que adotou um discurso sobre arquitetura brasileira a que ele não se opunha. A exceção feita aconteceu no Brasil, com a sua carta-depoimento endereçada a Geraldo Ferraz, onde ele defendeu as opções do MOMA, apesar de negar qualquer participação na organização da exposição.

O segundo momento de interlocução internacional de Lucio Costa a ser tratado tomou como referência o início dos anos 50, período das primeiras Bienais de São Paulo, quando estiveram no Brasil arquitetos de peso internacional como Max Bill, Ernesto Rogers, Walter Gropius, entre outros, que pela primeira vez tiveram um contato direto com a arquitetura brasileira, reagindo a ela de formas distintas, tanto positivas quanto negativas.

No caso das reações restritivas, a que teve maior notoriedade foi a crítica formulada pelo suíço Max Bill, em junho de 1953, durante um ciclo de palestras que ele proferiu no Rio de Janeiro e cujas idéias foram veiculadas posteriormente em uma entrevista publicada pela Revista *Manchete*¹⁵. Bill declarou, com uma clareza jamais ouvida até então, que, apesar de reconhecer certo mérito da arquitetura brasileira¹⁶, algumas obras canônicas de nosso modernismo, quando vistas *in loco*, revelavam distorções não admissíveis pelo que ele entendia por Movimento Moderno. A produção brasileira estaria, segundo ele, ameaçada por uma atitude decorativista, que a distanciava cada vez mais dos propósitos funcionalistas e socializantes pregados, entre outros, pelo programa da Escola de Ulm, dirigida por ele desde 1950. Ulm foi considerada uma continuidade da Bauhaus dos anos 20, onde Max Bill estudara. Para exemplificar sua indignação, Bill teceu críticas diretas ao cultuado Ministério da Educação e Saúde, que para ele próprio, outrora, fora uma referência de boa arquitetura, mas que, ao conhecê-lo, identificou "erros" a ele incabíveis, comentados na entrevista da *Manchete*:

"Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa, o pedestre sente-se esmagado. Não concordo tão pouco com o partido adotado, que preferiu condenar o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis. O pátio interno seria mais adaptável ao clima (...). Sob o aspecto

¹⁴ Segundo depoimento do historiador da arquitetura Gérard Monnier, a Europa só foi ter acesso às publicações que tratavam da arquitetura moderna brasileira, depois da Segunda Guerra, ou seja, dois anos depois do evento nova-iorquino, o que explica a quase totalidade dos artigos sobre arquitetura brasileira nos anos 1943 e 1944 estarem em revistas americanas.

¹⁵ Revista *Manchete*, nº 60, RJ: 13.06.1953, republicada na revista *Habitat*, nº 12, SP: set. 1953 e na coletânea da *Arquitetura Nova, Arquitetura Revista*, 4 (ARANTES, O., 1980, op. cit., p. 50)

¹⁶ "Se crítico a arquitetura brasileira é porque ela me fornece matéria para tal, o que significa dizer que ela é importante. Aliás, os erros nela encontrados são os mesmos em quase todos os países." (BILL, M. *Max Bill censura os arquitetos brasileiros* In: ARANTES, O., 1980, op. cit., p. 50)

funcional prefiro o Ministério da Fazenda, embora sob os demais aspectos ele não exista para mim. (...) Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ser colocados. Sou contra a pintura mural na arquitetura moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler (...). O que significa dizer que é inútil, e inútil é sempre anti-arquitetural(...). Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo".¹⁷

Sobre o conjunto da Pampulha, disse que Niemeyer, "apesar de seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma (...). O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura".

Por fim fez elogios a Affonso Reidy, pelo seu projeto do Conjunto Pedregulho, e a Lucio Costa, cuja obra muito apreciava. Não falou exatamente de qual obra, talvez à obra escrita, assim como afirmou que a "influência de Le Corbusier na arquitetura foi enorme, principalmente devido aos seus escritos". Porém comentou sua visita ao edifício Nova Cintra, o primeiro do conjunto do Parque Guinle a ser construído:

"...não pude deixar de perguntar: 'Para quem foi projetado esse prédio?' Responderam-me que eram apartamentos de alto custo destinado à moradia de pessoas de nível econômico elevado. Acho um erro construir-se somente edifícios luxuosos quando existe o problema da habitação popular (...). Costumo dizer sempre a meus alunos que tanto a arquitetura, como as demais atividades artísticas são *hobbies*, isto é, algo que deve ser feito sem qualquer espírito de lucro".

Lucio Costa reagiu às declarações de Max Bill, publicando uma resposta às suas críticas na mesma Revista Manchete, em 4 de julho de 1953, sob o título de "Oportunidade Perdida"¹⁸. Nas suas palavras, mais uma vez, ficou claro seu conceito de arquitetura: "ainda consideramos a arquitetura uma das belas artes porque, nela, como nas demais, o sentimento tem sempre a última palavra na escolha entre duas ou mais soluções, válidas quanto às várias acepções de funcionalidade em causa, mas cujo teor plástico difere".

Ele também se aproximou das posições então assumidas por Giedion e Le Corbusier sobre o papel das artes, ao afirmar que a arquitetura brasileira "pareceu anunciar nova era propícia, na qual a arte retomaria ainda uma vez o comando da técnica" e, ao mesmo tempo, imbuída de sentimento funcional, o que não poderia ser chamado de decorativismo.

Em outra passagem dessa carta-resposta, Lucio Costa chamou a atenção para a importância de integrar os aspectos universais aos regionais, daí o "barroquismo de legítima e pura filiação nativa", o que também nos lembra as colocações de Lewis Mumford sobre o que ele definiu de *Bay Region Style*, "uma forma nativa e

¹⁷ Idem, p. 54

¹⁸ Lucio Costa: *sobre arquitetura*, op.cit., pp. 252-259

humana de modernismo¹⁹. Tomando como referência a experiência de arquitetos da Costa Oeste americana, que estariam incorporando valores da tradição local a seus projetos, Mumford fez ataques ao *International Style* e ao funcionalismo abstrato da estética da máquina.²⁰

Lucio Costa também rebateu as censuras de Bill ao Ministério da Educação, defendendo sua escala, que era, ao mesmo tempo, acolhedora e monumental. Quanto aos murais de azulejo, observou que haviam sido aplicados em paredes de vedação, e não nas estruturas do prédio, tirando "qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas, mas nas colunas", numa demonstração de domínio técnico-construtivo, e não exclusivamente plástico.

O único comentário de Max Bill acatado por Lucio Costa, foi com relação ao caráter elitista dos prédios do Parque Guinle, mas, por outro lado, era uma questão em que ele não pôde interferir, enquanto arquiteto.

O que é interessante perceber, nesta pequena polêmica, é que pela primeira vez foi veiculada, pela imprensa local, uma censura veemente contra a produção brasileira, isto é, fundamentalmente contra a produção arquitetônica do grupo carioca sob a liderança de Lucio Costa. Isto provocou uma reação de indignação nesse meio profissional, até então acostumado a só receber louros, como, por exemplo, o rótulo de Meca da arquitetura moderna²¹. Digo nesse meio profissional, pois encontramos em São Paulo, mais especificamente na revista *Habitat*²², uma recepção favorável às declarações de Max Bill. Na época, Flávio Motta era seu editor, e, como tal, não apenas reproduz a entrevista de Bill à revista *Manchete*, como também faz alguns comentários sobre a dificuldade dos brasileiros a receber críticas, as quais deveriam ser levadas a sério, visando a melhoria da arquitetura brasileira. Também revela que, durante as conferências do arquiteto suíço, lá estavam presentes alguns dos arquitetos criticados. Contudo, estes não teriam se manifestado na ocasião, e suas reações só começaram a acontecer depois que Bill viajou. Tais declarações da *Habitat* também não deixavam de questionar a visão hegemônica de que a arquitetura brasileira de qualidade ainda estaria restrita ao grupo carioca. Não reproduziram o artigo-resposta de Lucio Costa, porém, numa pequena nota da seção "Crônicas", escreveram que "até uma pessoa séria como Lucio Costa, em 'Manchete' refere-se a ele [Max Bill] como um pobrezinho".

Para melhor compreender a polêmica dos cariocas com Max Bill, é interessante que também se compreenda qual a inserção do sulço no quadro internacional da arquitetura da época. Segundo Tomás Maldonado, na introdução de seu livro sobre Max Bill, entre dois caminhos – expressar a crise ou a construção –, Bill prefe-

¹⁹ MUMFORD, Lewis. *Bay Region Style (1947)* In: OCKMAN, Joan. *Architecture culture: 1943-1968: a documentary anthology*. NY: Columbia University/Rizzoli, 1993. pp.108 e 109

²⁰ Suas declarações provocaram um simpósio organizado pelo MOMA, em 1947, que também discutiu, entre outros pontos, o tema da "nova monumentalidade".

²¹ "Se acordo que el comisionado fuera Gabriel Serrano (...) quien debia viajar al Brasil, Meca de la arquitectura moderna, para que observara lo conveniente y rendiera un informe" (PROA, Bogotá, 1948 p.7)

²² *Habitat*, nº12. SP: set. 1953. p.34

riu "a arte que serve às forças construtivas", afastando-se de uma atitude mais contemplativa sobre a situação caótica da época. É evidente, portanto, sua filiação aos princípios construtivistas gestados na tendência antiexpressionista da "nova objetividade", a favor do utilitarismo e da racionalidade matemática presentes no seu conceito de "forma-produto", rótulo de Max Bill para todas as "formas honestas", ou seja, o resultado formal de uma conexão entre arte e uso. Assim sendo, arquitetura, enquanto "forma-produto", seria "a combinação de uma ampla gama de componentes, com diferentes funções e diferentes formas", especialmente dispostas de modo a alcançar "um todo coerente, uma entidade harmoniosamente unificada". Dentro dessa coerência, Bill também pregava respeito à "proporção humana", entendida como aquela que se aproximava das medidas físicas humanas, e não das grandes dimensões.

Exatamente neste ponto explicita-se a idéia de monumental de Max Bill, que não seria sinônimo de gigantesco, já que o pequeno também podia ter valor de obra única: "uma síntese plástica-arquitetônica em uma única criação" com caráter permanente. "Devemos evitar confundir o monumental com o gigantesco"²³ Para complementar esse conceito de monumental de Bill, é interessante conhecer a defesa que ele fez de seu projeto para "Um monumento ao prisioneiro político desconhecido", ao ser criticado por ter projetado um monumento-arquitetura e não um monumento-escultura. Bill responde que ambos têm em comum a criação do espaço, porém a escultura seria uma forma colocada no espaço externo e a arquitetura o tratamento do espaço interno. No caso desse seu projeto de monumento, ele ligara ambos os espaços, ao tratar a escultura também como espaço interior. Com isso ele conseguira uma dissolução das noções de escultura e de arquitetura, assim como da pintura, cuja presença nesta obra estaria nas diferentes cores aplicadas aos materiais. Além disso, novamente chamou a atenção para o respeito à escala humana, alcançada através da medida e dos passos que o homem daria para percorrer a obra. O monumento, por fim, seria a realização de tal síntese plástica-arquitetônica em uma única criação.

Retomando seu conceito de arquitetura moderna – uma resposta às funções determinadas por um determinado programa – e comparado-o à sua proposta de monumento enquanto síntese das artes que dissolveria tal noção de arquitetura, o que se pode concluir é que, para Bill, uma residência, por exemplo, jamais poderia transformar-se em monumento, por ser de caráter predominantemente utilitário, comprometido com uma demanda social e jamais uma obra de arte única. A partir dessas colocações, fica mais fácil compreender sua restrição, por exemplo, à casa de Niemeyer na estrada das Canoas e ao Ministério da Educação, duas obras que antes de tudo, deveriam ser utilitárias. Outro fato que o incomodou foi o recurso da grande escala sendo aplicado em um espaço público, voltado para pedestres, como era o caso do Ministério da Educação e suas gigantescas colunas.

²³ BILL, Max. Um monumento (1952) In: MALDONADO, Tomás (org.). *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1955. pp 67-69

Outro aspecto de Max Bill que também pode ser tratado comparativamente às questões defendidas por Lucio Costa está em seu artigo sobre bairro-residencial²⁴, escrito no final dos anos 40, onde ele reconhece qualidades e avanços do esquema cidade-jardim que estava sendo aplicado aos novos subúrbios das cidades. No entanto, apontava para deficiências que ainda precisavam ser sanadas, como, por exemplo, a estrutura urbana compartimentada por zonas de diferentes funções e categorias de habitação. Neste sentido, as pequenas e antigas cidades, apesar de serem aglomeradas e insalubres, apontavam para algumas posturas a serem resgatadas: a viabilidade para que diferentes grupos sociais convivessem entre si e a existência de um marco espacial associado aos acontecimentos da vida coletiva. Isso deveria alterar as políticas edilícias, que, com o zoneamento funcional, estavam levando a uma desagregação do organismo urbano, onde "a especulação prevalece sobre o desenho de uma estrutura funcional e o afã do lucro sobre os princípios". Um novo aspecto para esses bairros seria, portanto, a mescla dessas funções, incluindo a expectativa de um marco de uso coletivo, que novamente promoveria a sensação de espaço conformado, "imprescindível para o bem estar dos homens e o verdadeiro sentido da arte criativa urbana", por trás de "toda a forma de planejamento urbano". É interessante perceber como este discurso de Bill se afasta do zoneamento mono-funcional da Carta de Atenas e se aproxima de uma das preocupações-chave presente no artigo "Nove pontos sobre monumentalidade".

Já em outro texto, *La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo*²⁵, Bill tratou do tema da perspectiva, entendido por ele apenas enquanto um sistema de representação, um meio de mostrar uma idéia de espaço não concretizado. A indignação de Max Bill estava em sua constatação de que a perspectiva havia passado a ser tratada como um produto final, uma "imagem cópia", e não uma "imagem primária", ou seja, um método de configuração em um espaço simulado. Uma crítica, portanto, que Max Bill faria ao tratamento cenográfico que Lucio Costa perseguiu no seu plano para a Universidade do Brasil, por meio de aplicação de eixos perspectivos, a serem contemplados e apropriados pelo olhar. Seria uma "atitude desonesta" nos dizeres de Max Bill, enquanto, para Lucio Costa, a perspectiva era parte integrante de sua concepção de urbanismo moderno, uma vez que este compreendia, entre outros aspectos, a busca de um sentido monumental, associado à natureza²⁶.

As "obras [modernas] cem por cento funcionais se expressarão em termos plásticos apropriados, adquirindo assim (...) certa feição nobre e digna, capaz de conduzir ao desejável sentido monumental. (...) Monumentalidade que não

²⁴ BILL, Max. *El barrio vivienda como elemento urbano diferenciado* In: MALDONADO, T. (org.) op. cit., p. 101

²⁵ BILL, Max. *La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo* In: MALDONADO, T. (org.)

op. cit., pp. 33-35

²⁶ Sobre esta relação entre monumentalidade e natureza em Lucio Costa, ver TELLES, S., op. cit., pp. 75-94

exclui a graça, da qual participarão as árvores, os arbustos e o próprio descampado como complementos naturais".²⁷

Nessa associação entre monumentalidade e natureza, Lucio Costa incluía obrigatoriamente o tratamento em perspectiva enquanto produto final, ou seja, enquanto a "imagem cópia" censurada por Max Bill. A perspectiva, no caso, tinha por objetivo configurar e, ao mesmo tempo, garantir a visibilidade da paisagem construída, e sua contemplação por parte dos usuários da cidade. O estado contemplativo, se aceito enquanto uma necessidade humana, também poderia ser visto como um aspecto funcional incorporado ao conceito de urbanismo moderno em Lucio Costa. Se considerarmos a apropriação dos espaços públicos abertos, como uma particularidade de países como o Brasil²⁸, talvez seja mais fácil compreender a importância dessa paisagem construída na vida do cidadão. São peculiaridades locais, que não podem ser esquecidas, assim como, para se entender a riqueza do design doméstico escandinavo, é importante reconhecer que a vida intramuros é quase uma constante nesses países nórdicos, daí a força da preocupação estética no design do morar em detrimento do tratamento estético do exterior desses espaços domésticos. Enquanto esse povo vive a casa, o outro vive a cidade e, neste sentido, a diferença de escalas é óbvia. Voltamos assim ao tema da "arquitetura urbana", da grande escala e da paisagem, como preocupação legítima de Lucio Costa, presente em suas obras, em sua definição de arquitetura e urbanismo modernos e, sem dúvida, em sua defesa ao formalismo urbano encabeçado por Niemeyer. Caso Bill se predispusesse a também enxergar a produção brasileira enquanto uma manifestação cultural distinta da sua, com olhos estrangeiros, os resultados de sua crítica teriam sido, provavelmente, mais profícuos.

Por outro lado, Max Bill trazia questões também importantes a serem observadas para a estruturação de uma arquitetura de qualidade: a preocupação com a micro-escala, com o desempenho do espaço interno, com a honestidade construtiva e, principalmente, com o comprometimento com as causas sociais. O confronto com Max Bill seria, enfim, uma oportunidade "não perdida", discordando de Lucio Costa, ou seja, seria uma contribuição para o processo de amadurecimento das premissas definidoras do modernismo arquitetônico brasileiro.

Ao fazer a crítica à dimensão plástica dos brasileiros, Max Bill acabou alimentando uma postura defensiva ingênua, com reflexos inclusive na obra de Niemeyer, que, aos poucos, foi deixando de lado aqueles aspectos igualmente importantes levantados pela crítica estrangeira, ficando limitado a uma cartilha única, concentrada na valorização da escala macro arquitetônica, concebida enquanto obra de arte, que, como tal, deveria se destacar no conjunto paisagístico. Deixou a micro-escala em segundo plano, e a arquitetura urbana ficou restrita à idéia de monumento es-

²⁷ Lucio Costa: *sobre arquitetura*, op.cit., p. 226

²⁸ "Nas nossas cidades(...) a praça abre um território especial, uma região teoricamente do "povo". Uma espécie de sala de visitas coletiva, onde se situam em nichos especiais o poder de Deus (...) e o poder do Estado, manifesto no palácio do governo. Vale salientar que algumas cidades brasileiras cresceram assim, como monumentos à vontade do colonizador (...). Rio de Janeiro, Recife e Bahia cresceram - como Brasília - em volta do largo do Paço, tal como Lisboa naquela junção tipicamente ibérica". (DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. SP: Brasiliense, 1985. p. 38)

cultórico, distanciando-se da possibilidade de também concebê-la enquanto simples elemento de um conjunto urbano. Quanto a Lucio Costa, este tomou a frente das reações à crítica estrangeira, assumindo publicamente a defesa, principalmente, de Oscar Niemeyer.

Por outro lado, se os comentários de Max Bill, durante as conferências de 1953 no Rio de Janeiro, tivessem sido confrontados pelos brasileiros, como bem salientara a revista Habitat, talvez tivesse acontecido uma polêmica salutar que certamente enriqueceria nossa cultura arquitetônica, e a do próprio Bill.

De qualquer modo, se aos brasileiros faltou a coragem do confronto, a Max Bill faltou ao menos conhecer o real discurso de Lucio Costa, expresso em seus artigos, e assim perceber que as escolhas formais da arquitetura moderna brasileira não eram infundadas, nem decorrentes de "um certo amor ao inútil". Elas estavam presentes num conceito de arquitetura funcional e tecnicamente comprometida com seu tempo e seu lugar (cultura), mas igualmente comprometida com sua qualidade plástica. Essa qualidade era a responsável, segundo palavras de Lucio Costa, pela distinção entre arquitetura e construção, assim como pela sua sobrevivência, quando funcionalmente já não fosse mais útil, incorporando, assim, o conceito de "beleza perene", colocado por Le Corbusier.²⁹

Por trás de tais divergências, também estaria estampada uma das várias polêmicas instaladas dentro dos CIAM: a disputa entre as correntes mais próximas da *Neue Sachlichkeit*, traduzida pela duvidosa expressão "nova objetividade" (Bill), e as tendências vinculadas à visão artística corbusiana (Costa) da arquitetura moderna. O primeiro grupo era contra a arquitetura maciça (expressionista), pregando um programa eminentemente funcionalista e antimonumental.

Falar dessas divergências e aproximações encontradas na polêmica com Max Bill é, portanto, falar de divergências e aproximações encontradas nos fóruns internacionais.

As outras manifestações estrangeiras desse período, sobre a arquitetura moderna brasileira, não tiveram o mesmo impacto que a de Max Bill. No entanto, cabe comentar que, curiosamente, o mesmo Gropius, exemplar aos olhos de Max Bill³⁰, que no ano seguinte esteve no Brasil para participar da II Bienal de São Paulo, teve elogios à arquitetura brasileira³¹, apesar de seu famoso comentário feito durante visita à casa da estrada das Canoas³², a meu ver apenas uma constatação de um partido distinto do seu, e não uma censura à casa de Niemeyer. Talvez por

²⁹ ver MARTINS, Carlos A. F. Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas In: NOBRE, Ana Lucia et alii. (orgs). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. SP: Cosac&Naify, 2004. pp.71-83

³⁰ Em sua citada entrevista à *Manchete*, Max Bill também apoiou suas críticas nas diferenças entre dois mestres estrangeiros, ao dizer que Le Corbusier seria fundamental pelos seus escritos, mas que achava Gropius o mais importante arquiteto moderno por não tratar "projeto em função de um estilo determinado", e por "jamais esquecer a importância social da arquitetura".

³¹ declarações publicadas na *Architectural Review*, 694, out. 1954, p. 238 e 239

³² Niemeyer comenta com indignação que Gropius teria questionado a modernidade da casa das Canoas ao dizer que ela era bela, porém não reproduzível.

reconhecer legitimidade nas particularidades culturais, ele tenha se expressado favoravelmente ao que conheceu no Brasil.

Além de Gropius, outro arquiteto que os acompanhou com um misto de surpresa e estranhamento às visitas de obras modernas no país foi o arquiteto italiano Ernest Nathan Rogers. Seu depoimento começou com afirmações extremamente duras, mas, em seguida, ele mudou o tom, alertando que seus comentários eram fruto de um olhar italiano. Questionou, então, a si próprio ao perceber o apreço genuíno da cultura local pelo que ele chamou de balangandãs das perfumadas mulheres brasileiras, e colocou que a arquitetura brasileira, a serviço desse povo e dessa cultura mais extravagante, também teria o direito de explorar essa faceta exuberante. Por esse motivo, questionou as críticas vindas de Bill, o qual não poderia ter esperado dos brasileiros uma atitude suíça³³. Por outro lado, seus comentários também traziam dúvidas, basicamente ao falar de Niemeyer³⁴, dúvidas que careceriam de maior tempo de reflexão para serem julgadas. O que é interessante na postura de Rogers é que, ao mesmo tempo em que ele reconhecia sua limitação estrangeira, ele também não se deixava cair pela fácil aceitação da arquitetura que estava sendo concebida aqui, cobrando um comprometimento social e uma honestidade construtiva, nem sempre presentes entre os brasileiros.

Outra manifestação a ser citada deu-se quando, doze anos após a exposição *Brazil Builds*, o MOMA de Nova York inaugurou sua segunda mostra a tratar, mesmo que numa escala menor, da arquitetura moderna brasileira: *Latin American Architecture since 1945*. Sob a curadoria do crítico Henry Russel Hitchcock, a intenção era dar continuidade a uma exposição que ele organizara três anos antes sobre a arquitetura norte-americana do pós-guerra³⁵. Depois de uma longa viagem de campo, e tendo visitado o Brasil em data próxima à dos europeus que vieram para a Bienal, Hitchcock fez uma leitura mais generosa da produção brasileira, que chamava a atenção e, ao mesmo tempo, buscava compreender as diferenças regionais latino-americanas, fazendo primeiramente, uma ponte com o lirismo presente no "temperamento ibérico" e, depois, reconhecendo que "arquitetura é ainda preponderantemente uma arte, na América Latina", a oferecer mais do que apenas soluções funcionais. Também comentou que as autoridades públicas claramente viam a arquitetura como a principal expressão de suas ambições culturais, quase sempre voltadas para resultados monumentais, o que, a seu ver, poderia ser contraproducente.

Especificamente com relação ao Brasil, além de colocar Niemeyer como o maior talento pessoal em arquitetura, Hitchcock exaltou, em algumas passagens de seu

³³ *Architectural Review*, 694, Oct. 1954, p.238 e 239

³⁴ "Despojado de los prejuicios y colocado en su geografía y en su historia, el carácter de Niemeyer aparece más objetivamente, y si bien sus defectos persisten, afloran también sus méritos. (...) Si bien la crítica debe ser justamente severa y tachar de formalistas sin apelación a aquellas obras cuya apariencia no esté motivada por razones internas y circunstanciadas, también debe ser considerada formalista la propia crítica cuando, influida por opiniones a priori, no es capaz de penetrar el significado de las obras yendo más allá de la periferia del gusto subjetivo." (ROGERS, E.N. *Traedición y talento individual* (1954) In: *Experiencia de la Arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1965. pp.115-116)

³⁵ "Built in USA: Post-war architecture"

texto introdutório, a importância de Lucio Costa, o que não acontecera nos textos do MOMA de 1943:

"Costa is more responsible than anyone else for the creative turn which Brazilian architecture took in the late 1930s"³⁶

Sobre os prédios do Parque Guinle, ele comenta:

"Costa's apartment blocks, Italian more than Corbusian, with their charming pale colors, varied grill work, and general directness of design and delicacy of scale, make one regret that he has built so little, effacing himself consciously beside the greater brilliance of the younger associate he first set going [Niemeyer]"³⁷

O que chamou a atenção nos comentários de Hitchcock foi essa inclusão tardia de Lucio Costa na historiografia do MOMA, provavelmente um reflexo dos contatos internacionais construídos pelo brasileiro, ao longo do pós-guerra, difundindo suas concepções e sua defesa em favor da arquitetura moderna brasileira. Hitchcock também passou uma visão positiva dos aspectos formalistas da produção brasileira, associados ao reconhecimento de uma diversidade cultural. No entanto, seu texto compreendia uma análise mais historicista e descritiva do que propriamente arquitetônica ou urbanística. Neste sentido, é válido dizer que a crítica de Max Bill, traz uma abordagem mais rica para a compreensão da modernidade do grupo carioca.

Dentro das manifestações estrangeiras aqui apresentadas, a única que teria se configurado enquanto parte de uma interlocução direta com Lucio Costa foi justamente a polêmica provocada por Max Bill, visto que as demais colocações dialogaram com ele apenas de maneira indireta. Mesmo assim, indicaram pistas para a compreensão de seu conceito de monumentalidade, a partir de uma perspectiva internacional, considerando que Lucio Costa esteve envolvido com este meio e adquiriu certa visibilidade fora do país, ao longo dos dez anos de pós-guerra.

Buscando, porém, ampliar o entendimento sobre o sentido moderno de monumentalidade em Lucio Costa, a partir de suas relações estrangeiras, é oportuno que seja retomado o simpósio sobre "nova monumentalidade", promovido em 1948 pela *Architectural Review*³⁸, para que agora a fala de Lucio Costa seja analisada conjuntamente com as colocações feitas pelos demais participantes do evento.

Para este simpósio, os sete convidados³⁹ deveriam responder por escrito às três questões colocadas previamente pelo editor da revista, J.M. Richards: "O que é monumentalidade?", "A monumentalidade é desejável?" e "Como alcançar a monumentalidade?". A partir das respostas, ele alinhavou as conclusões deste debate, *In search of a new monumentality*, cujo objetivo foi investigar os atributos monumentais da arquitetura moderna como uma das vertentes a serem explora-

³⁶ HITCHCOCK, H.R. *Latin American Architecture since 1945*. NY: MOMA, 1955. p. 30

³⁷ *Idem*, p. 31

³⁸ Uma análise do texto que Lucio Costa apresentou neste simpósio, está presente no capítulo dois desta tese, p. 50

³⁹ G. Paulsson, S. Giedion, L. Costa, H.R. Hitchcock, A. Roth, W. Gropius e W. Holford

das para que o Movimento Moderno pudesse incluir outras dimensões que não apenas a do funcionalismo.

*"The heroes of the modern movement, to whom architecture will always be in debt for establishing the functionalist discipline at a moment when nothing else could have saved it, always knew that functionalism was not enough. (...) In its next phase modern architecture will blossom in several new directions, none of which need represent a retreat from functionalism but rather a broadening of the term to include a building moral and emotional functions in addition to its material functions."*⁴⁰

Apesar de quase todos estarem de acordo com os princípios já estabelecidos pelos "Nove pontos", J.M. Richardson identificou a dificuldade de se aplicar a palavra "monumentalidade" para definir tão nobres expectativas, pois se tratava de um termo associado aos excessos do passado. Lucio Costa, contudo, usou a expressão com mais desenvoltura que os demais. Prova disso é que ela continuou incorporada às suas falas futuras, ao longo de sua vida profissional. Giedion, ao contrário, já eliminara a expressão em suas declarações para o VIII CIAM (1951), quando passou a afirmar que a dimensão monumental estava restrita à esfera da escultura, traduzindo seu interesse por símbolos de expressão coletiva para o tema do *Core* das cidades. Aliás, Hitchcock já sinalizava para essa aproximação ao responder a primeira questão do simpósio dizendo que "estão os monumentos onde estiver o coração"⁴¹

Dos convidados, o mais resistente ao tema proposto foi o sueco Gregor Paulsson, professor de História e Teoria da Arte. Ele defendia que "mesmo nas cidades, a intimidade, e não a monumentalidade, deveria ser o objetivo emocional a ser alcançado, desde que fosse possível."⁴² Quanto a Walter Gropius, ele afirmou que a monumentalidade reconquistada daria qualidade aos ambientes físicos, incluindo aí os edifícios utilitários. Lucio Costa se diferenciava dos demais ao colocar a questão da paisagem bucólica como característica da concepção moderna de urbanismo, e se aproximava de Holford ao afirmar que a monumentalidade não deveria se limitar aos centros cívicos, mas que também poderia ser tratada em edifícios com volumes e formas plásticas particulares, como as barragens, fábricas, estações, pontes, etc. Outra particularidade de Lucio Costa estava na sua definição do campo de abrangência do urbanismo moderno, que também abarcava os subúrbios e até mesmo a zona rural, indo no sentido inverso de J.L. Sert, que, em seu texto-base⁴³ para os "Nove pontos", atacou a ocupação da periferia das cidades, para ele, um sub-urbanismo a ser combatido. O pensamento de Lucio Costa seria uma contradição ou uma das vertentes do modernismo pós-funcionalista?

Com exceção de Paulsson, todos os participantes foram unânimes quanto à necessidade do urbanismo moderno reconhecer a importância do caráter expressivo do espaço cívico, para que a qualidade de vida das cidades fosse garantida. Por

⁴⁰ *Architectural Review*, 621, Sept. 1948, p. 117

⁴¹ *Idem*, p. 119

⁴² *Idem*, p. 120

⁴³ SERT, J.L. *The human scale in city planning* In: ZUCKER, op. cit., p. 349

ser um espaço coletivo, a ser usufruído e incorporado ao dia-a-dia do homem comum, ele deveria ser dignamente tratado dentro de uma dimensão artística, simbólico-representativa desta coletividade, ou seja, a expressão legítima de um povo, cuja "função emocional" extrapolava a utilitária. Este *Core* deveria estar imbuído de um caráter de permanência, marcado pelo repertório artístico do Movimento Moderno. A realização da monumentalidade, portanto, só seria possível a partir de uma dimensão urbana socialmente justa, associada à "colaboração entre o escultor, o pintor e o arquiteto, na criação de novos centros cívicos"⁴⁴, na perspectiva de um novo urbanismo. Esse pensamento urbanístico seria formulado com maior clareza no VIII CIAM, *The heart of the city*, ao qual estavam presentes os mesmos Giedion, Paulsson, Gropius, Richards, Holford e Roth. Os debates anteriores da "nova monumentalidade" seriam, portanto, uma prévia do tema do *Core* urbano, como colocado nesse início dos anos 50.

Logo após, Lucio Costa venceria o concurso nacional para a nova Capital do Brasil, do qual fez parte do júri, entre outros nomes internacionais, o mesmo William Holford, professor de Planejamento Urbano na Universidade de Londres, um dos responsáveis pelo plano da City de Londres.

Dito assim, o terceiro momento de interlocução a ser trabalhado neste capítulo teve como referência o concurso de Brasília, no final dos anos 50. Assim como a cidade real, o Plano Piloto de Lucio Costa, enquanto proposta encaminhada ao Concurso de Brasília, nunca deixou de ser objeto de estudos, desde sua divulgação nos idos 1957, seja entre os brasileiros, seja entre os críticos estrangeiros. Ao longo desses anos, ele tem sido identificado como referência de urbanismo funcionalista, genericamente entendido como a concretização dos princípios contidos na Carta de Atenas⁴⁵, apesar de já estarem sendo questionados dentro dos próprios CIAM, desde o final da Segunda Guerra. No entanto, a afirmação de que o plano vencedor de Brasília estava preso unicamente a esse modelo de urbanismo precisa ser tomada com cautela. Primeiramente, pelo fato do pensamento de Lucio Costa ter se caracterizado, justamente, pela não importação cega dos princípios modernistas, buscando ajustá-los com o seu conceito de arquitetura, enquanto uma das artes plásticas, e com o que acreditava haver de mais genuíno da cultura brasileira. "Em boa medida, relativizou esses preceitos [modernistas] e suas fórmulas já conhecidas, apoiando-se em algumas lições das formas urbanas tradicionais e evitando os excessos do experimentalismo".⁴⁶ Além disso, havia sua maior aproximação com Le Corbusier, que o levou a ver o fazer arquitetônico como disciplina dependente das questões urbanas⁴⁷, o que nos interessa particular-

⁴⁴ GIEDION IN *Architectural Review*, 621, Sept. 1948. p. 121

⁴⁵ ver FICHER, Sylvia. Brasília IN: LEME, Maria Cristina (org.). *Urbanismo no Brasil 1895-1965*. SP: Studio Nobel, FAUUSP, FUPAN, 1999 pp.230-239. Segundo a autora, os planos apresentados ao concurso, eram "todos, sem exceção, exemplos de urbanismo modernista".

⁴⁶ BRAGA, Milton. *Uma análise sobre os projetos premiados no concurso de Brasília*. Trabalho final para a disciplina "Diálogos entre a arquitetura e urbanismo no século XX", FAUUSP, dez. 2003, p. 16

⁴⁷ Segundo Lucio Costa: "O Corbusier tratava o urbanismo como coisa fundamental e a arquitetura como coisa complementar. Foi com ele que me apaixonei por urbanismo. Não dá para separar a arquitetura do urbanismo" (apud COSTA, Aline M. *(Im)possíveis Brasília's*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2002, p. 490)

mente ao tratarmos do tema da monumentalidade. Porém, Lucio Costa teve outros contatos internacionais, motivados, em parte, por sua própria curiosidade e, em parte, pelo seu empenho em divulgar a brilhante arquitetura produzida pelo reduto carioca.

Em outras palavras, é fundamental que estejamos cientes de que Lucio Costa não estava alheio aos questionamentos que puseram em dúvida a cartilha funcionalista, questionamentos esses que tomaram grandes proporções a partir dos anos 40, também no seio dos CIAM. No Brasil, tais revisões e críticas do pós-guerra ao urbanismo modernista eram pouco veiculadas, havendo uma ênfase aos temas sobre planejamento urbano baseados nas quatro funções da Carta de Atenas. Nesses artigos, "as idéias corbusianas da Carta de Atenas ainda ressoavam como a esperança da perfeita harmonia entre a cidade, seu cidadão e as novas tecnologias"⁴⁸. No entanto, Lucio Costa, como já vimos, tinha um vínculo direto e atualizado com os debates internacionais, que certamente estiveram presentes na concepção de Brasília, contrariando a leitura de que seu Plano Piloto seria a concretização "mão única" dos preceitos da Carta de Atenas⁴⁹. Sobre tais interpretações, Frederico de Holanda afirmou, ao refutar a crítica de James Holston⁵⁰:

*"The detailed 'CIAM model' Holston presents is slightly inaccurate in its lack of attention to the postwar CIAM discourse and debates on monumentality, popular aspirations, and the need for the 'core'. With these concepts in mind, Brasília may be less of a failure than non-Brazilians imagine, despite its lack of a pedestrian infrastructure. In some ways the modern monumentality of the 'capital of all Brazilians' seems to have succeeded in capturing Brazilian popular feeling, even though its effort to impose a new egalitarian urban social life through master planning largely failed."*⁵¹

De maneira geral, os compêndios de história da arquitetura moderna continuam sendo unânimes, e implacáveis, repetindo leituras muito parecidas sobre Brasília:

... planejada por Costa em meados dos anos 50, levou o desenvolvimento progressivo da arquitetura brasileira a um ponto crítico. Essa crise, que terminaria por provocar uma reação mundial contra os preceitos do Movimento Moderno, impregnou todo o projeto, não apenas no nível da construção individual, como também na escala do plano em si⁵²

Considerando que parte da crítica estrangeira se voltou contra o plano vencedor do Concurso, fica a dúvida sobre até onde ela teria sido pertinente ou se, como colocou Holanda, houve uma falta de atenção à presença de novos conceitos ur-

⁴⁸ Idem, p. 66

⁴⁹ "One of the few complete built examples of the earlier CIAM idea of the Functional City can be seen in Brasília, designed at a point when the Functional City approach was being questioned within CIAM itself" In: MUMFORD, Eric. op.cit., p. 269

⁵⁰ HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. SP: Perspectiva, 1988

⁵¹ HOLANDA, Frederico. *Brasília: The daily invention of the City*, *Ekistics*, 334, Jan-Feb, 1989, p.77

apud MUMFORD, E., op.cit., p.340

⁵² FRAMPTON, op.cit., p. 312

banísticos do modernismo pós-guerra, entre eles o da moderna monumentalidade e do *Core*. Também podemos questionar até que ponto o partido escolhido pelo arquiteto para planejar uma cidade "viva e aprazível" realmente não se encaixava aos parâmetros aceitos pela comunidade internacional. Qual o rebatimento destes comentários estrangeiros, que se diziam totalmente divergentes, no discurso de Lucio Costa?

Neste sentido, é interessante verificar o primeiro momento desse embate internacional sobre Brasília, ou seja, o momento da gestação da cidade, tendo como referência seu plano, e de suas escolhas conceituais.

Dentro deste contexto, a intenção por monumentalidade presente no Plano Piloto de Lucio Costa pode ser analisada a partir de dois pontos de vista, em relação à crítica internacional: os argumentos de defesa do júri internacional, incluindo os depoimentos individuais de seus membros estrangeiros – William Holford, André Sive e Stamo Papadaki – e os comentários que foram feitos, principalmente através da imprensa especializada, na seqüência da divulgação do resultado do concurso.

Consta do "Relatório do Júri para a escolha do Plano Piloto da Nova Capital", cujo parecer dos membros estrangeiros foi central, que as duas principais atribuições de uma cidade-sede de governo deveriam ser, primeiro, sua capacidade de "expressar a grandeza de uma vontade nacional" e assim ser diferente de qualquer outra cidade do mesmo porte, por ter "expressão arquitetural própria". A segunda atribuição seria justamente responder programaticamente à sua característica principal, a função governamental, em torno da qual se organizariam todas as demais funções. A partir desses dois pressupostos, o júri se manifestou: "o projeto que melhor integra os elementos monumentais na vida cotidiana da cidade, como Capital Federal, apresentando uma composição coerente, racional, de essência urbana – uma obra de arte – é o Projeto no. 22 (vinte e dois) do senhor Lucio Costa".

Com essas palavras ficava evidente que o plano de Brasília deveria responder não apenas a exigências funcionais cotidianas, mas deveria, sobretudo, funcionar como sede governamental, alterando uma hierarquização presente nos princípios e nas formulações iniciais do urbanismo funcionalista, centrados na moradia. É uma idéia que se aproximava da revisão que acontecera dentro do próprio CIAM, durante seu oitavo congresso, em 1951, com as discussões em torno do *Core* das cidades, que, para Sert, seria uma quinta função. Mas as colocações do júri que mais se distanciaram da tradicional carta do IV CIAM foram as que se referiam à cidade enquanto expressão arquitetônica, resgatando não apenas um lugar privilegiado para a dimensão plástica no pensamento urbanístico, mas, mais do que isso, reconhecendo-a enquanto uma obra de arte, de caráter único pelo seu valor simbólico coletivo. A essas características, foi associada a idéia de integração de elementos monumentais à vida cotidiana da população local, outra discussão que também estava sendo travada dentro dos circuitos dos CIAM, para não sair dessa esfera tão próxima à produção brasileira. Apenas para lembrar, William Holford e Lucio Costa, nove anos antes, participaram do simpósio sobre a nova monumentalidade, no qual também foi identificada a importância da permanência de elemen-

tos da cidade, quando o assunto era espaço representativo de uma comunidade. No caso de Brasília, a tarefa era oferecer um espaço que respondesse aos anseios de uma comunidade bem maior, os moradores de todo um país. Foi a partir dessa idéia de *expressão* que a cidade foi se formando, e não a partir das quatro funções cotidianas. O fato de elas estarem presentes no plano de Lucio Costa não justifica, portanto, que seu plano seja definido unicamente como uma concretização da Carta de Atenas, associada a toques da tradição construtiva brasileira. Tampouco se justifica a alcunha de "urbanismo *Beaux Arts*" colocada por correntes que associavam a intenção plástica *a priori*, e principalmente a monumentalidade, à mera busca estilística, e por isso descomprometida com causas socializantes. O que encontramos no Plano Piloto de Lucio Costa é uma visão de quem também acompanhava e era sensível às discussões contemporâneas da arquitetura e do urbanismo. Sem querer reproduzi-las como mera cópia, o que o plano nos revela é a presença de um profissional erudito e não preso ao modelo urbanístico dos primeiros CIAM, mas sim aos seus princípios. Talvez essa riqueza de conhecimentos, aliada a uma maturidade, fosse o ponto que o diferenciava dos demais concorrentes.

As manifestações individuais dos membros estrangeiros, coletadas em depoimentos feitos posteriormente à imprensa local, legitimaram o resultado do concurso e confirmaram, em parte, os termos contidos no relatório final, pois, de forma geral, tais depoimentos trataram mais do processo de julgamento do que das qualidades dos planos vencedores. No entanto, o americano Stamo Papadaki, responsável pela primeira monografia sobre Oscar Niemeyer, cujo prefácio foi de Lucio Costa, avançou um pouco mais, reconhecendo no projeto de Lucio Costa o único a ter apresentado um delineamento geral capaz de conservar sua identidade. Tal identidade seria a "essência de uma entidade, (...) facilmente reconhecível do alto de um avião, no nível do solo, das estradas, de dentro para fora, como um todo e como o fragmento de um todo". Além disso, ressaltou as qualidades plásticas presentes no plano, cujos elementos estavam associados a cada uma das funções básicas, como por exemplo, as quadras residenciais ou a plataforma elevada da praça governamental. Sua única ressalva foi com relação ao pedestre e a ausência de propostas que cuidassem de sua proteção solar, na esfera urbana. Essa preocupação não deixa de ser a mesma questão que tanto chamou a atenção dos americanos quando estes conheceram os modernos edifícios brasileiros na exposição *Brazil Builds*.

O representante francês, André Sive, não fez comentários sobre o caráter expressivo do plano ou sobre sua monumentalidade. Ele se deteve à valorização de seu dimensionamento reduzido, assim como à clareza da localização dos seus elementos essenciais. No mais, fez comentários sobre o julgamento e sua própria experiência profissional.

O inglês Sir William Holford também se deteve mais a questões relativas ao concurso propriamente dito, mas, em dado momento, se colocou enquanto arquiteto com larga experiência em julgamentos de projetos e relatórios urbanísticos e que como tal, seu principal interesse estava "na relação entre o projeto arquitetural e de engenharia, de um lado, e o urbanismo, do outro". E nesse sentido, o projeto

de Lucio Costa era "a melhor 'idéia' de cidade – uma capital unificada e uma das contribuições mais interessantes e importantes feitas em nosso século à teoria do urbanismo moderno. (...) É uma obra-prima de concepção imaginativa".

Quanto à recepção do resultado do Concurso pela imprensa internacional, chamaram a atenção os comentários de S. Giedion. Antes mesmo de ter conhecimento do andamento das obras da Nova Capital, ele fez, durante um seminário da Harvard School of Design, em 1958, uma análise do plano vencedor, comparando-o ao plano de Chandigarh. A partir dessa avaliação, ele enviou uma carta a Oscar Niemeyer questionando aspectos do plano⁵³, como a grande extensão do eixo monumental, que resultaria numa situação "muito perigosa". Também alertou que "uma cidade de uma única rua" nunca poderia ter vida, assim como achava as dimensões das superquadras residenciais muito pequenas e "muito uniformes para uma mobilização humana", ao contrário do que ele percebera em Chandigarh e seus grandes quarteirões residenciais. Concluiu sua carta "amistosa" com um apelo enfático para que o plano fosse alterado – "*Change, change the plan!*" – para que, assim, "uma falha urbanística" fosse evitada. Essas mesmas colocações foram repetidas em seu artigo *The plan and the fundation of Brasilia*, publicado em 1960 numa revista suíça⁵⁴, porém de uma maneira mais cautelosa, por estarem diluídas ao longo do texto, que, por outro lado, também trazia elogios ao plano da nova capital do Brasil e a Lucio Costa, que Giedion apontou ser "um dos artistas mais sensíveis":

"Ele tem um profundo conhecimento histórico e um amor inviolável àquilo que é novo. Suas visões foram publicadas em um de seus raros trabalhos escritos, e nele ele toca num problema todo sempre muito mal compreendido: muito freqüentemente a palavra 'funcional' é usada para desculpar a pobreza artística de idéias. Por outro lado, as artes plásticas são confundidas com movimentos da moda".

A partir dessa colocação, Giedion reproduziu trechos de declarações de Lucio Costa publicados pela *L'Architecture d'Aujourd'hui*, expondo seu conceito de arquitetura e a base de seu plano para Brasília: "O reconhecimento da qualidade plástica como pedra fundamental de um trabalho de arquitetura...". Por fim, ele fez explanações sobre as dimensões da futura cidade, retomando sua crítica de 1958, formulada a partir do já referido estudo comparativo entre Brasília e Chandigarh. Insistiu na idéia de que a área residencial era muito pequena, com quadras de 240m x 240m. No entanto, Giedion estava se referindo apenas a uma única superquadra, e não à unidade de vizinhança (480m x 480m), composta por quatro superquadras. A novidade dessa explanação foi ele mencionar, em determinada altura do artigo, "o que estava sendo dito: nós não podemos compreender (...) por que Lucio Costa – normalmente um homem muito modesto – não consultou seu amigo Le Corbusier". O interessante desta cobrança é que, nesse caso, ele colocara um outro lado da crítica internacional que fugia completamente dos argumentos técnico-profissionais, isto é, ela era fruto de uma certa frustração, visto que

⁵³ ver MUMFORD, E., op cit, p. 269

⁵⁴ *Bauen + Wohnen*, 8. Zurich: August, 1960. p. 291-296 (versão em inglês)

arquitetos "periféricos" estavam assumindo uma tarefa que a princípio não mereceriam. O plano de uma nova capital apoiada nos princípios modernistas, aos seus olhos, deveria ter sido confiada aos líderes dessa rede internacional.

Dentre as críticas a Brasília, recebidas ainda enquanto plano, também podem ser citados os depoimentos feitos durante o seminário *Capital cities*, organizado pela revista *Architectural Design* em novembro de 1958. Com o pretexto de montar uma discussão sobre os problemas de criação e de planejamento urbano enfrentados por cidades capitais, foram tomadas, como referência, duas situações distintas: Brasília, como uma nova cidade, e Berlim, como um novo *Core*. Quatro arquitetos urbanistas foram convidados a colocar em debate seus respectivos planos: Lucio Costa respondia pelo Plano Piloto de Brasília, Denys Lasdun, pelos *cluster blocks* em Bethnal Green, enquanto Peter Smithson e Arthur Korn, pelos seus distintos planos para o centro de Berlim. O plano de Lucio Costa foi visto com bastante curiosidade e interesse por Smithson, contrariando a visão dogmática dos membros do Team X, que depois reagiriam negativamente a Brasília como símbolo do urbanismo funcionalista⁵⁵. Aliás, em nenhum depoimento do seminário foi mencionado o conceito de funcionalismo, normalmente atribuído a Brasília. Falou-se, sim, sobre a intenção de estabelecer uma relação formal entre as superquadras e as vias do Eixo Norte-Sul. As críticas mais contundentes vieram de Arthur Korn, questionando tais escolhas relativas às superquadras e o princípio de cruzamento de dois eixos. No caso das superquadras, ele censurou a intenção de Lucio Costa de querer escondê-las das vias principais por meio de uma massa de árvores, alegando que nesta atitude haveria a intenção de esconder os habitantes da cidade. Costa explicou que era apenas uma maneira de proteger visualmente a cidade de prováveis construções sem qualidade arquitetônica, já que cada quadra seria construída por empreendimentos de iniciativa privada, sem que houvesse, portanto, um controle de qualidade estética. Também colocou suas idéias sobre o processo de projeção a nortear a realização de um plano de cidade, marcando sempre a necessidade de se ter claro, desde o início, quais as tradições e exigências culturais, assim como qual "a intenção" do plano, enquanto um todo. Com relação à acusação de falta de preocupação com a questão social e habitacional, ele explica sua proposta de incluir, numa única unidade de vizinhança, a possibilidade de coexistência de pessoas com diferentes níveis sociais.

Diante das críticas de Korn, mas sem entrar no tema das superquadras, Smithson tomou a defesa de Lucio Costa, dizendo que naquele Plano Piloto não existia "um princípio simples", concebido a partir de um único partido:

"There are certain systems, of which Brasília is one, which can include elements from other principles (...) it is generated by a series of principles of which not one completely dominates".

Além da defesa, ele também identificou pontos comuns entre sua proposta para o centro de Berlim e o plano de Lucio Costa:

⁵⁵ "The rejection of Brasília as an urban model was continued by Team X" (MUMFORD, E., op. cit., p. 270)

"In doing this plan we were working, as Mr. Costa was, to a programme. It is not an ideal plan, but it fits the given statistical material of areas, functions, and so on. But the thing one should bring out is that at the heart of this pleasurable human intercourse is some sort of symbol of the meeting of like minds at an intense level, and we made one gesture towards this here; we did the same thing as Mr. Costa – we accentuated the East/West, North/South crossing, and at this point we have placed the "Technological Centre" (...) in the Berlin situation, the most important (...) the cathedral of mind."⁶⁶

Nesse debate da *Architectural Design*, curiosamente ninguém explorou a pertinência, ou não, da dimensão monumental do plano de Lucio Costa. Ele chegou a tocar no assunto⁵⁷, mas este não foi tratado pelos demais debatedores, que, no entanto, em várias passagens vão expressar interesse pelo *Core* das cidades modernas, "o coração", como o ponto do contato humano e, por isso, "essencialmente um lugar simbólico, 'catedral da mente'", como disse Smithson. Seu partido para que o *Core* de Berlin alcançasse tal nível simbólico, foi destacar formalmente um único edifício, no caso o Centro de Tecnologia, dentro do vasto complexo construído do centro da cidade, que por si só não responderia a essa espécie de função. Apesar do termo não ter sido aplicado, me parece nítida a intenção de Smithson de alcançar uma dimensão monumental, a partir da estratégia de destacar formalmente, na paisagem do centro de Berlim, um edifício de caráter simbólico para os habitantes daquela cidade. Com relação ao plano de Arthur Korn, nos desenhos apresentados encontravam-se indicativos de uma outra monumentalidade, ao propor para a mesma área central de Berlim extensos edifícios comerciais de até cinquenta andares, "muros" gigantescos, porém sem caráter simbólico representacional. Apesar da grande escala dos edifícios propostos, Korn dissertou apenas sobre a escala peatonal que o plano ofereceria.

Diferente de Giedion, em sua carta para Niemeyer, nem o caráter monumental dos eixos de Brasília, nem a pouca ênfase com o pedestre, foram preocupações levantadas neste debate.

O que podemos concluir da leitura dessa amostragem das primeiras reações à Brasília de Lucio Costa é que a crítica internacional, apesar de algumas restrições, foi favorável ao plano vencedor.

Em 1959, uma série de artigos foi publicada em periódicos estrangeiros, em função da vinda ao Brasil de críticos de irrefutável renome, para participar do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, que aconteceu no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília, em pleno canteiro de obras da nova capital. O clima de entusiasmo predominou entre seus participantes, ao se depararem com aquele empreendimento de dimensões jamais vistas, o que de certa maneira o legitimava, como demonstraram, por exemplo, os elogios vindos de Richard Neutra, de Aaro Saarinen e, logicamente, os de Sir William Howard, de volta ao Brasil. No entanto, algumas restrições mais severas que as até então colocadas

⁶⁶ SMITHSON, P. In: *Architectural Design*, London, Nov. 1958, p.441

⁵⁷ "I was trying to create...small, monumental, connections between units and also larger scale..." (COSTA, L. In: *Architecture Design*, London, Nov. 1958, p. 439)

também foram expostas, principalmente na sessão dedicada ao tema do "Urbanismo", da qual participava Bruno Zevi. É preciso chamar atenção para o fato de que suas críticas não se basearam no plano. Tais críticas tiveram como ponto de partida a construção da própria cidade. Foi levando em conta essa realidade concreta que Zevi falou do plano gerador para tecer seus argumentos e suas reflexões sobre experiências de planejamento de cidades e o reconhecimento de uma crise resultante de um vazio ideológico. Outras censuras também foram colocadas ao longo de outras sessões do congresso, mas basicamente restritas a aspectos ligados à construção da Nova Capital, como foi, por exemplo, a crítica feita por Charlotte Perriand à falta de qualidade arquitetônica de alguns edifícios residenciais, que ela havia visitado, incluindo sua impressão de que não havia maior comprometimento social nas definições propostas.⁵⁸

De qualquer modo, enquanto um modelo urbanístico a ser seguido, as críticas a Brasília se dividiram basicamente entre aqueles que viram nela uma negação aos verdadeiros princípios modernistas de urbanismo e aqueles que, muito pelo contrário, simplesmente a encararam como a prova do esgotamento do Movimento Moderno. Por outro lado, como bem colocou Sylvia Ficher, o Plano Piloto de Brasília, apesar de ter ficado dividido entre opiniões favoráveis e desfavoráveis, teve uma notoriedade tal, que chegou a servir de referência para outras realizações urbanísticas, não apenas no Brasil, como também no exterior: a Défense, em Paris e o centro administrativo de Albany, capital do estado de Nova York, entre outros.⁵⁹ A tentativa de enquadrá-lo, positiva ou negativamente, como plano de filiação única à Carta de Atenas, Maria Elisa Costa coloca: "As pessoas tendem a achar que o Plano Piloto é mera aplicação dos conceitos dos CIAM, em voga na época; mas, na verdade, se Brasília buscou nos CIAM os princípios da cidade-parque, dos espaços abertos, dos pilotis livres, buscou na tradição as suas escalas, e é a liberdade sem preconceitos dessa mistura que a define e singulariza"⁶⁰. A visão homogênea dos CIAM colocada por Maria Elisa certamente corresponde apenas à sua corrente funcionalista, sem tratar da complexidade interna que marcou a real trajetória desses congressos. No entanto, essa leitura homogênea é a que prevaleceu, e tem prevalecido, nos meios arquitetônicos e urbanísticos, inclusive no Brasil. Ela coloca com clareza a intenção *a priori* de seu pai de se basear em conceitos aparentemente antagônicos, como racionalidade funcional, cidade-parque e tradição cultural.

O que deve ser acrescentado, portanto, a essa lista de opiniões sobre Brasília é a visão dessa experiência urbanística a partir do comentário já citado de Frederico Holanda, que percebeu que, além de sua filiação aos princípios da Carta de Atenas, de seu comprometimento com a dimensão artística e de seu discurso de aproximação com as raízes culturais brasileiras, Lucio Costa também trouxe para seu plano outras questões urbanísticas que naquele momento estavam sendo levantadas nos circuitos internacionais, inclusive dentro do próprio CIAM, como uma

⁵⁸ As informações referentes ao Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959 foram extraídas do trabalho de Jefferson Tavares, *Três montagens na definição de uma capital: a construção de uma ideal*, apresentado no VII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo.

⁵⁹ FICHER In: LEME, M.C., op cit, pg.234

⁶⁰ COSTA, Maria Elisa. O verbo é ser In: COSTA, L., 1995, op.cit., p.4

forma de resolver os problemas já detectados da carta funcionalista. Dentro dessas outras questões, cabe ressaltar a da "nova monumentalidade" e a do *Core* das cidades, que buscavam uma maior humanização da produção filiada ao Movimento Moderno e uma retomada da dimensão artística (plástica) pelo campo da arquitetura e do urbanismo.

A postura de Lucio Costa diante dessas opiniões estrangeiras indica seu vínculo aos princípios funcionalistas de matriz corbusiana, mas também indica sua autonomia para tratá-los conjuntamente com outros princípios, tanto os de caráter regional, nos moldes do modernismo brasileiro de 1922, quanto os de caráter revisionista, fruto dos questionamentos do dogmatismo que aparentemente predominou dentro dos CIAM no período do entre-guerras. Lucio Costa desenvolve, assim, uma lógica própria impossível de ser reduzida a um único pressuposto teórico, mas que, na verdade, estava comprometida com um projeto de construção de nação moderna, em busca de um lugar junto ao mundo civilizado. Por essa razão, é preciso discordar das censuras rotuladas vindas de certas correntes da crítica internacional, que acusavam a produção brasileira de ser meramente formalista, descolada da dimensão social pregada pelas matrizes do Movimento Moderno, ou de um urbanismo rigidamente preso ao zoneamento funcional da Carta de Atenas, tendo Brasília como referência. A questão era muito mais complexa e não poderia ser reduzida a uma manifestação local do Movimento Moderno, nem a sua cópia mal feita, num país considerado periférico aos olhos dessa matriz. Era uma questão que passava, de um lado, pelo enredo das origens da arquitetura moderna brasileira desenvolvido por Lucio Costa, forjando sua precoce maioria num país que ainda lutava por se conhecer e, ao mesmo tempo, por ser moderno, mesmo tendo uma frágil base material e social. Por outro lado, havia a "inépcia da maior parte dos estrangeiros na apreciação das nossas singularidades", segundo observação de Otilia Arantes⁶¹, "onde se costumava ver leveza e graça, no jeito brasileiro de driblar a magra e sensaborona dieta funcionalista, a miopia da crítica internacional (...) teimava em enxergar apenas indisciplina programática, excessos formais, irracionalidade na adequação de meios e fins, e assim por diante. Como era de se prever, ambas as partes invocaram a seu favor o flagrante descompasso entre a precária ou quase nula base material exigida pela nova racionalidade construtiva que se estava transplantando a bem do aparelhamento moderno do país".

Dentro de um projeto institucional brasileiro, ao qual Lucio Costa se filiou, a monumentalização dos edifícios fazia deles não apenas símbolos de nossa arquitetura, como também da própria modernidade do país. Assim sendo, seguindo o

⁶¹ ARANTES, O., 1999, op.cit., p. 12

raciocínio de Otilia, "a nova construção nos era *funcional* sob todos os aspectos, ao servir aos propósitos de modernização do Brasil".

A familiaridade com os aspectos monumentais da arquitetura e do urbanismo, como foi verificado, era um ponto diferenciador de Lucio Costa em suas interlocuções internacionais. A questão aparece no episódio do *Brazil Builds*, e está centrada em exemplos de arquitetura enquanto expressão simbólica e artística, de certa maneira fugindo da analogia com construções de grande dimensão. Era um momento de divulgação da produção (e da identidade moderna) brasileira. O tema se torna mais explícito nas teorizações e diálogos contemporâneos ao embate com Max Bill, no início dos anos 50, onde Lucio Costa aplica o termo com desenvoltura dentro dos princípios do Movimento Moderno, relacionando-o também com suas reflexões de ordem urbanística.

A partir do concurso de Brasília, a monumentalidade, enquanto elemento chave de seu plano urbanístico, assume um papel central em seus discursos, e, ao mesmo tempo, torna-se objeto de ataque por parte de segmentos da crítica internacional. As declarações de Lucio Costa, mesmo se aproximando dos questionamentos internos ao próprio CIAM, terminaram reforçando uma postura defensiva que talvez o tenha impedido de perceber que a "fraqueza" do projeto de Brasília não estava mais nas opções formais, mas sim na sua própria inserção na lógica política e econômica que estava em jogo naquele momento. O fim de uma utopia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se vê, Lucio Costa utilizou várias "portas de entrada" para abordar o tema da monumentalidade: escala urbana monumental, monumento como elemento referencial de uma paisagem construída, como construção durável, como marco histórico de uma comunidade, como obra de arte. Havia, contudo, um denominador comum por trás desses vários sentidos, que era o seu entendimento de que o mundo moderno, inclusive (e principalmente) o dos países em crescimento, almejava por marcos simbólicos enquanto expressão cultural de um povo que desejava ver perpetuada e legitimada sua força coletiva. Esses marcos deveriam estar imbuídos de um caráter de permanência (durabilidade), de pertinência (local e temporal) e, ao mesmo tempo, de contemplação (beleza).

Na verdade, Lucio Costa representa, ele próprio, os anseios e expectativas de seu tempo e, particularmente, do Brasil, que não precisou lidar com o efeito destruidor de uma guerra nem com os impasses de uma cidade-metrópole com seus déficits habitacionais. Éramos ainda um país bastante pobre, com baixa auto-estima, e eminentemente agrário, buscando se constituir enquanto uma nação moderna e industrializada e, ao mesmo tempo, com identidade própria, autônoma. Esse era o grande desafio. As experiências urbanísticas voltadas para essa aproximação entre a dimensão social e as pressões da realidade vigente tiveram diferentes entendimentos, principalmente quando se pensava sobre qual seria a melhor maneira de legitimar o caráter público dos planos.

E era a esta demanda que, desde os anos 30, o discurso e as ações de Lucio Costa pretendiam responder, por mais que a realidade brasileira estivesse dentro de uma mesma estratégia de expansão do mercado internacional, como o da construção civil, entre outros setores da economia mundial. Por trás de duas situações paralelas, da meta de construir um novo país ou da reconstrução de sociedades destruídas pela guerra, havia o mesmo interesse em expandir o mercado consumidor. Vendo por este lado, temos de reconhecer que, com o fim das utopias, os modernistas também estariam lutando por novas frentes de trabalho, procurando conjugar seus antigos ideais com a nova conjuntura. Nestas buscas, a imagem adquire uma força até então desprezada por algumas correntes, por sua própria capacidade de dialogar com o público leigo.

No entanto, Lucio Costa pode ser visto como uma resistência, mesmo que ingênua ou equivocada, dentro desse cenário que se configurou com mais clareza depois dos anos 30. Sempre se manteve fiel aos compromissos com a construção de uma identidade nacional, que fosse digna de seu povo, o qual ainda precisava reconhecer a riqueza de sua própria cultura. Nessa cruzada, mesmo depois de ter incorporado os princípios do modernismo internacional, ele nunca deixou de evocar o papel das artes na produção arquitetônica. Seu conceito de arquitetura aproximava-se do mestre Corbusier, ao incorporar tal intenção plástica e, portanto, da imagem, como fator fundamental, sem, porém, abrir mão da utilização das novas técnicas construtivas, nem de um programa que respondesse às novas exigências

funcionais da sociedade¹. Outro aspecto que conferia a Lucio Costa um caráter particular era o seu já citado vínculo com as raízes culturais brasileiras, por mais que sua incorporação aos princípios modernistas tenha passado por um período de ajustes no início dos anos 30.

Na reunião desses três aspectos básicos da modernidade de Lucio Costa estava presente a sua concepção de monumentalidade, mesmo que esta tenha tido variações ao longo do tempo e da situação em que se aplicava. No entanto, é preciso registrar que essa defesa do sentido monumental estava presente apenas nos seus planos e projetos de caráter público e jamais naqueles voltados à iniciativa privada. Além disso, também é interessante ver que Lucio Costa continuou defendendo o papel da monumentalidade, mesmo quando, no cenário internacional, os CIAM eram dominados pelo discurso eminentemente funcionalista ou pelas críticas dos jovens arquitetos do pós-guerra na busca por uma humanização das proposições do Movimento Moderno. Lucio Costa nunca menosprezou o caráter representativo da arquitetura, apesar de sua filiação à cartilha funcionalista, o que terminou por refletir na construção de sua idéia de monumentalidade moderna. Enquanto o meio europeu, em geral, colocava as preocupações estéticas, e consequentemente as questões de monumentalidade, num segundo plano, por outro lado, a arquitetura produzida no Rio de Janeiro a partir da experiência do Ministério da Educação, contraditoriamente, encantava esse mesmo público estrangeiro num primeiro momento.

Até a Segunda Guerra, este tema, mesmo que não explicitado nos seus discursos, aparece enquanto intenção e sem constrangimentos na prática projetual e construtiva de Lucio Costa. Basta tomarmos como referência o projeto para a Cidade Universitária, que explora a grande escala e as perspectivas numa escala urbana, ou o Pavilhão de Nova York, que se destacava do conjunto da Feira Mundial, por suas qualidades plásticas, não se restringindo à eficiência técnica e funcional. O Ministério da Educação, por todas as suas características já expostas, vem coroar a configuração monumental desta primeira fase do moderno Lucio Costa. Podemos afirmar, portanto, que, visto pelo viés da monumentalidade, já estava ocorrendo uma inflexão dos princípios modernistas, sem dúvida com a participação de Le Corbusier, porém por meio da prática projetual e construtiva dos arquitetos cariocas, e não de uma teorização sobre o tema. Dentro do cenário internacional, e particularmente dentro dos CIAM, o grupo liderado por Le Corbusier defendia, assim como Lucio Costa, que arquitetura era antes de tudo uma manifestação artística. Porém, era uma questão difícil de ser colocada nas discussões dos congressos funcionalistas e mais difícil ainda de concretizá-las dentro do ambiente europeu, diferente do Brasil, onde o apoio governamental era outro ponto diferenciador.

Depois da Segunda Guerra, veio uma abertura para a inclusão do debate sobre o papel da estética do Movimento Moderno, mas mesmo assim, o tema da monumentalidade era visto com restrições, apesar de aceito quando o valor histórico

¹ "...a qualidade plástica (...) da obra arquitetônica, aquilo porque haverá de sobreviver no tempo quando funcionalmente já não for mais útil". (Considerações sobre Arte Contemporânea, 1952 Lucio Costa: sobre arquitetura, op.cit., p. 202)

era colocado. Esse tema só pôde ser tratado por membros dos CIAM no exílio, em outro território, onde avançaram e divulgaram suas formulações, de ordem teórica, sobre monumentalidade, em publicações e debates no início dos anos 40. As questões levantadas e defendidas pelos protagonistas desta virada – Giedion, Sert e Léger - eram curiosamente muito próximas das explicações que já acompanhavam as quase que intuitivas experiências brasileiras desde o final dos anos 30. Não por acaso, uma foto do Ministério da Educação ilustrou o artigo de Giedion sobre "nova monumentalidade". Esta questão foi introduzida nesses circuitos do modernismo, não só como uma estratégia de se resgatar o papel da dimensão estética, mas também como uma maneira de recuperar a aproximação entre arquitetura e urbanismo na construção da cidade moderna.

A expressão empregada por Alfred Roth no simpósio de 1948, "arquitetura urbana", teria a capacidade de englobar com mais precisão esta outra faceta da arquitetura, que obrigatoriamente se realiza na esfera do urbano, com o intuito de também qualificá-lo, pela inclusão da dimensão plástico-formal nas reflexões sobre as cidades. Todavia, nos debates dos CIAM não havia espaço para o uso de uma palavra como "monumento", ainda tão presa às ostentações ecléticas e, pior, aos regimes totalitaristas da época. Durante os anos 40 e 50, as formulações teóricas sobre "nova monumentalidade" amadureceram em direção às definições de Centros Cívicos, com dois enfoques principais: a síntese das artes e a valorização das comunidades. Mesmo assim, a abertura para o papel das artes dentro dos CIAM, promovida pela geração intermediária vinculada a Le Corbusier, encontrou obstáculos vindos das correntes ainda ligadas à ortodoxia funcionalista, assim como da nova geração de membros, que em seu discurso trazia outra concepção da dimensão social da arquitetura, em sua defesa da humanização das comunidades.

Aos olhos da tal nova geração dos CIAM, a "nova monumentalidade" e qualquer tipo de formalismo eram falhos, assim como os princípios funcionalistas da Carta de Atenas, mesmo que teoricamente respaldados numa preocupação de ordem social. Realmente, apesar de bem intencionadas, propunham soluções impositivas, ou seja, pensadas "para" uma determinada sociedade, e não "através" dela, através do povo.

Os jovens dos CIAM teriam avançado sobre tais reflexões, mas, ao tomá-los como referência, talvez um dos poucos a terem conseguido fazer a passagem de suas proposições teóricas para a prática profissional tenha sido Giancarlo de Carlo, com suas experiências de participação comunitária. Neste sentido, Lucio Costa, também em termos teóricos, talvez estivesse mais próximo do Team X, ao defender a ideia de "integração das artes" como um meio de aproximar artista e artesão, ou seja, o erudito do popular, que seriam relações mais ricas, sob o ponto de vista social, do que as propostas pela "síntese das artes" do historiador suíço. Porém, permanecia uma certa dificuldade de abertura deste grupo, para que outras realidades culturais, ou outros discursos, fossem incorporados ou até mesmo compreendidos.

No final dos anos 50, não havia mais como dar continuidade aos CIAM, que passaram a ser taxados, de uma maneira simplista, de corrente funcionalista da arqui-

tetura e do urbanismo modernos. A produção brasileira também deixou de ser sacralizada, passando a receber severas críticas pelo excesso de formalismo. Foi o caso das reações de Max Bill, já no início dos anos 50, o qual não percebeu que as escolhas formais da arquitetura moderna brasileira não eram infundadas, nem decorrentes de um "amor ao inútil". Tais escolhas estavam baseadas num conceito de arquitetura que, além da eficiência técnica e funcional, também estava comprometida com a eficiência plástica. Esta deveria dialogar com a cultura local, respondendo à demanda de um povo, que tem uma apropriação da rua e dos espaços públicos, bem distinta da vida intra-muros de certos países europeus. Este mesmo comentário pode se estender para as críticas internacionais ao resultado final do concurso de Brasília, que foi visto com restrições pelo distanciamento das causas genuinamente sociais, devido à falta de escala humana, enquanto escala peatonal, devido à ênfase dada à monumentalidade e, ao mesmo tempo, ao zoneamento funcional, entre outros pontos. Todavia, Lucio Costa, além da arquitetura, também tinha uma concepção muito própria de urbanismo, que não era limitada à cidade funcional, nem, por outro lado, ao formalismo. Teria faltado, então, aos estrangeiros a capacidade de conhecer a fundo a proposta vencedora e as especificidades culturais que a cercavam. As críticas feitas, na verdade, estavam limitadas à cidade real, ainda em construção, uma cidade carregada, como qualquer outra do país, pelas contradições do mundo capitalista.

De qualquer maneira, trazer para o debate atual essa discussão é uma forma de quebrar com a visão de que o movimento moderno foi exclusivamente funcionalista. Tal visão, limitada às facetas funcionalista e tecnológica do movimento moderno, por outro lado, deixou de apontar para aspectos que, estes sim, precisariam ser repensados. Para ilustrar essa colocação, é pertinente comentar as reações um tanto quanto exageradas dos meios brasileiros, inclusive de Lucio Costa, às críticas recebidas nos anos 50. Tais reações se restringiram à defesa da dimensão plástica da nossa arquitetura moderna, preocupação esta que cresceu de tal maneira que os outros aspectos iniciais e igualmente importantes do modernismo brasileiro foram se perdendo nesse novo discurso. A polêmica entre Max Bill e Lucio Costa, portanto, poderia ter sido uma oportunidade de amadurecimento das formulações e práticas arquitetônicas no Brasil, e não uma disputa pontual. Fica a impressão de que havia uma ênfase na prática projetual, mas pouco se refletia sobre ela. Verificou-se, ao longo dos anos seguintes, uma exacerbação das preocupações estéticas e da dimensão monumental (enquanto obra a ser destacada do conjunto), presentes nas gerações futuras e marcando a construção das cidades e das paisagens urbanas.

A antiga meta de Lucio Costa, de construir a imagem de um país moderno e culturalmente rico, caiu na esfera de outros interesses, distorcendo sua proposta, caminhando para uma hipertrofia da dimensão estética, enfraquecendo, por fim, nossa cultura arquitetônica e urbanística. A discussão da "nova monumentalidade", hoje, pode ser válida como contribuição para a aproximação dessas duas disciplinas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dessa cultura arquitetônica.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

As ilustrações foram reproduzidas das seguintes publicações:

1. COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. SP: Empresa das Artes, 1995
pgs. 70, 72 (croquis), 73, 74, 76 (perspectiva), 78, 79 (croquis), 80, 81, 82 (croquis), 83 (croquis), 84, 85
2. WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. SP: Cosac & Naif, 2001
pgs. 15, 71, 72, 75, 76 (foto), 77, 83 (foto), 86
3. GALVÃO, A. B. e HOLANDA, F. (orgs.). *The modern city facing the future*, VI DOCOMOMO Conference Proceedings. Salvador: EDUFBA, 2001
pg. 79 (foto)
4. *Le Corbusier 1910 – 65*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S. A., 1971
pg. 13
5. *Saudades do Brasil: a era JK*. Memória Brasil - CPDOC – FGV. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1992
capa e pg. 82 (foto)
6. Gössel, Peter. *Arquitetura no Século XX*. Lisboa : Taschen, 4.ed., 1996
pg. 14

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Milton Braga L. *Concurso de Brasília: os sete projetos premiados*. SP: Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 1999.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira*. SP: Nobel, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Brazil Builds In: O Estado de São Paulo*, 1943. Republicado em ARANTES, O. (org). *Arquitetura Nova/Arte em Revista*, 4. SP: Kairós, 1980.
- ARANTES, Otilia (org). *Arquitetura Nova/Arte Revista*, 4. SP: Kairós, 1980.
- _____. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. SP: EDUSP/FAPESP/Nobel, 1993.
- _____. Do universalismo moderno ao regionalismo crítico In: CARDOSO, L. e OLIVEIRA, O. (Re) *Discutindo o modernismo*. Salvador: DOCOMOMO Brasil/Mestrado FAUFBA, 1997. pp. 70-78
- _____. Lucio Costa e a 'Boa Causa' da Arquitetura Moderna In: *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Urbanismo em fim de linha*. SP: EDUSP, 1998.
- _____. *Esquema de Lucio Costa: um milagre, muita arquitetura e uma última miragem*. fev/mar, 1999. (xerox)
- ARANTES, O., VAINER, C., MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARCHITECTURAL DESIGN. *Capital cities*. London, Nov. 1958
- ARCHITECTURAL REVIEW, n.567. *Brazil*. London: Mar. 1944. ed. especial
- _____, n. 621. *In Search of New Monumentality: a Symposium*. London: Sept.1948. pp.117-128.
- _____, n. 646. *Report on Brazil*. London: Oct. 1950
- _____, n. 694. *Report on Brazil*. London: Oct. 1954

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. SP: Cia das Letras, 1993.
- _____. *El concepto Del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1977.
- ARTIGAS, J.B.V. *Caminhos da Arquitetura Moderna*. SP: Cosac&Naify, 2004.
- AYMONINO, Carlo. *Vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. trad. J F Chico e J M Marco, Barcelona: Gilli, 1973.
- BAKEMA, J. Introduction IN NEWMAN, O., *CIAM'59, Otterlo*. NY: Universe Books, 1961. p. 10
- BANHAM, R. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979 (ed original: Architectural Press, 1977)
- BARDI, P.M. *Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.
- BARONE, Ana C. C. *Team X: arquitetura como crítica*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002.
- BENEVELO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976
- _____. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BILL, Max. *Beleza provinda da função e beleza como função*. São Paulo: Habitat, n.2, jan-mar 1951. pp. 61-65
- _____. Um monumento (1952) IN MALDONADO, Tomás (org.). *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1955. pp 67-69
- _____. Max Bill, o inteligente iconoclasta In: *Habitat*, n.12, São Paulo, jul-set. 1953. pp. 34-35
- _____. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade In: *Habitat*, n.14, São Paulo, jan-fev. 1954. pp. 26-27
- _____. Lettere al direttore IN *Casabella*, n.201, mai-jun 1954
- _____. Max Bill censura os arquitetos brasileiros In: ARANTES, Otília, (org.) *Arquitetura Nova/Arte em Revista*, 4. São Paulo: Kairós, 1980. pg.50
- _____. et al. Report on Brazil IN *Architectural Review*, n.116, out. 1954. ed. especial

- BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998
- BRANDÃO, Carlos A. L. Crítica da forma na arquitetura In: *Interpretar arquitetura* 6, maio 2004. www.arq.ufmg.br/ia
- _____. Espaço urbano, mobilização social e qualidade de vida: a cidade como lugar do diálogo" In: *Interpretar arquitetura*, 3 - dez.2001. www.arq.ufmg.br/ia
- BRAGA, Milton. *Uma análise sobre os projetos premiados no concurso de Brasília*. Trabalho final para a disciplina "Diálogos entre a arquitetura e urbanismo no século XX". FAUUSP, dez. 2003. (xerox)
- _____. *O concurso de Brasília: os sete premiados*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 1999.
- BRITO, Ronaldo. A semana de 22: o trauma do moderno In: *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981
- CARDOSO, L. A. e OLIVEIRA, O., org. *(Re) Discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: DCOMOMO Brasil / Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1997.
- CASABELLA. *Il dibattito sul Movimento Moderno*. ed. especial, nov-dez, 1980.
- CHOAY, Françoise. Destinos da cidade europeia: séculos XIX e XX In: *Revista RUA*, 6. Salvador: Mestrado FAUFBA, 1997
- _____. *O Urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- CIAM II. Logis et loisirs In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1937.
- CIAM VII. Grille CIAM d'urbanism: mise en pretique de la charte d'Athenes In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1948
- CIUCCI, C. Il mito Movimento Moderno e le vicende dei CIAM In: CASABELLA. *Il dibattito sul Movimento Moderno*. ed. especial, nov-dez, 1980. pp 28-35
- _____. The invention of the modern movement In: *Oppositions*, n.24, 1981. pp. 69-91

COLLINS, Christiane & George. Monumentality: a critical matter in modern architecture. In: COLLINS, C & G.R. (orgs.). *Monumentality and the city*. Cambridge, Ma: The Harvard Press, 1984

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gili, 1977.

COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério In: *Projeto*, 102 (ed especial de 100 anos de Le Corbusier). São Paulo, 1987.

COSTA, Aline M. *(Im)possíveis Brasília*s. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2002.

COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura (1930) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp.17-41

_____. Vila Monlevade (1934) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp. 42-55

_____. Ministério da Educação (1936) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp. 56-62

_____. Universidade do Brasil (1937) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp. 67-85

_____. Pavilhão do Brasil em N. York (1938) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp. 95-96

_____. Documentação necessária (1937) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp. 86-94

_____. Carta-depoimento (1948) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp. 119-128

_____. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre (1951) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962. pp. 169-201

- _____. Considerações sobre arte contemporânea (1952) In:
UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URGs, 1962. pp.
202-229
- _____. O arquiteto e a sociedade contemporânea (1952) In:
UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URGs, 1962. pp.
230-251
- _____. A crise da arte contemporânea (1952)/Arte e Educação (1959) In:
UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URGs, 1962. pp.
298-304
- _____. Oportunidade perdida (1953) In: UNIVERSIDADE DO RIO
GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa:
sobre arquitetura*. Porto Alegre: URGs, 1962. pp. 252-259
- _____. Brasília (1957) In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL.
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa:
sobre arquitetura*. Porto Alegre: URGs, 1962. pp. 264-278
- _____. Conceito de monumentalidade (1957) In: UNIVERSIDADE DO RIO
GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa:
sobre arquitetura*. Porto Alegre: URGs, 1962. pp. 279-281
- _____. Saudações aos críticos de arte (1959) In: UNIVERSIDADE DO
RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa:
sobre arquitetura*. Porto Alegre: URGs, 1962. pp. 298-299
- _____. Monumentalidade e gente (1960) In: UNIVERSIDADE DO RIO
GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa:
sobre arquitetura*. Porto Alegre: URGs, 1962. pp. 304-307
- _____. et alli. *Capital cities* In: *Architectural Design*, v.28. London,
nov. 1958.
- _____. Capanema, G. e Drummond, C. "A sede do MEC: onde a arte
brasileira começa a mudar" In: *Módulo*, n. 40, 1975. pp. 18-75
- _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes,
1995.
- COSTA, Maria Elisa. O verbo é ser In: COSTA, L., *Registros de uma vivência*. São
Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.4

- COSTA, X. e HARTRAY, G. (orgs.). *Sert: architecte a Nova York*. Barcelona: MACBA, 1997.
- DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DE BENEDETTI, Mara e PRACCHI, Attilio. *Antologia dell'Architettura Moderna: testi, manifesti, utopie*. Bologna: Zanichelli, 1992. pp. 574-576
- DE CARLO, Giancarlo. Formalismo, continuidade dell'academicismo In: *Casabella*, n. 199, dez-jan, 1954
- DI BIAGI, Paola (org.). *La Carta d'Atene: manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*. Roma: Officina Edizioni, 1998.
- DIVORNE, Françoise. *Ville: forme symbolique, pouvoir e projects*. Paris: IFA, 1986.
- Façadisme et identité urbaine: colloque international*. Paris: Monuments Nationaux/Éditions du Patrimoine, 2001.
- FAROLDI, Emilio e VETTORI, M. Pilar, org. *Diálogos de arquitetura*. São Paulo: Siciliano, 1997.
- FERRAZ, Geraldo. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil: Lucio Costa In: *Habitat*, n.35. São Paulo: out, 1956. pp.28-43
- FICHER, Sylvia. Brasília In: LEME, Maria Cristina (org.). *Urbanismo no Brasil 1895-1965*. SP: Studio Nobel, FAUUSP, FUPAN, 1999.b pp.230-239.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. Relevo e megaforma In: *Revista RUA*, 6. Salvador: Mestrado FAUFBA, 1997.
- GABO, N. The constructive Idea in art In: Martin, J., Nicholson, B., Gabo, N. (orgs.). *The Circle: international survey of Constructive Art*. NY/London: Praeger/Faber&Faber, 1937. pp. 1-10
- GALVÃO, Anna B.A., DE JONGE, W. (editors) *Modern Architecture in Latin America* In: *DOCOMOMO Journal*, v. 13, 1995
- GALVÃO, Anna B. A. e HOLANDA, Frederico (orgs.). *The modern city facing the future: VI DOCOMOMO Conference Proceedings*. Salvador: EDUFBA, 2001.

GALVÃO, Anna B. A. *Brazil Builds / MOMA, 1943: os bastidores de uma exposição*. Salvador, 1997. mimeo.

_____. *Brazilian heritage and modern architecture* In: *DOCOMOMO Journal*, v.13, pp 28-29, 1995.

_____. *The modern movement in Salvador* In: *III DOCOMOMO Conference Proceedings*, Barcelona, 1994.

_____. *A restauration project in Brazil and its theoretical considerations* In: *II DOCOMOMO Conference Proceedings*, Bauhaus-Dessau, Alemanha, 1992.

_____. *Warchavchik and the modern architecture in Brazil* In: *DOCOMOMO Newsletter*, v.6, 1991.

_____. *A velha Salvador, suas fachada e suas cores* In: *Revista RUA*, n.3, pp.75-98, 1989. colab. Gina Marocci.

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1941.

_____. *The need for a new monumentality* In: Zucker, Paul (org.) *New architecture and city planning*. N.Y.: Philosophical Library, 1944. pp. 549-568

_____. *Le Brésil et l'architecture contemporain* In: *L'Architecture d'aujourd'hui*, août, 1952. ed. especial.

_____. *Architecture in the 1960's: hopes and fear* in *Zodiac*, n. 11, fev, 1963. pp. 24-35

_____. *A decade of contemporary architecture [CIAM VI]*. Zürich: Girsberger, 1951.

_____. *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.

_____. *Architecture you and me: the diary of a development*. Cambridge MA: Harvard Press, 1958.

_____. *Construction and aesthetics* In: Martin, J., Nicholson, B., Gabo, N, orgs. *The Circle: international survey of Constructive Art*. NY/London: Praeger/Faber&Faber, 1937. pp.220-229

_____. *Dangers and advantages of luxury* In: *Architectural Forum*, n.5, May, 1939. ed Howard Meyers, Philadelphia, PA

- _____. The work of CIAM In: Martin, J., Nicholson, B., Gabo, N. (orgs.) *The Circle: international survey of Constructive Art*. NY/London: Praeger/Faber&Faber, 1937. pp. 272-278
- GIEDION, S. The plan and the fundation of Brasília In: *Bauen + Wohnern*, 8. Zurich: August, 1960. p. 291-296 (versão em inglês)
- GIEDION, SERT E LÉGER. Nine points on monumentality In: Zucker, Paul, org. *New architecture and city planning*. N.Y.: Philosophical Library, 1944.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1952-1942*. NY: The Museum of Modern Art, 1943.
- _____. Monuments In: Zucker, Paul (org.) *New architecture and city planning*. N.Y.: Philosophical Library, 1944. pp. 589-601
- GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985.
- GÖSSEL, Peter. *Arquitetura no Século XX*. Lisboa: Taschen, 4.ed., 1996.
- GROPIUS, Bauhaus. *Bauhaus: nova arquitetura*. SP: Perspectiva, 1988.
- HABITAT, n.12. São Paulo: set. 1953.
- HABITAT, n.57. *Congresso Internacional extraordinário de Críticos de Arte, ed. especial*. São Paulo: nov-dez, 1959.
- HITCHCOCK, Henry-Russel. *International Style: architecture since 1922*. NY: Norton, 1932. colab. Philip Johnson
- _____. *Latin American architecture since 1945*. NY: The Museum of Modern Art, 1955.
- HOLANDA, Frederico. *Brasília: The daily invention of the City*, Ekistics, 334, Jan-Feb, 1989. p.77 apud MUMFORD, E., op cit, p.340
- HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. SP: Perspectiva, 1988.
- JENCKS, Charles. *Modern Movements in architecture*. Middlesex: Penguin, 1973.
- KAHN, Louis. Monumentality In: Zucker, Paul (org.) *New architecture and city planning*. N.Y.: Philosophical Library, 1944. pp. 577-588
- KAMITA, João Massao. *Espaço moderno e país novo: arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado). FAU-USP

KAPP, Silke. Forma na arquitetura: um palimpsesto In: *Interpretar arquitetura*, 6. maio 2004. www.arq.ufmg.br/ia

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1990.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n. 9. Bologne-sur-Seine, Set, 1937.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n. 13/14 *Brésil*. Bologne-sur-Seine, Set, 1947. n. especial.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n. 42/43 *Brésil*. Bologne-sur-Seine, Mar, 1952. n. especial

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n. 90 *Brésil, Brasília, Atualité*. jun/jul, 1960. n. especial

LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. SP: Martins Fontes, 1996.

_____. *Carta de Atenas*. BH: GEFAU-UFMG, 1962.

_____. Espírito sulamericano, Prólogo americano e Corolário brasileiro In: RODRIGUES SANTOS, Cecília et alli. *Le Corbusier e o Brasil*. SP: Tesselat/Projeto, 1987.

_____. *Planejamento urbano*. SP: Perspectiva, 1971.

_____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1975. trad. original Vers une architecture (1923)

_____. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* Paris: G. Crès et Cie., 1930

_____. The quarrel with realism. The destiny of painting In: Martin, J., Nicholson, B., Gabo, N, (orgs.) *The Circle: international survey of Constructive Art*. NY/London: Praeger/Faber&Faber, 1937. pp. 67-74

Le Corbusier 1910 – 65. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S. A., 1971.

LÉGER, Fernand. Discorso agli architetti In: *Casabella*, 207. set/out 1955 (palestra proferida no IV CIAM, em 09/08/1933)

_____. On monumentality and color In: GIEDION, S. *Architecture you and me*. Cambridge MA: Harvard Press, 1958, pp. 40-47

- LEME, Maria Cristina da S. *Urbanismo no Brasil: 1895-1965*. SP: Nobel / FUPAM, 1999.
- LE MOS, Carlos. *Arquitetura Contemporânea* In: ZANINI, W. (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. pp.825-864
- LOOS, Adolf. *Arquitetura* (trad. Anete Araújo, para sala de aula), 1910. xerox
- MALDONADO, Tomás (org.). *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1955.
- MARTINS, Carlos A. F. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso modernista no Brasil. A obra de Lucio Costa*. São Paulo: Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, 1988.
- _____. *État, culture et nature aux origines de l'architecture moderne au Brésil: Le Corbusier et Lucio Costa* In: *Le Corbusier et la nature - rencontres des 14-15 juin, 1991*. Paris: Fondation Le Corbusier, 1991.
- _____. *Razon, ciudad y naturaleza: las genesis de los conceptos em el urbanismo de Le Corbusier*. Madrid: Tese (Doutorado). Escola Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1992.
- MARTINS, Carlos A. F. Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas In: NOBRE, A. L. et alii. (orgs). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a critica contemporânea*. SP: Cosac & Naify, 2004. pp.71-83
- METRON, 33/34, VII CIAM. Roma / Itália, 1949.
- MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*, NY: Reinhold, 1956
- MOMA/The Museum of Modern Art. What is happening to modern architecture? In: *MOMA Art Bulletin*, 15, NY (spring 1948).
- MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge MA: MIT Press, 2000.
- MUMFORD, Lewis. A morte ao monumento (1938) In: *A cultura das cidades*. BH: Itatiaia, 1961.
- _____. Bay Region Style (1947) In: OCKMAN, Joan. *Architecture culture 1943-1968: a documentary anthology*. NY: Columbia University / Rizzoli, 1993. pp.108 e 109
- _____. Monumentalism, symbolism and style In: *Architectural Review*, London, 1949.
- NEWMAN, Oscar (org.). *CIAM'59, Otterlo*. London: Alec Tiranti, 1961.

NIEMEYER, Oscar. Forma e função na arquitetura In: ARANTES, O. (org.).
Arquitetura Nova / Arte Revista, 4. SP: Kairós, 1980. pp. 57-60

_____. *A forma na arquitetura*. RJ: Avenir, 1978.

NOBRE, Ana Luisa et alii. (orgs). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. SP: Cosac&Naify, 2004.

OCKMAN, Joan (org.) *Architecture Culture, 1943-1968: a documentary anthology*.
NY: Columbia University / Rizzoli, 1993. (colaboração de Edward Eigen)

_____. The wars years in América: New York, New Monumentality In:
Costa, X. e Hartray, G. (eds.) *Sert: arquitecte a Nova York*. Barcelona:
MACBA, 1997.

PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. NY: Reinhold, 1950.

_____. *Oscar Niemeyer: working in progress*. NY: Reinhold, 1956.

PAVIANI, Aldo (org.) *Brasília: ideologia e realidade / Espaço urbano em questão*.
SP: Projeto/CNPq, 1985.

PEREIRA, Miguel. *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*.
Brasília: Editora UnB, 1997.

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. SP: Martins
Fontes, 1981.

_____. *Panorama da arquitetura ocidental*. SP: Martins Fontes,
1982.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. SP: Perspectiva,
1970.

RICHARDS, J.M. The condition of architecture and the principle of anonymity In:
Martin, J., Nicholson, B. e Gabo, N (orgs.). *The Circle: international survey of
Constructive Art*. NY/London: Praeger/Faber&Faber, 1937. pp.184-189

RODRIGUES SANTOS, Cecília et alii. *Le Corbusier e o Brasil*. SP:
Tessela/Projeto, 1987.

ROGERS, Ernesto N. Pretesti per uma crítica non formalistica In: *Casabella*,
n.200, feb/mar, 1954.

_____. Tradición y talento individual (1954) In: *Experiencia de la
Arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965. pp.115-116

- _____. Report on Brazil In: *Architectural Review*, n. 116, out. 1954.
- _____. Polemica per una polemica In: *Casabella*, n. 201, mai/jun 1954.
- ROWE, Collin. *Ciudad collage*. Barcelona: Gili, 1981.
- _____. *Maneirismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: GG, 1978.
- SAMPAIO, Antônio Heliodório. *(Outras) Cartas de Atenas: com textos originais*. Salvador: Quarteto/PPGAU-UFBA, 2001.
- Saudades do Brasil: a era JK*. Memória Brasil – CPDOC / FGV. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1992.
- SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil: 1900/1990*. SP: EDUSP, 1997.
- _____. *Arquitetura brasileira: anos 80*. SP: Projeto, 1986.
- SERT, J.L. *Can our cities survive?: an ABC of their problems, their analysis, their solutions- based on the proposals formulated by the CIAM*. Cambridge MA/London: Harvard Press/Oxford Press, 1942. introdução de S. Giedion
- _____. The human scale in city planning In: ZUCKER, Paul (org.). *New architecture and city planning*. NY: Philosophical Library, 1944. pp.392-412
- SILVA, Maria Angélica. *As formas e as palavras na obra de Lucio Costa*. RJ: PUC-RJ, 1991. Dissertação (Mestrado).
- SOMEKH, Nádía. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. SP: EDUSP/Studio Nobel/FAPESP, 1997
- TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia*. Lisboa: Presença, 1985.
- _____. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1979.
- TAFURI, M. & DAL COL, F. *Modern Architecture 1-2*. NY: Rizzoli/Electa, 1979.
- TAVARES, Jefferson. *Concurso para o plano-piloto de Brasília: levantamento e análise dos projetos urbanísticos*. São Carlos: Trabalho de Graduação Interdisciplinar, EESC-USP/Dep. de Arquitetura, 2002.
- TELLES, Sophia. *Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície*. SP: Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, 1988.

- _____. Lucio Costa: monumentalidade e intimismo In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 25, São Paulo, out. 1989. pp. 75-94
- _____. Arquitetura Modernista: um espaço sem lugar In: *Sete Ensaios sobre Modernismo*. RJ: FUNARTE, 1983.
- TYRWITT, J., SERT, J.L. e ROGERS, E.N. (orgs.) *The Heart of the City: towards the humanization of urban life*. London: Lund Humphries, 1952
- UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: URS, 1962.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. SP: Martins Fontes, 1995.
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. SP: Cosac&Naif, 2001
- XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: Obra Escrita*. Brasília: UnB, 1966
- _____. (org.). *Brasília e arquitetura moderna brasileira: bibliografia selecionada*. São Carlos, SP: EESC/USP-Dep. de Arquitetura, 2002
- _____. (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimentos de uma Geração*. SP: Pini/ABEA/FVA e ed. revisada e ampliada: Cosac&Naify, 2003
- ZEVI, Bruno. *História da arquitetura moderna*. Lisboa: Arcádia, 1970
- ZODIAC, n. 6. *Brasília*. Milano, 1960. edição especial.
- ZUCKER, Paul (org.). *New architecture and city planning*. N.Y.: Philosophical Library, 1944.
- _____. Introduction: planning in three dimensions In: *New architecture and city planning*. N.Y.: Philosophical Library, 1944. pp.3-10