

# A QUESTÃO DO PASSADO E DA TRADIÇÃO LOCAL EM LUCIO COSTA E LE CORBUSIER:ENTRE O HOMEM E A NATUREZA

THE PAST AND LOCAL TRADITION IN LUCIO COSTA AND LE CORBUSIER: BETWEEN MAN AND NATURE

Marcelo Carlucci<sup>1</sup>

#### Resumo

O trabalho propõe relacionar as viagens de Le Corbusier à Itália e ao Oriente e as de Lucio Costa às cidades coloniais mineiras e Portugal como parte de um processo de formação de uma concepção global sobre a arquitetura moderna, sobretudo na Europa e na América Latina, fortemente ligada à redescoberta e ressignificação da tradição local e do passado.

**Palavras-chave**: Lucio Costa; Arquitetura moderna brasileira; Arquitetura civil.

#### Abstract

This paper intends to link Le Corbusier's trips to Italy and the East and Lucio Costa's trips to Minas Gerais colonial villages and Portugal as part of the creation process of a global concept of modern architecture, mainly in Europe and Latin America, deeply rooted in the re-discovery and re-signification of local traditions and the past.

**Key words**: Lucio Costa; Brazilian modern architecture; Civil architecture.

# Le Corbusier e Lucio Costa

Entre 1907 e 1911 Le Corbusier realiza duas viagens, à Itália e ao Oriente, que acabariam por tornarem-se marcos em sua formação. Lucio Costa, junto com artistas e intelectuais ligados à vanguarda moderna brasileira, visita as cidades coloniais mineiras em 1922; mais tarde, em 1948, vai a Portugal pesquisar sobre as origens da arquitetura tradicional brasileira. Esses eventos, que poderíamos chamar de viagens de estudos e de formação que ambos empreenderam, cada um a seu modo e com objetivos distintos, tornaram-se a base das formulações teóricas e projetuais que influenciariam toda uma geração de arquitetos formatados ideologicamente no Brasil por Costa e no mundo por Le Corbusier. Entendê-los e aproximá-los talvez lance luz sobre os alicerces conceituais sobre os quais se assenta grande parte da arquitetura moderna, seia ela brasileira ou internacional.

Antes de nos ocuparmos sobre esse tema amplo e reticente, seria importante esclarecer as razões que nos levaram a ligar as trajetórias dos dois arquitetos, ainda que o assunto já tenha sido razoavelmente discutido em textos, entrevistas e publicações sobre Lucio Costa.

Por que Le Corbusier e não Gropius, por exemplo, foi eleito por Costa como referência de estudo sobre a arquitetura moderna? Em entrevista concedida a Jorge Czajkowski em 1987 Costa assinala:

Gropius era uma figura excepcional e de uma qualidade excepcional também. Muito culto, era casado com uma mulher muito inteligente e bonita. Durante a primeira guerra ele foi da cavalaria, foi ulano,2 ele mesmo me contou. Era uma figura esplêndida. Estive longamente com ele em Paris, e depois aqui, lá em casa. Gostou muito de Leleta,3 que o levou ao Jardim Botânico. Mas Le Corbusier era o único que encarava o problema em três ângulos: o sociológico - ele dava muita importância ao social –, a adequação à tecnologia nova e a abordagem plástica. Isso é o que mais me marcou, que o diferenciava de todos, embora Gropius lá na Bauhaus tivesse organizado uma coisa estupenda. Muita gente vê hoje aquele movimento da Bauhaus como uma coisa muito rígida e restritiva, mas não podemos esquecer a estrutura fabulosa que foi na época a Bauhaus – Kandinsky, Klee etc. Mas a abordagem de Le Corbusier seduzia mais. Depois ele tinha o dom da palavra e o texto das publicações, com diagramação diferente, aliciava. Era aquela fé na renovação no bom sentido, aquela força que se comunicava com as pessoas jovens. (COSTA, 1997, p. 144)

Costa explica sua ligação intelectual com Le Corbusier pela sensibilidade e visão abrangente do fenômeno arquitetônico, ou seja, um racionalismo que não descuidava de considerar a dimensão social da arquitetura. As palavras de Costa não deixam dúvida: "seduzia", "aliciava", "fé" e "força". Esse engajamento algo emotivo da forma com o espírito do homem e do tempo pode ser considerado parte fundamental de sua concepção sobre arquitetura:

2. Lanceiro de alguns antigos exércitos europeus.

3. Esposa de Lucio Costa.

A forma deve ser uma resultante da função, mas nesse processo é necessário levar em conta a preexistência de uma intenção mais ou menos consciente – de sobriedade, de precisão, de graça, de elegância, de dignidade, de força, de rudeza etc. [...] E é precisamente a aceitação dessas nuanças, quer dizer, o reconhecimento desse estado de espírito condutor - independentemente da função em si mesma – que diferencia a vida da 'petrificação' (mortal) da mente. (COSTA, 1997, p. 259)

Costa alude também a outra face pouco difundida do arquiteto suíço:

Com aquela sensibilidade terrível dele, em qualquer país que fosse absorvia alguma coisa. A riqueza dele era exatamente essa – era sensível ao regionalismo e era cosmopolita ao mesmo tempo. De modo que era uma pessoa muito rica. [...] Ainda hoje há quem insista em tratá-lo como arquiteto suíço em vez de francês. Ele já explicou muito isso. A família toda dele imigrou da França no tempo dos confrontos de religião, mas continuou cultivando a tradição francesa, apesar de radicada na Suíça. [...] Ele levava muito em conta o louvor mundial, fazia muita questão de ser admirado, ser querido, ser amigo. Mas isso não o satisfazia, ele queria o louvor do país de seus ancestrais, dos seus antepassados, dos franceses que sistematicamente o ridicularizavam e combatiam. (COSTA, 1997, p. 154)

Le Corbusier parte ao Oriente em busca de um lugar e de um valor não-europeu. Traduziria, como veremos, essa busca numa arquitetura que representaria a essência da relação homem/natureza: o ângulo reto. Lucio Costa também afasta com as mãos a densa folhagem do legado europeu em busca de uma possível origem típica da arquitetura brasileira. O dado vernacular em ambos dá suporte a um constructo teórico-projetual que molda e influencia um olhar moderno sobre a arquitetura.

Os arquitetos, as viagens, os desenhos: propomos aqui um outro roteiro.

# A questão da tradição local nas viagens de Le Corbusier

A primeira viagem do jovem arquiteto Jeanneret com o objetivo de realizar estudos arquitetônicos foi em 1907 à Itália na região da Toscana, como parte de sua formação na Escola de Artes *La-Chaux-de-Fonds*. Essa viagem, que durou aproximadamente dois meses, pôde ser reconstituída através das cartas que o arquiteto enviou para os seus pais, mostrando um arquiteto maravilhado com as obras clássicas da arquitetura italiana, em especial com o Duomo de Milão, sobre o qual realiza uma série de desenhos de seus detalhes e elementos constitutivos. Esse desenho preciso mais as anotações que faz por todo o espaço da folha comentando as formas, as soluções construtivas e os efeitos de luz, são recursos usados para conhecer melhor a obra que lhe causa impressão e interesse. Por vezes, o encantamento com a riqueza daquela arquitetura o deixa confuso, como mostra a Carta a L'Eplanttenier, escrita em Firenze no dia 19 setembro de 1907:

Com efeito, o que desenhar do Palazzo Vechio? Não se sabe de qual parte retirar seu mistério. É desconcertante, existem acabamentos muito delicados sobre sua fachada brutal, tanta força em sua torre, uma cor assim quente, assim plena [...]. Agora mais que nunca, eu não entendo nada. (GRESLERI, 1984, p. 29)

O que nos parece, por outro lado, curioso no olhar que o jovem Jeanneret lança sobre essa parte da Itália é um interesse pela arquitetura não monumental, não oficial ou palaciana, pela paisagem urbana, sua dinâmica e suas inter-relações. Exemplo desse olhar é seu interesse pelas Cartuxa de Pavia e Cartuxa de Ema, ambas na cidade de Galuzzo (Figura 1). Sem dúvida é um olhar moderno, que vê na estrutura espacial das Cartuxas, em especial na célula habitacional dos claustros dos monges, uma solução brilhante e digna de destaque. É um olhar que supera os detalhes de um *Palazzo Vechio* e a monumentalidade de um *Duomo* para se centrar na análise das qualidades e possibilidades que um determinado espaço ou edifício tem como conformador de um modo de vida e até mesmo de uma ética humana.

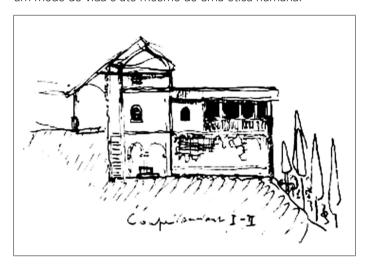
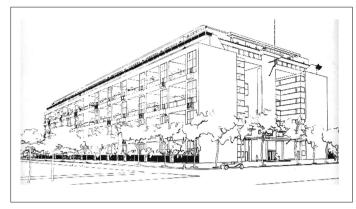


Figura 1 • Cartuxa de Ema em Galluzzo. Desenho a lápis. Le Corbusier. Florença, outubro, 1911. Fonte: Gresleri, 1984, p. 102.

Mais de vinte anos depois, em 1929, Le Corbusier resgata essa imagem congelada da viagem à Itália, ilustrando sua quarta conferência em Buenos Aires, quando defendia sua "máquina de morar", a casa como célula na escala humana, racional, técnica, mas também lírica:

A origem destas pesquisas, realizadas por minha iniciativa, remonta à visita à Cartuxa d'Ema, nos arredores de Florença, em 1907. Vi, naquela paisagem musical da Toscana, uma cidade moderna que coroava a colina. É a mais nobre silhueta da paisagem, ali está a coroa ininterrupta das celas dos monges; cada cela tem vista para a planície e dá para um jardinzinho situado em nível inferior, inteiramente murado. Imaginava jamais poder encontrar uma interpretação tão alegre do que é uma morada (...). Um dia, em 1922, falei dela ao meu associado Pierre Jeanneret. No verso do cardápio do restaurante desenhamos espontaneamente os immeubles-villas; a ideia estava formulada. (CORBUSIER, 2004, p. 98)



**Figura 2 •** *Les immeubles-villas.* Fonte: Le Corbusier, 1943, p. 41.

No correr da viagem, Jeanneret produz desenhos cada vez mais sintéticos, esquemáticos e menos preocupados com o detalhe e com o conhecimento minucioso e acadêmico do objeto. Parece interessar-se mais pela relação das massas construídas na paisagem, a qualidade dos espaços que essa relação produz e sobre quais lógicas socio-humanas se assenta. A carta enviada aos seus pais de Firenze, em outubro de 1907, mostra certo impasse sobre o que olhar e como olhar: "Eu sou obrigado a interessar-me por tudo, uma vez que a arquitetura abraça absolutamente tudo, colocando em tudo a sua marca" (GRESLERI, 1984, p. 36).

Em 1911 essa inquietação se ampliará na sua segunda viagem, agora ao Oriente, quando nasce então sua mais peculiar ferramenta de trabalho: a companhia constante de uma caderneta de anotações onde registra pensamentos, observações, desenhos e fragmentos do que lhe desperta a atenção, montando um conjunto de percepções que lhe servirão de matéria-prima para muitas de suas reflexões ao longo de sua carreira.<sup>4</sup>

Antes da sua viagem para o Oriente, por ele denominada como a sua "grande viagem", Jeanneret trabalha durante algum tempo em Paris e na Alemanha com Peter Behrens. O exotismo da cultura oriental e mediterrânea, em grande parte incentivada por seu companheiro de viagem August Klipstein, estudioso da história da arte, é o que o incentiva nessa nova empreitada. Foram seis meses de viagem entre Cairo, Roma, Turquia e Grécia onde, novamente, seu foco se direciona àquela arquitetura espontânea que nasce à beira da estrada, no sopé e sobre os morros, à beira do rio, em fileiras pelas ruas, sem pompa nem nota. Seu interesse se volta cada vez mais para as vilas da planície húngara, para as casas de camponeses entre Baja e Belgrado e as habitações simples ao longo do Danúbio. Seu olhar não se fixa só na arquitetura, mas no homem simples do campo com suas roupas, gestos e costumes peculiares:

[...] a arte contadina (popular) é uma surpreendente criação de sensualidade estética. Se a arte se eleva acima da ciência, é sem dúvida porque, contrariamente a essa, existe a sensualidade. Reavivando profundas ressonâncias no ser físico. Doa ao corpo, ao animá-la, a sua justa parte e posteriormente, sobre essa base sadia, adaptada a explosões de alegria, sabe suspender as mais nobres colunas. (GRESLERI, 1984, p. 129)

4. Alfa e ômega. É assim que Margareth da Silva Pereira, em sua orelha de capa à edição brasileira da obra "Viagem do Oriente", define as anotações de viagem de Le Corbusier. A coletânea de manuscritos e desenhos que deu origem ao livro ficou guardada por mais de cinquenta anos. Em 1965 o arquiteto decide publicá-las, como um memorial autobiográfico, um acerto com as origens. Não chega a ver o livro pronto: falece em agosto do mesmo ano, em Roquebrune, França (LE CORBUSIER, 2007, orelha de capa).



**Figura 3 •** Casas em Istambul. Desenho a lápis. Le Corbusier. Fonte: Corbusier, 2007, p. 85.

Ao chegar a Bucareste, nota as estreitas vielas por onde se esgueiram casas, muros e janelas de aparência simples e espontânea e a impressão sobre o lugar é marcada por uma revolta em relação ao embate entre e tradição local e o estilo parisiense importado, muito difundido na região:

Bucareste é toda plena de Paris; [...] O que dizer desta cidade plena de árvores que se estendem amplas, mas que oferece sempre o aspecto fechado de um quarteirão de "almofadinhas"? Os níveis das casas não superam o segundo e as ruas terminam logo. A arquitetura é fútil, como a vida daqui; em toda parte os produtos da L'École de Beaux-Arts, porque aqui tem trabalho só para arquitetos formados em Paris. (GRESLERI, 1984, p. 130)

Fotos e desenhos – inclusive com pormenores – dessas casas, das paisagens urbanas e dos costumes da população são constantes nessa fase da viagem, além de anotações atentas e precisas sobre suas características e estrutura espacial interna: "Cada casa possui sua sala principal; uma grande janela mais larga que alta quadriculada de vidros, e se abre para as árvores e para as flores do jardim [...] Essas salas são tão pequenas que a janela ocupa toda a parede" (GRESLERI, 1984, p. 131).

Depois de Bucareste, Jeanneret e seu companheiro de viagem Klipstein seguem para Istambul e Atenas, de onde iniciam sua volta para casa.

A questão da percepção a respeito da tradição local nessas duas viagens de Jeanneret – à Itália e sobretudo essa ao Oriente – é o ponto que nos parece mais instigante quando nos damos conta

de que, alguns anos depois, em 1925, esse mesmo arquiteto, tão emocional e passionalmente envolvido com aquela arquitetura espontânea e vernacular, irá propor algo tão polêmico e iconoclasta como o Plano Voisin em Paris.

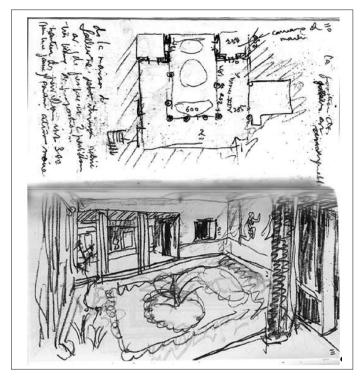


Figura 4 • Planta e interior de casa em Pompeia. Desenho a lápis. Le Corbusier. Itália, outubro, 1911. Fonte: Gresleri, 1984, p. 130.

# As viagens de Lucio Costa e a construção de uma ideia

Recém-formado e comissionado pela Sociedade Brasileira de Belas-Artes pelo seu destaque como aluno de arquitetura, Costa parte em 1924 para a cidade mineira de Diamantina com um grupo de artistas e intelectuais ligados ao movimento moderno, a fim de tomar contato pela primeira vez com "o passado no seu sentido mais despojado, mais puro", segundo suas próprias palavras. Qual o significado preciso que Costa teria dado às palavras "despojamento" e "pureza"? Ele afirma: "Fui imerso num passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim" (COSTA, 1997, p. 27).

Qual seria o passado não-verdadeiro, a antítese desse colonial mineiro? Talvez o neocolonial carioca, tão seu conhecido.<sup>5</sup> O fato é que estamos diante de uma fase de descobertas, muito mais do que uma fase de conjecturas ou inter-relações. O jovem arquiteto, acostumado aos arroubos sofisticados do ecletismo internacional, se precipitava diante de um cenário no mínimo desconcertante: "Foi uma revelação: casas, igrejas, pousadas dos trapeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira — esteios, baldrames, flechais — enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão" (COSTA, 1997, p. 27).

Mais tarde, na proposta para o complexo industrial de Monlevade, Costa estaria sugerindo a "taipa armada", trocadilho com

5. O movimento neocolonial no Brasil reuniu a classe intelectual e artística carioca sob a tutela do Dr. José Mariano Filho, médico e entusiasta das artes e da literatura, anfitrião de portentosos sarais em seu Solar Monjope, do qual Costa era usual frequentador. Vale lembrar ainda que o neocolonial simbolizou durante os primeiros anos do século XX uma possibilidade de ruptura com o ecletismo internacional, uma possível vanguarda, representando, inclusive, a arquitetura na Semana de 22.

Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v.17, n.20, 2010

o sistema construtivo do concreto armado onde a madeira seria usada no lugar do ferro, ou seja, uma conexão possível entre a tradição e a nova tecnologia. Compreende-se daí a verdadeira "revelação" que teria sido para Costa o contato com essa arquitetura colonial preservada de Diamantina.

Esse primeiro olhar de Costa para uma arquitetura rústica e informal busca, antes de tudo, compreender suas estruturas internas. No desenho a lápis do Muxarabi (Figura 5), está evidente uma busca pelo entendimento técnico do objeto, uma abordagem bem mais documental que sinestésica. Cotas, anotações descritivas, detalhes construtivos e esquemas proporcionais constituem-no como peça de desenho técnico de cunho fortemente documental, como se fosse um funcionário do patrimônio histórico ocupado com um levantamento iconográfico preciso para um eventual restauro.

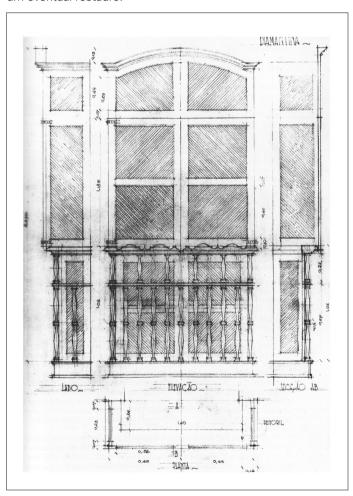


Figura 5 • Muxarabi. Grafite de Lucio Costa. Diamantina, MG, 1922. Fonte: Costa, 1997, p. 501.

Já na aquarela onde retrata uma das *capistranas* da cidade (Figura 6) exercita uma aproximação mais sensitiva em relação à arquitetura e à cidade. Um diáfano céu azul compõe com o azul das estruturas de madeira e os caixilhos, os pássaros e as freiras buscando uma ambientação urbana experimentada e sentida pelo arquiteto em sua viagem; são, assim, bastante expressionistas.



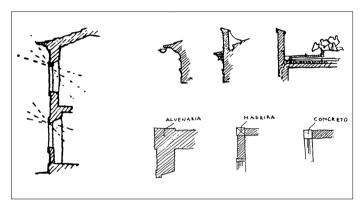
Figura 6 • Colégio com passadiço e janela de treliça no térreo. Aquarela de Lucio Costa. Diamantina, MG, 1922. Fonte: Costa, 1997, p. 29.

Em 1948 realiza uma importante visita a Portugal como funcionário do SPHAN, cujo objetivo é aprofundar seus estudos a respeito da arquitetura portuguesa e seus vínculos com a arquitetura produzida no Brasil durante o período colonial. Da mesma forma que Jeanneret em 1911, Costa olha para o povo e para as casas simples dos lugares que visita e formula hipóteses sobre essa arquitetura.

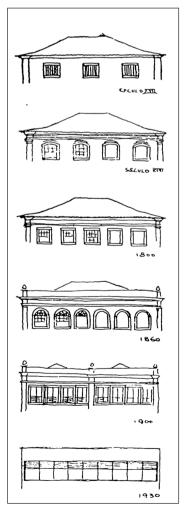
Em relação àquele jovem arquiteto dos anos 1920, é significativa a diferença. Menos deslumbrado e mais cuidadoso em suas aproximações, entende que entre a arquitetura tradicional portuguesa e arquitetura brasileira existe muito mais uma continuidade ou transplante que uma ruptura. A arquitetura tradicional brasileira era muito mais portuguesa que brasileira, afora certos maneirismos que nossas casas adquiriram no ambiente urbano do ciclo do ouro em Minas ou em cidades como Parati. Costa já reconhecia em 1937, no seu texto "Documentação necessária", a importância de certo legado europeu (que não aquele dos palácios monumentais, bulevares e esculturas clássicas) na conformação de nossa arquitetura popular: as casas populares das províncias portuguesas, espontâneas, simples e despojadas de nota:

A arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a "erudita" – servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo à "sabida". É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais há um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de make-up, uma saúde plástica perfeita – se é que podemos assim dizer. (COSTA, 1997, p. 457)

As ilustrações que acompanham o texto de Costa falam por si. Superando o desenho acadêmico de observação dos primeiros tempos, Costa se apropria da estrutura conceitual das formas do passado a fim de estabelecer e afirmar, em desenho e em palavra, suas teorias evolutivas a respeito da arquitetura brasileira. É assim que explica a platibanda moderna como evolução técnica em relação aos beirais das casas coloniais ou a espessura das paredes em função da evolução do sistema estrutural (Figura 7).



Figuras 7 e 8 • Ilustrações do texto "Documentação necessária" de 1938. Desenhos de Lucio Costa. Rio de Janeiro, 1938. Fonte: Costa, 1997, p. 460-461.



A proporção entre cheios e vazios também se coloca como uma evolução natural do passado; nos primeiros tempos janelas menores em função da influência portuguesa, depois janelas que se alargam por causa do calor, até a solução moderna, síntese do processo. (Figura 8)

A despeito de considerar essas ideias como pertinentes ou não, o nosso foco está mais centrado na relação que o arquiteto estabelece com o passado através da representação gráfica. Se num primeiro momento essa relação era formal e distante como na aquarela e grafite de 1924, agora, vinte anos depois, sua reflexão é mais profunda e estrutural. Segundo Otília Arantes:

Acho que isso é fundamental: não ver nesse recuo, nessa retomada do passado a partir do presente, uma posição nostálgica, uma tentativa de voltar lá atrás e retomar certos procedimentos artesanais, certos materiais etc., e tentar, de alguma maneira, reproduzir ou mimetizar a arquitetura vernacular. E me parece que nisso Niemeyer apareceu para o próprio Lucio Costa como exemplar, pelo fato de ele ter podido dar forma a isso, mas uma forma moderna, em que dificilmente encontramos citações. E é essa arquitetura que, acho eu, Lucio vai acabar promovendo. (MOTTA, 2003, p. 231)

Sophia Telles retoma essa ideia:

Creio que Lucio vê com muita clareza que não temos uma grande tradição construtiva, a que ele buscou de início. Quer dizer, não é possível fazer essa passagem [...]. Eu quis cortar essa ideia de tradição construtiva... de nativismo, de regionalismo. O Rio, ou os arquitetos que saem da escola do Lucio, aliás, usam muito bem a treliça. Mas isso vai até certo ponto, depois você não tem mais como usar. (MOTTA, 2003, p. 251)

Lucio Costa, ao pensar sobre uma genealogia da arquitetura vernacular brasileira, aproxima passado, presente e futuro num grande projeto de reconstituição ideológico-cultural de um país. Um grande projeto levado a cabo por toda uma geração de intelectuais, não só brasileiros, mas de toda a América Latina. Um projeto ambicioso, sem dúvida, mas que precisava provar que nossos costumes e pressupostos estéticos poderiam ser tão nobres e elevados quanto os europeus.

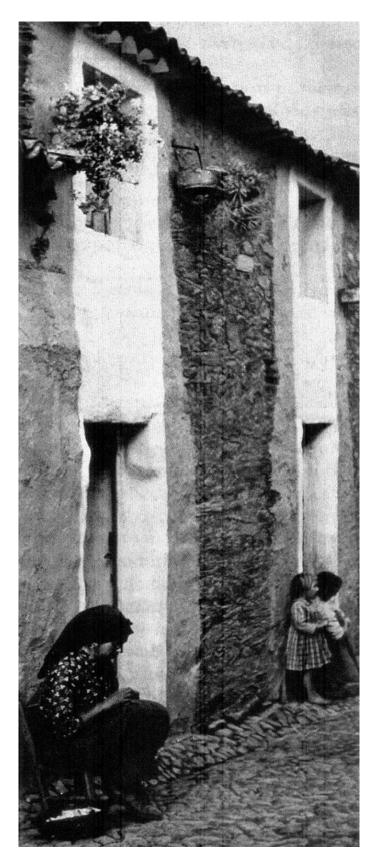
# A arquitetura moderna, o típico e a natureza

Ao propormos estabelecer uma comparação de trajetórias entre Le Corbusier e Lucio Costa, não podemos deixar de considerar o cabimento de determinados conceitos e premissas historiográficas: a discussão acerca dessa "transposição da linguagem moderna europeia" que ambos operam para um país dito periférico como o Brasil. Essa "transposição" ou "transplante" pode ser vista como uma questão de "ideias fora do lugar" na acepção que intelectuais como Roberto Schwartz (1987) e Otília Arantes (1998) cunharam a respeito desse tema.

Qualificada como formalista e alienada de seus pressupostos sociais (onde a obra de Niemeyer é emblemática), estrutura-se uma visão da arquitetura moderna brasileira a partir, precisamente, de um pressuposto calcado numa determinada concepção de identidade nacional, ou seja: a partir do momento em que o Brasil passa a ter uma arquitetura típica e uma tradição arquitetônica local, um passado estruturado, é possível identificar uma arquitetura estrangeira, um procedimento cultural não-nacional, a saber, o modernismo europeu. Assim, para caracterizá-la como estrangeira é necessária uma pré-eleição, ainda que de forma inconsciente, de um tipo brasileiro, de uma cultura típica, ou seja, o que é e o que não é *típico* do Brasil ou da América Latina como um todo. Se a arquitetura moderna não é típica do Brasil, ela é estrangeira, ou seja, ainda que por vias indiretas, o conceito de "ideias fora do lugar" parte do pressuposto de que há um lugar certo para cada coisa no mundo e de que o dado regional é indesviável.

As trajetórias aqui confrontadas de Costa e Jeanneret em relação ao olhar sobre a tradição local nos parece indicar um deslocamento em relação às clássicas dicotomias: local versus

Figura 9 • Arquivo Lucio Costa. "Arquitetura popular em Portugal". Fonte: Costa, 1997, p. 451.



Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v.17, n.20, 2010

universal, típico *versus* internacional, tradicional *versus* moderno, pois o olhar moderno abarca e sintetiza, definitivamente, toda essa questão e busca estabelecer com o passado uma aliança recorrente.

A eleição e a conformação rígida, precisa, documental, de um passado, seja ele búlgaro, francês, brasileiro ou português é um projeto absolutamente moderno, em Lucio Costa ou Le Corbusier, pois essa era a pauta do dia no debate artístico-intelectual das primeiras décadas do século XX. Ambos não rompem com o passado para propor uma nova arquitetura, mas montam uma trama historiográfica de desencadeamento lógico, um processo de evolução das formas a partir de um desenho desse passado para formar uma sequência evolutiva da história da arquitetura que seja lógica e contínua.

Um primeiro e superficial olhar sobre os desenhos dos dois arquitetos mostra como pode ser identificada uma constância ou uniformidade tipológica da arquitetura vernacular no mundo – telhados de águas à vista, caiação de cor clara, janelas quadriculadas, simplicidade e regularidade formal, conformação de pátios e quintais com vegetação etc. Não será essa homogeneidade imagética consequência de um olhar moderno que equaliza esses objetos e elege qual recorte extrair daquela paisagem? Ou seja, Costa, como Le Corbusier e a exemplo e influência deste, estaria selecionando as casas, as cenas e os objetos que se encaixam num preexistente padrão imagético de pureza e simplicidade, deixando de lado outros modelos que não se encaixariam nesse padrão? Seriam essas imagens um constructo ideológico planejado a fim de destacar da paisagem urbana exceções e não diferenças e dissensos materialmente verificáveis? Seria um olhar que forja uma invenção de tradição ou um olhar que descobre uma relação que de fato existe como um dado concreto?

Reconhecer o movimento moderno como uma manifestação cultural de caráter especificamente europeu, sem sentido e significado em outras partes do mundo que não no velho continente, pode significar uma redução desavisada de sua incontestável abrangência enquanto fenômeno global na arquitetura. Essa visão pode também estar contaminada por uma distorção histórica básica: as diferentes identidades nacionais dos países do terceiro mundo se formaram sem jamais deixar de se referenciar ao mundo europeu, sua matriz sociocultural. Ainda que suas economias e desenhos político-administrativos tenham se individualizado com o passar do tempo, à custa de muitos conflitos, mortes e embates étnico-religiosos, a cultura, sobretudo no mundo pós-revolução industrial, sempre se insinuou como um espaço à parte dentro desse estado de coisas, por vezes a favor do esquema político e econômico, por vezes antitético a ele, porém nunca espontaneamente paralela e diretamente consequente daquele.

A classificação do ecletismo como estilo importado e sem ligação com o típico nacional completa a caracterização do dado identitário como o grande catalisador dos valores estéticos, éticos e morais. Assim, Le Corbusier é aceito por Costa, segundo razões expostas por ele mesmo, porque satisfaz sua ética identitária: ele bebe na mesma fonte milenar que o Brasil, ou seja, o espírito latino, greco-romano, mediterrânico, que se definem e

se formam a partir do espírito clássico que, por sua vez, é o molde do purismo moderno. Assim, conclui segundo suas próprias palavras: "Se as formas variam, o espírito é o mesmo, permanecem válidas as mesmas leis" (COSTA, 1997, p. 256).

Há uma questão curiosa no entrelacamento do dado identitário com o estético. Se o molde teórico de Costa foi o Le Corbusier neoplatônico, fase em que o arquiteto franco-suíco se empenha na busca da estilização, do padrão que dê conta da representação da natureza via objeto-tipo, podemos sugerir uma adequação do projeto identitário cultural brasileiro com a adoção do purismo corbusiano por Costa; se para o purista neoplatônico o objetivo era ler o livro da natureza e identificar as leis que regem aquele objeto circunstancial e aleatório que é sua experiência sensorial e, a partir desse primeiro momento, elaborar o objeto-tipo, o homem-tipo, o programa-tipo, para os intelectuais identitários no Brasil dos anos 1930 a busca se realizava em bases parecidas: o objeto típico nacional, o homem típico brasileiro, o programa típico brasileiro. O tipo e o típico tratados aqui como extensões conceituais sinônimas estiveram presentes na formulação básica do programa moderno em escala universal e do programa identitário nacional, no caso brasileiro e latino-americano. Se há um tipo brasileiro a ser perseguido, não há espaco ou possível valorização para as manifestações individuais. Há a formulação de um padrão em relação ao qual ou o artista se encaixa ou é excluído para o anonimato.

Acreditamos que, a partir desse fato, se torna mais claro o destaque que a historiografia montada por Costa se coloca como irrefutável em detrimento de outros escritores e arquitetos brasileiros.

Para além dos domínios desse debate é importante atentarmos para o fato de que a adoção de objetos-tipo faz parte da própria história da evolução do homem. Com o passar dos séculos os artefatos tiveram que ser cada vez mais sintéticos, padronizados e eficientes, pelo próprio acúmulo da experiência, que acabava por mostrar qual formato ou procedimento era o mais adequado. Mas os puristas como Le Corbusier superam esse estágio: eles acreditam numa forma-tipo ideal, perfeita a ser alcançada pela compreensão pura do objeto, pela cognição de uma lei, de uma essência imanente ao objeto. Daí a formulação de um homemtipo, de uma necessidade-tipo que, em última instância, acabam por criar a máquina de morar.

O cubo, símbolo máximo da abstração e da simplicidade formal, é a segunda forma mais perfeita, depois do círculo, porque é a forma como o homem se relaciona com a natureza, é o ângulo do homem bípede sobre a terra, onde o homem estabelece com a natureza uma relação vertical, e, por fim, é um ângulo que a máquina reproduz com facilidade: há certa polaridade de conceitos entre o abstrato-espiritual e o concreto-racional nessa opção pelo ângulo reto.

Nem em Costa nem em Le Corbusier se distinguiam os ângulos retos propostos em seus projetos daqueles que estruturavam a volumetria simples dos edifícios vernaculares encontrados na arquitetura civil em suas viagens pelo mundo. Como ação do homem sobre a natureza, a arquitetura, ao utilizar a abstração do ângulo reto, confere valor a essa ação, torna-se um ato afirmativo, ético, positivo. Nesse instante, o arquiteto europeu e o brasileiro se encontram em algum lugar entre o passado e o futuro,

onde essa dicotomia se dissolve; entre as capistranas de Minas e os pátios internos da Hungria, lugares próximos aos homens e distantes de Deus, tradicionais e modernos.

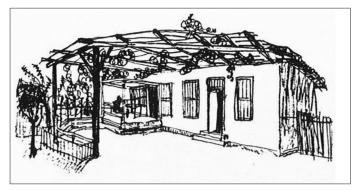


Figura 9 • Desenho viagem ao Oriente. Le Corbusier. Fonte: Corbusier, 1943, p. 17.

### Referências

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo. **Sentido da formação**: Lucio Costa e a "boa causa" da arquitetura moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

BUZZAR, Miguel A. A idéia de uma casa brasileira. IN: SEMINÁ-RIO DOCOMOMO BRASIL, 5, 2003, São Carlos. **Anais...** São Carlos: SAP/EESC/USP, 2003. CD Rom.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-1952. 1987. Dissertação (Mestrado em História) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CORBUSIER, Le. A viagem do Oriente. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CORBUSIER, Le. Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète de 1910-1929. Zurique: W. Boesiger et D. Stonorov, 1943.

CORBUSIER, Le. Precisões. São Paulo: Cosac& Naify, 2004.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1997.

GUERRA, Abílio. Lucio Costa: modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira. 2002. 293f. Tese (Doutorado) - IFCH, Universidade de Campinas, Campinas.

GRESLERI, Giuliano (a cura de). **Viaggio in Oriente**: gli inediti di C.E. Jeanneret fotografo e scritore. Veneza: Fondation Le Corbusier, 1984.

MOTTA, Geraldo (Org.). **O risco**: Lucio Costa e a utopia moderna. Rio de Janeiro: Bang Filmes, 2003.

SCHWARZ, Roberto. Que horas são? São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

## Endereço para correspondência

Marcelo Carlucci Rua Coracy de Toledo Piza, 1168 - Ribeirânia 14096-230 - Ribeirão Preto - SP cep\_arquitetos@hotmail.com