



fecundar o chão

vitor martins cunha



universidade de são paulo
faculdade de arquitetura e urbanismo

fecundar o chão

vitor martins cunha
orientação: guilherme wisnik - 2021

introdução	1
1. escala e desenraizamento	3
2. mundo dentro do mundo	7
3. a trincheira e o mirante	11
4. pilotis, barbeiros e umidade	21
5. arquitetura e gravidade	39
6. a estrada depois da curva	61
agradecimentos	76

introdução

O estudo aqui apresentado, embora se filie ao campo da história da arquitetura, foi motivado inicialmente pela atividade de projeto. No decorrer da minha graduação no curso de arquitetura e urbanismo da FAU USP, tive uma formação, de maneira geral, herdeira de um raciocínio que se consagrou com a assim chamada “escola paulista”. Assim, passei a compartilhar valores comuns à essa genealogia que, mesmo em situações externas ao curso, fundamentaram parte relevante das decisões tomadas em minhas atividades de projeto. Destacadamente, o nexo entre forma, técnica, e uma determinada visão de mundo, tão presente no discurso daqueles que formularam essa chave de leitura da arquitetura, talvez tenha sido, entre esses valores, o que mais me instigou. Decorre possivelmente disso um entendimento pessoal da coerência como uma das maiores virtudes a serem alcançadas por um projeto. Naturalmente, esse pensamento se desdobrou, de forma reflexiva, como uma inquirição acerca dos procedimentos e das crenças que naturalizei como parte integrante de minha formação como arquiteto.

A coerência pressupõe uma compreensão crítica do pensamento, de tal forma que se este se sustente em sua lógica interna ao ser confrontado com questionamentos diversos. Assim, tomei a ocasião deste trabalho como oportunidade para situar criticamente o retrato que fazia da arquitetura moderna e contemporânea brasileira, procurando localizar o tempo, espaço, objetivos e autores da cultura de projeto que herdei como referências ao longo de minha graduação.

Foi, no entanto, a partir de um interesse mais recente pela arquitetura contemporânea portuguesa que o recorte do estudo pareceu se definir melhor. A sensibilidade geográfica dessas obras, manifestada na forma como estabelecem vínculos de continuidade com seus locais de implantação, tendendo a um enraizamento no chão, parece sinalizar um raciocínio quase oposto àquele subentendido na imagem mais comum da arquitetura moderna brasileira, sintetizada pelo arquiteto português Alexandre Alves Costa como: “[...] uma linha horizontal levantada do chão, afirmação simples e delicada de esperança no futuro, força irresistível de dissolução do passado pobre e oprimido, fundação da pátria, abstrata e metafísica”¹. A declaração de Alves Costa aponta não só uma diferença central entre a arquitetura dos dois países a partir do tema do chão, como também, ao falar de um “passado pobre e oprimido”, o profundo imbricamento de suas histórias.

Assim, partindo do chão como tema de estudo, este trabalho procura, nos cruzamentos da história luso-brasileira, uma possível interpretação da cultura espacial que alicerçou a formação da arquitetura moderna no Brasil. E objetiva, através de um passo atrás, contribuir para a contextualização crítica de alguns dos princípios que fundamentam nossa cultura de projeto.

1. Alexandre Alves Costa. Lembrando Lucio Costa. *Unidade*, n. 6. Porto: 1988, pp. 73-76



escala e desenraizamento

1.

imagem de capa:

© Marc Ferrez, 1885. Instituto Moreira Salles

1. Álvaro Siza Vieira. Memórias do Brasil: Entrevista com o arquiteto Álvaro Siza. [Entrevista concedida a Ana Luiza Nobre] Ana Luiza Nobre e João Masao Kamita (org.), *Arquitetura Atlântica: deslocamentos entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 31

2. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

Em entrevista recente à Ana Luiza Nobre, Álvaro Siza, relatando suas impressões sobre a primeira vez que esteve no Brasil, nos anos 1970, diz o seguinte:

“No Brasil a grande sensação que me lembro de ter na primeira viagem é a da imensidão. O espaço. Fui de avião e atravessei florestas, florestas, florestas... para um português isso é muito impressionante. E depois eu tinha a memória, a ideia quase mítica do Brasil recebida através do meu pai. Portanto foi uma viagem de encantamento”¹

Em seu depoimento estão presentes duas ideias que marcam intensamente a literatura a respeito da chegada dos portugueses ao Brasil: o choque com a escala do território, de “terras férteis e verdejantes”, e uma efervescência com o descobrimento de um quase surreal “Novo Mundo”. É em torno deste primeiro ponto que orbita grande parte dos argumentos lançados pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda em sua obra seminal, *Raízes do Brasil*², para situar o povo brasileiro em sua relação com a terra. O dado da escala, como demonstra ao longo da obra, marca uma oposição central com a metrópole portuguesa: se no Brasil, os horizontes distantes e abundantes, combinados ao caráter fundamentalmente exploratório da colonização portuguesa, fixaram a grande propriedade rural como unidade de produção, Portugal, identificado a partir da exiguidade de seu território, tem seu equivalente na agricultura familiar de pequena escala. Por outro ângulo, o descolamento da realidade que acompanha

a concepção de um Novo Mundo é intensificado na medida em que os limites postos à ação do homem se distanciam. Com suas rarefeitas fronteiras geográficas e morais, o Brasil é, para seus colonizadores, um lugar a ser andado com passos largos e desapegados.

Esta postura de desapego ao solo, e, portanto, de desenraizamento, se torna mais evidente com algumas outras constatações de Holanda ainda acerca das formas de produção na colônia. Na agricultura, a opção dos colonos por não empregar o arado, e sim a enxada — esta muito mais agressiva ao solo — também se alinha a uma ausência de interesse em se cultivar propriamente a terra, posto que esta não era escassa e, dado o caráter monocultor das lavouras, esgotava sua capacidade produtiva rapidamente. Esta particularidade, que em parte se justifica pela dificuldade de se arar esta terra de vegetação pujante e tão diferente daquela encontrada na Europa, não deixa de estar inserida em um contexto mais amplo de uma conhecida negligência da coroa em relação ao desenvolvimento técnico de suas colônias. Como aponta Buarque de Holanda: “Pode-se dizer que o desenvolvimento técnico visou, em geral, muito menos aumentar a produtividade do solo do que economizar esforços”³, lógica que é reiterada pelo uso da mão de obra escrava. Ainda, o historiador anota que, entre as diversas assimilações da cultura indígena feita pelos portugueses, a prática de atear fogo aos matos como forma de limpar o terreno antes de cultivar a terra — a queimada — foi incorporada como etapa fundamental da produção agrícola, e assim elevada a um expoente que torna questionável sua relação com o processo autóctone que lhe deu origem ao ser incorporado na escala latifundiária.



Frans Post, *Paisagem com plantação [Engenho]*. 1668. Óleo sobre madeira



Johann Mortiz Rugendas, *Derubada de uma floresta*. 1827-1835. Litografia sobre papel, 34,6 x 53,8 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo



© Marc Ferrez, *Escravos em terreiro de uma fazenda de café, Vale do Paraíba*. 1882. Instituto Moreira Salles

3. Id., ibid., p. 78

A construção e a ocupação na colonização brasileira parecem pressupor a obliteração da natureza e da cultura nativa e uma certa desertificação de tudo. Gradualmente, toma corpo uma cultura espacial ausente de vínculos firmes entre homem e lugar e que pre-dispõe de limites longínquos, tão proporcionais à escala do território quanto à ambição dos homens. Perde-se o chão.

“E lhe chamam estado do Brasil, ficou ele tão pouco estável que, com não haver hoje cem anos, quando isto escrevo, que se começou a povoar, já se hão despovoados alguns lugares, e sendo a terra tão grande e fértil como ao diante veremos nem por isso vai em aumento, antes em diminuição”⁴

4. Frei Vicente de Salvador. In: Fernando Antonio Novais e Laura de Mello e Souza (org.), *História da vida privada no Brasil - Vol 1: Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 25

mundo dentro do mundo

2.



imagem de capa:

Frans Post, *Paisagem no Brasil*.
1652. Óleo sobre tela, 282,5 x
210,5 cm. Rijksmuseum

1. Fernando Antonio Novais,
op. cit., p. 08

2. Id., ibid.

“Notava as coisas e via que mandava comprar um frangão, quatro ovos e um peixe para comer, e nada lhe traziam, porque não se achava na praça, nem no açougue, e, se mandava pedir as ditas coisas e outras mais às casas particulares, lhas mandavam. Então disse o bispo: verdadeiramente que nesta terra andam as coisas trocadas, porque toda ela não é república, sendo-o cada casa”¹

Sublinhada a extensão do território e a concentração de terras que decorre evidentemente de sua exploração por poucas famílias de colonos, o estudo da vida privada na colônia se apresenta naturalmente com relevante fertilidade para o entendimento do povo que gradualmente vai se constituindo como “povo brasileiro”. No que tange a este trabalho, no entanto, um dos aspectos que caracterizam todas as complexidades envolvidas neste tema merece maior destaque. Na anedota que dá início a este capítulo, está presente em essência a profunda inversão entre vida pública e privada que descreve ainda hoje a sociedade brasileira.

As articulações entre as estruturas coloniais e as manifestações da vida privada estão, como se sabe, muito bem analisadas na coleção *História da vida privada no Brasil*². Em “Condições da vida privada na colônia”, primeiro capítulo da obra, Fernando Novais destaca a semelhança que a Colônia guardava com o Reino quanto ao imbricamento destes dois planos de existência social, uma vez que é a constituição plena do Estado Moderno que contorna com mais nitidez suas fronteiras. No entanto, segue, é a inversão destas instâncias que caracteriza a peculiar-

idade da sociedade colonial, motivo do estranhamento presente na anedota do frade, que naturalmente se orientava a partir de seus referenciais europeus.

A origem desta articulação talvez resida em grande medida no caráter rural da colonização portuguesa. Como descrito no capítulo anterior, os métodos empregados no cultivo da terra pelos portugueses se afastavam enormemente daquilo que poderia ser considerado como agricultura. A feição predatória imposta à exploração da terra distancia a sociedade colonial de seu entendimento como civilização agrícola e a coloca na condição de sociedade rural. Estranha à vida pública experimentada nos centros urbanos, esta sociedade orbitará antes as instituições familiares, privadas, do que aquelas do Estado, públicas. De outro lado, a demografia rarefeita da Colônia — em comparação à uma perspectiva européia — impõe aos colonos um sentimento profundo e contínuo de solidão. São muitas as manifestações da solidão no contexto colonial, como discorre Laura de Mello e Souza em seu texto do segundo capítulo de “História da vida privada no Brasil”³. Aqui, nos cabe entender como estas duas componentes se articulam na constituição de uma mentalidade colonial, que certamente atravessará as muitas camadas históricas do processo de formação do povo brasileiro, além de uma importante tangência deste tema com a arquitetura, cujos desdobramentos que se inserem no escopo deste trabalho serão analisados mais tarde.

A conjunção dessa vida rural profundamente privada com o caráter pulverizado da ocupação colonial confere aos grupos familiares um notável ensimesmamento. Como coloca Buarque de Holanda:

“Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune de qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo”⁴. Em última instância, a entidade privada, notadamente protagonizada pela família, precede sempre a entidade pública, e é este arranjo fundado em laços afetivos e de parentesco⁵ que vai penetrar as instituições do Estado fazendo com que os valores e juízos domésticos predominem e se manifestem por todos os lados da vida social. Enfim, uma “inversão do público pelo privado, do Estado pela família.”⁷.

3. Laura de Mello e Souza. Formas provisórias de existência: a vida cotidiana nos caminhos, nas fronteiras e nas fortificações. In: Fernando Antonio Novais e Laura de Mello e Souza (org.), *História da vida privada no Brasil - Vol I: Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

4. Sérgio Buarque de Holanda, op. cit., p. 96

5. Id., ibid.



3.

imagem de capa:

America. 1662. Gravura, 43,18 x 29,20 cm. Reproduzida no Grande Atlas de Johannes e Cornelis Blaeu.

1. José Lins do Rego. O homem e a paisagem. In: Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 293

"No início, a casa foi feita para proteger o homem da mata, e funcionava mais como um refúgio do que como uma morada. E é por isso que tudo parece ter sido criado pelo medo. Era preciso fugir das árvores e dos animais, aplinar a floresta ao redor, evitar os rios; o homem se opunha à natureza com os pilotis das primeiras choças, depois com a pedra e a cal, nas construções mais duráveis"¹

A passagem para a Idade Moderna, na história, é marcada por uma sucessão de limites transpostos. O crescimento do núcleo urbano de Lisboa nos anos que sucederam a conquista da cidade pelos cristãos, no século XIII, incorreu — junto a outros fatores — na transposição da Cerca Velha para a Muralha de D. Dinis, e finalmente para a Muralha de D. Fernando. A amplitude da última em relação a primeira nos serve de evidência para notar um caráter geral de expansão que marcará o Reino português e que mais tarde levará ao início das grandes navegações. Limitados pelo domínio turco otomano das rotas que integravam as Índias à Península Ibérica pelo Mar Mediterrâneo, os portugueses, reunidos precocemente em relação à seus pares europeus em torno de um Estado Nação unificado, dotados de grande ambição pela consolidação do monopólio final do comércio, aproveitam-se também de seu notável desenvolvimento náutico e sua ampla frente atlântica em proximidade do norte africano para constituir, a partir da conquista de Ceuta, uma nova rota mercantil que se faria central para o lucrativo comércio de especiarias. A navegação se estabelecia

assim como afirmação do homem português que, não disposto a caber em seus limites, os projetava cada vez mais distantes.

Naturalmente, o prestígio associado à essas campanhas marítimas também ecoava sua representação heróica no imaginário português. Ao desançorar, os homens que iam nas caravelas lançavam-se a um mundo tão grande quanto era desconhecido. Um “incógnito mar”, como escreveu Valentim Fernandes em Ato Notarial de 1503². Deixavam para trás tudo aquilo que havia se sedimentado ao longo de anos como uma sólida realidade natural em busca de novos horizontes para a Coroa, para a Igreja, e para si mesmos. A respeito dessas missões que mais tarde se provariam nexos valiosos de uma atitude reflexiva geral da cultura europeia frente a própria noção de natureza, a professora Margareth da Silva Pereira escreve:

“Ardentes de fé ou heréticos, sedentos de riquezas ou de prazeres, esses navegadores, viajantes de passagem, colonizadores, descobriram cada qual a seu modo a soberania do espírito humano, seu poder quase divino recolocando o trabalho do homem como novo princípio ou força que dá desenvolvimento às coisas: em resumo, justamente uma segunda natureza, agora, humana.”³

Após 44 dias de viagem, tinha-se a recompensa divina e paradoxalmente herética de encontrar, na terra, um paraíso. De fato, a concepção insular que os portugueses fizeram das novas terras — que se confirmaria mais tarde com o mapeamento integral do continente

2. Joaquim Romero de Magalhães. Quem descobriu o Brasil. In: Luciano Figueiredo (org.), *História do Brasil para ocupados*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013

3. Margareth da Silva Pereira. A arquitetura brasileira e o mito. In: Abilio Guerra (org.), *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 232



Theodore de Bry, *Mulheres e crianças da tribo comem mingau feito com as tripas de prisioneiro sacrificado*. 1592



Lopo Homem, *Terra Brasilis (Tabula hec regionis magni Brasilis)*. 1515-1519

sul-americano — seria o predicado que, junto ao clima ameno de uma “eterna primavera”, nos termos dos viajantes seiscentistas⁴, contribuiria para um registro da “terra de Santa Cruz” como uma arcádia apartada da terra, e até então adormecida aos homens. Abria-se assim um novo capítulo na história, onde os limites referidos no início do texto não seriam notados em qualquer parte. A idealização utópica que marca o primeiro contato do homem europeu com o Novo Mundo está enunciada nos documentos de viagem da época, e passam pela caracterização dos nativos, da natureza e do clima. Aqui, no entanto, basta destacar um trecho de suficiente capacidade sintética de um dos livros escritos pelo historiador e cronista Pero Magalhães Gândavo acerca do clima dessa nova terra: “nunca nela se sente frio o quentura sobeja”⁵. Tudo seria possível.

Se por um lado o imaginário português, entorpecido de possibilidades, vinculava frequentemente esta terra ao paraíso, as fantasias se lançavam em igual intensidade nas suas aproximações ao inferno. Os monstros representados nas cartografias, por exemplo, revelam que uma face obscura acompanhou desde o início a chegada dos europeus na América. Embora as primeiras cartas de Colombo descrevam com um certo alívio a beleza e a pureza dos nativos, não tardou para que os relatos sobre práticas de antropofagia envenenasse a visão da terra outrora concebida como um paraíso. Na verdade, a simultaneidade da beleza com a “barbárie”, encarnada pela imagem dos índios, traduzia uma ambivalência que se faria constante durante toda colonização portuguesa na América.

Sobre este tema, a contenda envolvendo o nome que designaria a terra “achada” é bastante ilustrativa. Desprezada inicialmente de sua potencial contribuição para o lucrativo comércio de ouro, prata e especiarias, a terra passou a assumir uma relevância maior para a Igreja na medida em que a possibilidade de conversão do gentio era vista como expressão máxima da missão cristã. Foi então batizada por Cabral de Santa Cruz, firmando assim um compromisso da Igreja com a terra. No entanto, a constante ameaça de invasão por parte de outros países europeus dá início aos planos de colonização e ocupação das terras “achadas”, obrigando a Coroa a encontrar alternativas de exploração que viabilizassem o empreendimento. Em 1502 tem início a exploração do Pau-Brasil, assim chamado pela resina vermelho-brasa que de seu interior era extraída, e que se mostrou particularmente útil para o tingimento de tecidos. Anos depois, em 1512, o produto passa a ser comercializado no mercado internacional conquistando relevância cada vez maior e assim intensificando a sua exploração na América. Torna-se tão notável que a Terra de Santa Cruz passaria então a ser conhecida por “Brasil”, termo que designaria oficialmente toda a América portuguesa. A mudança marcou não somente um deslocamento dos interesses da Coroa com a América, mas também o início de uma longa contenda entre o secular e o espiritual na colônia. Lamentava-se a substituição da memória do lenho sagrado da Santa Cruz por um pau que tinge panos, o sangue de Cristo pela tintura vermelho-brasa que era tão vendida, enfim, o sentido missionário da colonização pelo mercantil. No meio do caminho entre o céu e o inferno, o



Johann M. Rugendas, *Floresta virgem de Mangaratiba na província do Rio de Janeiro*. 1827-1835. Litografia e aquarela sobre papel, 33,9 x 53,1 cm. Instituto Moreira Salles



Frans Post. 1638-1643.
Grafite, aquarela e guache.

6. Id., ibid. p. 49

7. Mário Pedrosa. Arquitetura paisagística no Brasil. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 282

melhor era “acender uma vela para Deus e soprar outra para o Diabo”⁶.

O fato é que em pouco tempo após sua chegada na América, os portugueses confrontaram sua valorização romântica e cristã da natureza selvagem com um profundo medo. Esta dimensão psíquica presente na colonização, descrita potentemente por José Lins do Rego em seu texto “O homem e a paisagem”, do qual foi extraído o trecho que inicia este capítulo, é retomada por Mário Pedrosa alguns anos depois em um artigo publicado em 1958 no Jornal do Brasil a respeito do tema do paisagismo em uma passagem bastante sintética: “o fato é que essa natureza natural, isto é, tropical e exuberante, não era bem vista pelos nossos avós. Dela se tinha medo”⁷. A frágil segurança diante da natureza desconhecida, que por muito pouco é irrompida pelo terror, também é potentemente retratada por Graça Aranha no romance Canaã, de 1902:

“A floresta tropical é o esplendor da força da desordem. Árvores de todos os tamanhos e de todas as feições; árvores que se alteiam, umas eretas, procurando emparelhar-se com as iguais e desenhar a linha de uma ordem ideal, quando outras lhes saem ao encontro, interrompendo a simetria, entre elas se curvam e derreiam até ao chão a farfa e sombria coma. [...] Se por entre as folhas secas amontoadas no solo se escapa um réptil, então o ligeiro farfalhar delas corta a doce combinação do silêncio; há no ar uma deslocação fugaz como um relâmpago, pelos nervos de todo o mato perpassa um arrepio, e os viajantes que caminham, cheios

de solidão augusta, voltam-se inquietos, sentindo no corpo o frio elétrico do pavor”⁸

O medo era, afinal, a manifestação de uma impossibilidade de acomodação do homem europeu à paisagem e ao meio tropical. Se na mata fechada cada passo era vigiado silenciosamente por predadores letais, camuflados atrás de folhagens ou por baixo de um chão agreste e movediço, no campo a morte vinha certeira através de flechas “vindas do nada”, como escreve Jorge Czajkowski⁹: “Além do perigo real, o índio, como o ladrão, representa o inconsciente, a invasão da ordem pelo inesperado, pelo incontrolável”. O medo, como reação, pressupõe enfim uma oposição à um outro tipo de convívio e concepção da natureza. Sobre esta oposição, anota Lins do Rego:

“Os portugueses que vinham das quintas patriarcais da “boa terrinha”, nas quais floresciam as amendoeiras e a sombra das árvores era doce, se transformariam, nos trópicos, em demolidores impenitentes, de machado em punho, tochas na mão, prontos para promover as queimadas das matas.”¹⁰

À essa impossibilidade de comunhão do europeu com a terra na América, soma-se o já citado caráter predatório da colonização, a consequente negligência à qualquer forma de cultivo, fundando, em última instância, “uma sensibilidade espacial e uma disposição construtiva, baseadas na proteção e no refúgio”.¹¹



Frans Post, *Aldeia*. Data desconhecida. Óleo sobre madeira. 54,9 x 62,9 cm

8. José Pereira Graça Aranha. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 50-51

9. Jorge Czajkowski. A arquitetura racionalista e a tradição brasileira. In: Abilio Guerra (org.), *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: parte 2*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 39

10. José Lins do Rego, op. cit., p. 294

11. Guilherme Wisnik. *O Brasil condenado ao moderno: do desenvolvimento de Estado aos grupos contraculturais*. Tese (Livre docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP. São Paulo. 2018

Em permanente luta com a paisagem, restou aos portugueses abrigarem-se atrás das espessas e brancas paredes que hoje tomamos por arquitetura colonial. Antes fortalezas do que moradas, eram também duramente simples e quase esquemáticas, como se diante de tanta “selvageria” fossem atos de resistência da razão, “batedores da cultura européia”¹² nas turbulentas terras tropicais.

Mas se a leitura que fizeram os portugueses dessa natureza era marcada por uma reiterada ambivalência, essas construções também informam a materialização de uma posição dupla frente ao meio. Como escreve Czajkowski: “Na vastidão despovoada da paisagem colonial, não é a natureza que, vista do mar, assusta. Ao contrário: à distância ela encanta com seu viço”¹³. A distância aparece como o dado capaz de fazer a mesma natureza inspirar medo ou uma justa admiração. A “casa branca da serra” respondia a essa condição dupla: a mata que a circundava abrigava o desconhecido, e contra isso erguia seus muros caiados e se fazia trincheira; o horizonte desimpedido, a vista do mar ou dos morros que se perdiam no céu encantava e também anuncjava com antecedência a chegada de navios corsários ou qualquer sorte de perigo, e para isso abriam suas vigias e se faziam mirantes.

A contínua contenda entre o homem e a natureza se sedimenta ao longo da colonização como uma austente intimidade entre arquitetura e paisagem que, por sua vez, é manifestação direta das formas de ocupação e exploração experimentadas na colônia. Ao mesmo tempo, a ambivalência até agora registrada em diversas frentes da colonização também é a condição que

torna concreta a resposta da arquitetura a realidades opostas. A casa que é um pouco trincheira e um pouco mirante desafia a concepção da arquitetura colonial como unicamente orientada em oposição à paisagem, ao fundar também uma cultura espacial associada à ideia de uma contemplação protegida. A conjugação destes opostos resulta em, mais do que uma permanente luta, uma permanente tensão, e apontando para e um repouso impossível.

pilotis, barbeiros e umidade

4.

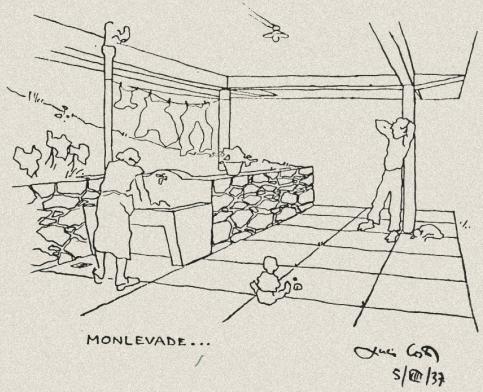


imagem de capa:

perspectiva dos pilotis de uma das casas projetadas para a cidade operária de Monlevade. Desenho feito por Lucio Costa em 1937, após a entrega do projeto. Publicado no livro: Lucio Costa. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995

"Das páginas de Heródoto às de Maspero, contempla-se a gênese de uma civilização de par com a de um delta; e o paralelismo é tão exato que se justificam os exageros dos que, a exemplo de Metchinkoff, vêem nos grandes rios a causa preeminente do desenvolvimento das nações. Ao passo que no Amazonas, o contrário. O que nele se destaca é a função destruidora, exclusiva. A enorme caudal está destruindo a terra. (...) Mas toda esta massa de terras diluídas não se regenera. O maior dos rios não tem delta. A Ilha de Marajó, constituída por uma flora seletiva, de vegetais afeitos ao meio maremático e ao inconsistente da vasa, é uma miragem de território. (...) O que ali está sob o disfarce das matas, é uma ruína: restos desmantelados do continente. (...) Neste ponto, o rio, que sobre todos desafia o nosso lirismo patriótico, é o menos brasileiro dos rios. É um estranho adversário, entregue dia e noite à faina de solapar a sua própria terra. (...) The king is building his monument! Bradou o naturalista [Herbert Smith] encantado e acomodando às ásperas sílabas britânicas um rapto fantástico capaz de surpreender à mais ensofregada alma latina. Esqueceu-lhe, porém, que aquele originalíssimo sistema hidrográfico não acaba com a terra, ao transpor o cabo Norte; senão que vai, sem margens, pelo mar dentro, em busca da corrente equatorial, onde aflui, entregando-lhe todo aquele plasma gerador de território. (...) Naqueles lugares, o brasileiro salta: é estrangeiro, e está pisando em terras brasilei-

ras. Antolha-se-lhe um contra-senso pasmoso: à ficção de direito estabelecendo por vezes a extraterritorialidade, que é a pátria sem a terra, contrapõe-se uma outra, rudemente física: a terra sem a pátria. É o efeito maravilhoso de uma espécie de imigração telúrica. A terra abandona o homem.”¹

Euclides da Cunha descreve com notável sensibilidade um fenômeno ambiental que, de certa forma, sintetiza aquilo a que anos depois se referiu Sérgio Buarque de Holanda, em sua obra Raízes do Brasil, sobretudo em um conhecido trecho: “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”². O rio gigante, adversário familiar, que draga sua própria terra para o oceano Atlântico, engendra uma condição dupla com um fim em comum: cria e destrói terras incessantemente, invalidando assim qualquer tentativa de se fixar um território. As conexões com o processo de colonização são claras e muitas. Aqui, no entanto, cabe destacar sobretudo a peculiar condição de terra sem pátria apresentada por Cunha.

A ausência de vínculo entre homem e terra, discutida até agora, talvez seja uma das mais centrais patologias de acesso ao moderno enfrentadas pelo Brasil. Entre os seus desdobramentos mais marcantes está a lacuna de uma identidade legitimamente nacional, condição de um território “sem passado”. Essa falta de coesão entre povo e país se coloca como um decisivo entrave para a consolidação, no Brasil, de um legítimo Estado-Nação, forma política da modernidade.



© Marcel Gautherot. Rio Amazônicas. 1955. Instituto Moreira Salles



Palácio Laranjeiras, Rio de Janeiro. Autor desconhecido.

1. Euclides da Cunha. Impressões gerais. In: Hildon Rocha (org.), *Um Paraíso Perdido: Reunião de Ensaios Amazônicos*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000, pp. 110-121

2. Sérgio Buarque de Holanda, op. cit., p. 35

3. Jorge Czajkowski, op. cit., p. 43

4. Maria Rita Kehl. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018

5. Jorge Czajkowski, op. cit., p. 42

Na passagem para a modernidade, o estranhamento entre arquitetura e paisagem, descrito no capítulo anterior se manifesta de forma particularmente interessante com o prestígio adquirido pelas obras ecléticas. Se durante a colônia a arquitetura operava uma forma de resistência da civilização à barbarie, nos anos que seguem a independência não será diferente. A importação de estilos e tipos europeus, prática basilar no raciocínio eclético, era uma forma de alinhamento com a civilização e a cultura europeia, espelho platônico da burguesia nacional. Nessa lógica, qualquer forma de realidade nativa era prontamente recusada por se contrapor ao “ethos civilizatório”³. Assim, a burguesia nacional se sustenta na recorrente ambição de se tornar um outro. Característica que seria precisamente identificada pela psicanalista Maria Rita Kehl como uma forma de bovarismo⁴, termo cunhado pelo filósofo e psicólogo Jules de Gaultier em referência à personagem de Flaubert. Assim, as cidades se constituíam à revelia de qualquer nostalgia nacionalista, ao passo que a arquitetura eclética se firmava como uma produção abertamente urbana⁵.

Na arquitetura residencial, o exemplo do Palácio Laranjeiras, concluído em 1914, e atual sede do governo do Rio de Janeiro, ilustra bem de que forma os sintomas da recusa da paisagem originária e, agora, do bovarismo, se fazem presentes. A casa está implantada em um platô a 25 metros acima do nível da rua, em uma encosta do Morro da Nova Cintra. É também emoldurada pelos jardins do atual Parque Guinle, que haviam sido projetados por um paisagista francês. O edifício é composto por três alas que estão dispostas

em torno de um jardim, e, em seu interior, são comuns os temas decorativos florais e as pinturas de paisagens locais, algumas de Frans Post. Em sua lógica espacial, a transição é um tema fundamental e se dá em duas etapas: a transição da paisagem local para o jardim, e as transições do jardim para a casa. Existe, portanto, uma cisão clara entre o chão nativo e o chão habitado, seja pelo afastamento da rua ou pela existência do jardim, de forma a deslocar a realidade dos moradores para uma nova condição desejada. Neste ponto, embora hoje a construção de edifícios em altura no entorno não permita mais, a vista abria-se generosa para a Baía de Guanabara, à esta altura, tão dócil como num quadro de Frans Post. O mesmo se pode dizer do Morro da Nova Cintra, cuja vegetação exuberante e agreste era amestrada nas primeiras fileiras do jardim.

No entanto, o distanciamento como resposta à contradição de se abrir para onde deve se proteger não foge à cultura construtiva experimentada na colônia. Antes, vai em linha de continuidade com o exemplo já citado da “casa branca da serra”, em um arranjo que se sustenta na ideia da contemplação protegida. Em ambos os casos a apropriação do local nunca é feita de maneira direta⁶. A natureza é filtrada por esquemas espaciais que fazem valer o construto europeu de um imaginário tropical romântico. Entre a visão de paraíso e a de inferno, recusas exageradas da realidade, é feita uma eleição e, assim, dentro dessa lógica dominante, não havia representação do nativo que não fosse mediada por um olhar estrangeiro.

Mas é exatamente a condição de ser estrangeiro em sua terra que permite que, em 1924, em ocasião



Casa da Rua Taguá, São Paulo, 1917. Projeto de Ricardo Severo. Autor desconhecido.

da vinda do escritor francês Blaise Cendrars ao Brasil, um grupo de artistas modernistas brasileiros soma-se aos escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade para reencontrar, no interior de seu próprio país, um elo com uma realidade que seria, segundo a interpretação que fizeram, verdadeiramente nacional, brasileira.

É verdade, no entanto, que a arquitetura colonial já era a pedra de toque de parte importante da produção arquitetônica da época. O estilo neocolonial, como ficou conhecido, sinalizava um passo importante na busca de uma arquitetura genuinamente nacional. Em seu primeiro momento, caracterizou-se pelo aproveitamento de formas coloniais sem grandes preocupações com a incongruência entre forma, passado, e técnica, presente. Sobre o tema, escreve Czajkowski:

“[...] o neocolonial valia-se geralmente de uma colagem indiscriminada de elementos da arquitetura religiosa barroca, interpretados, no entanto, por meio do olho eclético: medidas, proporções e composições típicas da arquitetura acadêmica do fim do século, muito diferentes da escala colonial.”⁷

Mas o estilo neocolonial também se beneficiou de uma maior complexidade em seu desenvolvimento. Algumas obras no início da carreira de Lucio Costa, por exemplo, apontam para uma direção em que materialidade, ordenamento e técnica assumiam um tom mais crítico que em momentos anteriores. O fato talvez se explique em grande medida pelo papel incumbido a

6. Jorge Czajkowski, op. cit., p. 43

7. Jorge Czajkowski, op. cit., p. 43

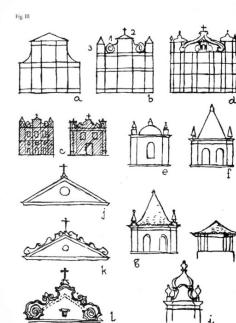
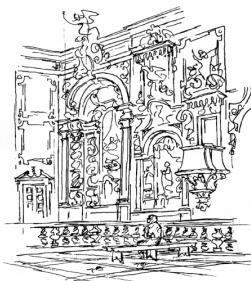
Lucio pelo influente escritor e crítico de arquitetura José Marianno Filho, que engendrava uma oposição ao alinhamento da academia, notadamente a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, ao movimento neoclássico, uma cultura arquitetônica avessa às tradições nacionais, em sua visão. Marianno, que em razão de suas ideias havia se aproximado de Lucio, aluno de reconhecido destaque na Escola, promove uma série de viagens às cidades históricas mineiras com o objetivo de documentar e sistematizar a produção colonial. Lufcio, a quem é delegado a ofício, viaja então para cidades como Mariana, Ouro Preto e Diamantina com o objetivo final de estabelecer um repertório mais sólido à produção arquitetônica neocolonial, essa sim, na visão de Marianno, uma arquitetura devidamente lastreada na cultura nacional:

“A casa brasileira não poderá ser senão a nossa velha casa patriarcal, com o largo beiral de telhões de faiança, os alpendres floridos, as grandes salas quadrangulares, os velhos oratórios onde as nossas mães fizeram as suas súplicas, os grandes sofás de alvenaria sob a ramada das grandes mangueiras...Essa sim é a nossa casa, a casa brasileira”⁸

Assim como no caso da viagem organizada pelos modernistas, o reencontro de Costa com o “desconhecido que lhe era próprio” é uma experiência transformadora. Na volta de sua primeira viagem, esta à Diamantina, o arquiteto escreve:

“Lá chegando caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; [...] Foi

8. José Marianno Filho. À margem do problema arquitetônico nacional. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1943, p. 21



Desenho de observação e estudos feitos por Lucio Costa em Minas Gerais. Disponível em: <dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009>
Acesso em: 10/02/21

9. Lucio Costa. Diamantina. In: Lucio Costa. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 27

uma revelação: casas, igrejas, pousada de tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira, esteios, baldrames, frechais enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebe; [...] me pus a caminhar pelas capistranas, trilha de lajes maiores no meio das ruas empedradas: no alto de uma ladeira os dois sobrados do colégio de freiras, um ainda setecentista, o outro já do Império, ligados por um elegante passadiço[...].”

O confronto com o “passado no seu sentido mais despojado, mais puro” desperta o arquiteto para a pertinência e a franqueza da arquitetura colonial, cuja presença nas cidades “ninguém liga de tão habituado que está”, em suas palavras. Ao mesmo tempo, seu já citado comprometimento com a técnica direciona seu olhar criticamente à maneira como as soluções construtivas coloniais se traduzem quase que sem nenhum tipo de mediação à forma visível. Forma e técnica se apresentam como um binômio inseparável, que seria desmontado de sentido à medida que o mesmo resultado formal fosse alcançado com o emprego de uma técnica distinta, no caso do neocolonial, notadamente o uso do concreto armado e demais soluções impensáveis no contexto da colônia.

A autenticidade das construções coloniais assume uma força decisiva na interpretação que o arquiteto faz das formas que antes inspiravam apenas formalmente seus projetos. Desse ponto em diante, qualquer segurança que Costa mantinha no neocolonial como resposta válida para a busca de uma arquitetura

ra genuinamente brasileira se desmanchava. Mas a experiência, embora impactante por ferir suas crenças, não significou a aceitação de uma postura de mera imobilização frente ao passado. Antes, foi enormemente propositiva. A essencialidade das construções era um valor que, por ser identificado dentro de um campo abstrato, poderia ser destilado como um fundamento comum à arquitetura colonial e contemporânea. Um dos muitos desdobramentos dessa constatação foi o entendimento da forma como expressão direta da técnica, e isto significava, em última análise, uma arquitetura ancorada em seu tempo, o tempo moderno.

A modernidade, como dito anteriormente, era uma questão que se impunha ao Brasil no período. A semana de 22, as viagens dos modernistas a Minas Gerais em 1924 e a construção da casa na Rua Itápolis, pelo arquiteto russo e naturalizado brasileiro, Gregori Warchavchik, são uma sequência de fatos que apontam para a efervescência da vanguarda moderna nacional. No entanto, as conexões que um país do terceiro mundo e ainda não industrializado poderia fazer com os países que constituíam o pivô do modernismo e da modernidade se davam de forma turva e bastante conflituosa. É verdade, no entanto, que o crescimento das cidades e todas as adjacências a esse processo não permitiam que a realidade brasileira fosse pensada de outra forma que não moderna.

A razão moderna, colocada desde um ângulo estrangeiro, encontrava todavia uma ligação central com as constatações que Costa fizera em suas viagens. O desejo de firmar um elo da arquitetura de seu tempo

com a recém descoberta tradição construtiva brasileira preenche os princípios racionalistas pressupostos pela arquitetura moderna, esses até então absolutamente anônimos, com uma identidade. O que permitirá, em última análise, que a arquitetura moderna no Brasil seja, decididamente, brasileira.

Em um só tempo, o vínculo estabelecido por Lucio Costa entre os valores da arquitetura colonial e moderna, equaciona o problema da ausência de tradição como entrave para o pensamento do modernismo no Brasil, ao passo que cria as condições para um caminho mais orgânico à modernidade, uma vez que aqui, diferentemente do que se observou no continente europeu, essa passagem foi pautada por continuidades com o passado, ao invés de rupturas. Um modernismo amansado. A respeito disso, escreve Abílio Guerra: “A simplicidade primitiva e a clareza modernista compartam-se, nessa busca de familiaridade por Lucio Costa, como antídotos para a complexidade desagregadora e o estranhamento convulsivo da vida moderna.”¹⁰

Esse esforço de recuperação de um Brasil real, que em grande medida foi representado por aquilo que pode ser chamado de uma fase antiquarista do neocolonial, é ecoado com notável expressão na restauração da Floresta da Tijuca¹¹, coordenada pelo empresário Castro Maya. Dentro dessa lógica de reencontro com a identidade nacional que havia se perdido, a paisagem brasileira, “tratada a ferro e fogo”¹² por tantos anos torna-se peça fundamental, como aponta Sophia Telles, também sintetizando de forma precisa o raciocínio apresentado até aqui:

10. Abilio Guerra. *Pensamento da América Latina: Arquitetura e Natureza*. São Paulo: Romano Guerra, 2016, l. 1011

11. Jorge Czajkowski, op. cit., p. 45

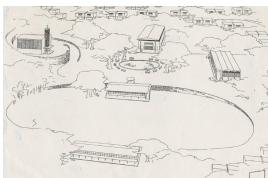
12. Jorge Lins do Rego, op. cit., p. 294

“O modernismo seria, portanto, um momento reflexivo, o esclarecimento de uma situação. A disposição de voltar para dentro, para o interior do Brasil, o primeiro olhar finalmente permitido pelo vácuo da racionalidade europeia. Por isso mesmo, o modernismo não pode ser gesto positivo. Sua ambiguidade está em reconhecer o irracional, o imaginário, um campo afetivo e sensível que seria a naturalidade brasileira, ao mesmo tempo em que reconhece a razão moderna - termo indissolúvel desse olhar que constrói agora uma certa imagem do Brasil em sua tentativa de integração de pólos opostos: cultura e natureza, civilização e mata virgem, mergulho na paisagem brasileira não mais como fundo - plano em que se recortara a sociedade colonial e a alma romântica -, mas como campo em que se estruturam, juntos, o olhar moderno e a natureza, no ato fundante da brasilidade.”¹³

A admissão da natureza em sua forma crua como componente fundante da brasilidade é mais uma condição que, combinado ao despojamento e a profunda imbricação entre forma e técnica observada por Lucio nas construções mineiras, permitirá que o racionalismo internacional seja incorporado não como uma cultura exógena, mas como uma continuidade de princípios que não são estranhos à terra¹⁴. A condição resultante da conjugação de construções sólidas e ensimesmadas com uma natureza vibrante em plena potência, que havia se diluído é, enfim, retomada, como escreve Guilherme Wisnik:

13. Sophia Telles. A arquitetura modernista. Um espaço sem lugar. In: Abilio Guerra (org.), *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 25

14. Jorge Czajkowski, op. cit., p. 45



perspectiva do projeto para a cidade operária de Monlevade. Desenho feito por Lucio Costa
In: Lucio Costa, op. cit.

“o aparente edenismo da terra não se traduziu imediatamente em hedonismo formal, mas, ao contrário, em um barroco austero e arcaizante, mais volumétrico que espacial, caracterizado por uma cisão radical entre o despojamento e a nudez externa de seus corpos e a riqueza interior de sua decoração”¹⁵

Por nascer da conciliação de “pólos opostos”, a arquitetura brasileira tem sua gênese uma profunda capacidade de síntese. A ideia é bem representada pela proposta de Lucio Costa para uma cidade operária que seria construída próxima à cidade de Sabará, em Minas Gerais, e foi desenvolvida na ocasião de um concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira em 1934. O projeto, humildemente apresentado em uma sequência de croquis acompanhados de um texto — formato que parece ter encontrado boa fortuna anos depois — é quase um manifesto da modernidade nacional defendida por Costa.

No projeto, residências operárias são dispostas em torno de um generoso centro de convivência provido de áreas comerciais, de serviço e lazer. As casas vencem a topografia acidentada da região a partir do uso dos pilotis, que também permitem liberdade no arranjo interno nos ambientes, e um conforto térmico maior assegurado pela laje elevada do solo. São geminadas e estão agrupadas de duas em duas “[...] porquanto soltas umas das outras, pequenas demais como são, poderiam parecer mesquinhas na paysagem”¹⁶. A respeito da materialidade, escreve Lucio Costa em uma publicação posterior ao concurso:

“O engenhoso processo de que são feitas — barro armado com madeira — tem qualquer coisa do nosso concreto armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caiando-se convenientemente as paredes, para evitar a umidade e o barbeiro, deveria ser adotado para as casas de verão e construções econômicas de maneira geral.”¹⁷

O barro armado com madeira somado à estrutura de concreto armado não só é uma resposta vernacular à arquitetura moderna internacional, como também aponta para o esforço do arquiteto em corresponder simultaneamente a estes dois pólos. A casa de paredes de barro caiadas de branco suspensa sobre pilotis é um manifesto potente da arquitetura moderna brasileira. A decisão pela elevação da construção, tão vigorosamente defendida por Le Corbusier inicialmente no frio europeu, aqui também é legitimada por justificativas que não poderiam ser mais categóricas: o barbeiro e a umidade. Em seus desenhos, o pilotis corbusiano é apropriado de forma ineditamente tropical ao sustentar “varais com roupas secando ao vento e redes que embalam o descanso dos trabalhadores em folga”¹⁸. Lucio Costa instala, enfim, o homem moderno brasileiro na sua terra.

Todavia, como foi apontado anteriormente, a casa que ao mesmo tempo era moderna e tropical, é também a expressão de uma condição que só pôde ser alcançada em função de uma importante ressignificação da natureza nativa. A respeito disso, um outro destaque do memorial escrito para o concurso chama a atenção:

16. Lucio Costa, Monlevade 1934. Projeto Rejeitado. In: op. cit., p. 99

17. Abilio Guerra. op. cit., l. 961

18. Abilio Guerra. op. cit., l. 1234

“[...] a administração da villa deveria também proibir terminantemente a pôda das árvores ou arbustos em fórmulas bizarras ou geométricas, pois constitue um dos preceitos da urbanização moderna o contraste entre a nitidez, a simetria, a disciplina da arquitetura e a imprecisão, a simetria, o imprevisto da vegetação”¹⁹

Os atributos da natureza a que se refere Lucio Costa não denotam, em momento algum, qualquer forma de docilidade da natureza, senão sua forma agreste, imprecisa e imprevista, que constituiria um jogo de valorização recíproca pelo contraste com a arquitetura nítida e ordenada dos edifícios propostos. A natureza, agora despida de romantismos, é valorizada pelas suas qualidades pictóricas. Essa constatação ressoa, inevitavelmente, a obra do conhecido pintor e paisagista brasileiro Roberto Burle Marx.

Se Lucio Costa reencontra a identidade nativa no interior de seu próprio país, Burle Marx, de forma análoga, transforma o seu olhar a respeito da vegetação brasileira ao visitar uma estufa de plantas tropicais no Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim. Impressiona-se sobretudo pela pujança e agressividade dos exemplares e, de volta ao Brasil, como Diretor de Parques e Jardins do Recife, ensaia em seus projetos ideias que gradualmente atenuam as importações europeias, como escreve Guilherme Wisnik: “Em especial, no jardim da Casa Forte (1937), para grande espanto da intelligentsia local, ele associa cactários da caatinga com jardins aquáticos de vitórias-réguas amazônicas, numa solução absolutamente nova até então.”²⁰.

Em suas sínteses totalizantes da brasiliade, como no citado jardim, Burle Marx recusa qualquer abordagem edênica da natureza. Em consonância com a recomendação de Lucio Costa pela não poda das árvores, o paisagista explora continuamente em seu trabalho “uma natureza instável, dinâmica, adaptativa, maleável, agressiva, e em permanente estado de potência.”²¹ É dentro deste raciocínio que encontra o devido espaço para a utilização de plantas antes desprezadas como um “mato qualquer”, negligênciia que em muito se deve à associação comum entre natividade e barbaridade, sedimentada por anos e endossada pela elite da época.

Assim, ao alçar esse “mato”, vegetação lancinante, difícil ao tato e visualmente agressiva, a um papel de protagonista em seus projetos, Burle Marx sinaliza uma operação de transformação do “tabu em totem”²² que será central para o amadurecimento da arquitetura moderna no Brasil. Em suma, é tomando partido dos atributos da natureza que antes inspiravam medo e necessidade de proteção pela sua exótica violência, que Burle Marx dá uma “resposta lírica e civilizatória” aos nossos “atavismos estruturais históricos”, como precisamente identifica Wisnik²³.

Ao estruturar os espaços circundantes de obras que se constituiriam mais tarde como cânones da arquitetura moderna brasileira, o paisagista engendra uma operação dupla: compõe de forma a produzir um contraponto à arquitetura que funciona como um mecanismo de acentuação recíproca, como expresso no memorial de Lucio Costa para vila de Monlevade, ao passo em que integra o jardim e, por extensão, a arquitetura à uma paisagem uni-

20. Guilherme Wisnik. Burle Marx: paraísos inventados. In: Guilherme Wisnik (org.), *Paraísos Inventados*. São Paulo: Almeida Dale, 2020, p. 25

21. Id., ibid., p. 25

22. Id., ibid., p. 19

23. Id., ibid., p. 28



© Marcel Gautherot. Residência de Carlos Somlo, projeto paisagístico de Burle Marx. 1952. Instituto Moreira Salles



© Revista Domus, n. 302. Casa das Canoas. 1955

versalmente nativa. Seus jardins são um elo de conexão com um todo brasileiro, campos que viabilizam o pertencimento virtual de uma arquitetura que antes, avessa à qualquer enraizamento, seria anônima.

Em suma, Burle Marx materializa em seus projetos uma nova condição que foi dada à natureza brasileira no momento em que esta passou a ser compreendida como componente indissociável de uma recém nascida identidade moderna. O projeto da Casa das Canoas, concebido por Oscar Niemeyer na década de 1950 para ser sua morada, talvez seja uma das máximas expressões dessa nova relação experimentada entre arquitetura e paisagem.

Implantada em uma das encostas do Morro da Gávea, no bairro de São Conrado, no Rio de Janeiro, a casa pode ser lida como a articulação de dois elementos estruturantes ao projeto: uma laje recortada sinuosamente, e uma rocha pré-existente no terreno. Sob a laje, sustentada por perfis metálicos pretos e esbeltos, uma caixilharia também preta delimita, através de um segundo jogo de curvas não coincidentes com o da laje, as áreas internas. O recuo entre estas e a projeção da cobertura faz com que a laje, branca e maciça, repouse sobre uma área de sombra que se confunde com aquelas das árvores ao fundo. Num dia de sol, a laje flutua reluzente na mata fechada, anulando qualquer leitura mais clara de sua estrutura ou de seus ambientes. A oposição entre arquitetura e paisagem, portanto, é garantida unicamente pelo plano da cobertura, enquanto tudo aquilo que poderia ser identificado como interioridade se funde com o fundo. A rocha, que atravessa a caixilharia, e emerge ao lado da sala, reitera o partido.

A esse respeito, Sophia Telles intui que a operação de fusão da interioridade com a paisagem denota uma resposta que só é permitida pela condição de um país à periferia da modernidade, marcado sobretudo por uma sociabilidade urbana ainda não plenamente constituída. O fato do urbano não ser “a base da visualidade no Brasil”²⁴ é que viabiliza a articulação da natureza a esse fim. É através do exercício dessa constatação, em que a referência da sociabilidade passa a ser ancorada na paisagem, que o sentimento dúvida experimentado no contexto da colonização, no qual há uma necessidade de se proteger daquilo que também é belo, enfim se resolve. Há um processo análogo a uma cura psicanalítica²⁵ envolvendo a aceitação da natureza nativa que é manifestada tanto na exploração do potencial paisagístico do “mato”, em Burle Marx, quanto no processo que ocorre com a transformação das seteiras das casas coloniais em janelas corridas, como as da Casa das Canoas. Em síntese, conforme escreve Telles:

“A vegetação displicente sob o objeto construído, a natureza bruta dos materiais, apontam certa distância frente à industrialização — o lugar mais interior do projeto é o mais aberto, quase contemplativo. Não há continuidade, portanto, entre o interior e o exterior, sequer há uma identidade, porque o projeto virou do avesso. Há uma transparência que abole a relação dos termos. Tudo é interioridade, tudo é particularidade: presença sensível, o lugar permanece, ainda, a paisagem brasileira.”²⁶

24. Sophia Telles, op. cit., p. 32

25. ver Guilherme Wisnik, Burle Marx: paraísos inventados In: op. cit., p. 32

26. Sophia Telles, op. cit., p. 33

arquitetura e gravidade



5.

imagem de capa:

© Marcel Gautherot, 1959. Instituto Moreira Salles

1. Marie François Xavier Bichat, *Physiological Researches on Life and Death*. Tradução: F. Gold, 1815. In: João Carmo Simões, Daniela Sá e Guilherme Wisnik (org.), *Futuro Desenhado*. Textos de Paulo Mendes da Rocha. Lisboa: Monlade, 2018, p. 49

2. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., p. 128

3. Sophia Telles, *O desenho: forma e imagem*. In: Arquitetura e Urbanismo - AU, n. 55. São Paulo: Pini, 1994, p. 95

"Life consists of the sum of functions by which death is resisted [A vida consiste na totalidade das funções pelas quais se resiste à morte]"¹

Focando a produção de Oscar Niemeyer como um todo, pode-se intuir, a princípio na contramão do caminho que parecia se revelar com a Casa das Canoas, que a comunhão com a paisagem não enveredou para qualquer forma de mimetismo ou fusão associada à natureza real, o que em última análise sinalizaria uma aproximação da obra do arquiteto com um pensamento organicista. O que estava em jogo no projeto de sua residência era a capacidade de instrumentalizar a paisagem como fundo capaz de eclipsar tudo aquilo que simultaneamente apoia é abrigado pela sinuosa laje branca. Em última análise, o resultado plástico da casa não é lastreado na mata real, mas, sim, em seus atributos pictóricos: a base sombreada, cujas paredes são pintadas de verde-mata, com seus caixilhos e pilares pretos se funde, na verdade, com a sombra, viabilizando uma genuína composição de chiaro-escuro que é completada pela laje reluzente.

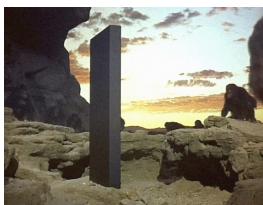
É a este resultado que se refere o poeta e calculista Joaquim Cardozo quando caracteriza as obras do arquiteto carioca a partir do seu "valor de contorno"². A ideia é captada precisamente por Sophia Telles, quando argumenta que as formas projetadas pelo arquiteto, ao invés de serem esculturais, opinião que é comumente sustentada, "são figuras planas que surgem, paradoxalmente, de um fundo"³. Por surgirem de um fundo são também figuras prontas, sem passado. Partido que é reiterado pelos revestimentos comumente aplicados às

estruturas que, cruas, transpareceriam as marcas do processo que lhes deram forma. Suas formas parecem não se constituir de tal maneira por conta do fundo, mas apesar do fundo, expressão máxima da ambiguidade encarnada então pela arquitetura brasileira em sua relação com a natureza. Decorre justamente desse não pertencimento a um fundo, que também lhe dá origem, o aspecto de miragem que frequentemente fomenta a identificação de sua obra dentro de um campo “surrealista”.

A operação carrega uma coerência profunda com a condição de um país que, subdesenvolvido, buscava, através de sua modernização, preencher as lacunas de um atraso profundo. Uma modernização que se constituía também apesar de seu fundo, isto é, sem as condições materiais, sociais e locais presupostas para a sua consumação. É evidente que aqui estão em questão sobretudo os projetos públicos, pelo trato direto com as carências decorrentes do atraso, e por encarnarem materialmente um projeto de futuro engendrado pelo Estado. O registro feito pelo fotógrafo pernambucano Alexandre Berzin do projeto do arquiteto carioca Luiz Nunes para uma caixa d’água na cidade histórica de Olinda (1934) capta de forma precisa o tema. A imagem se assemelha estranhamente a uma colagem, tamanha é a ausência de vínculo da forma limpa e reluzente do prisma do reservatório com seu entorno. Aqui, o recurso dos pilares recuados, ainda que pintados de branco, criam uma área de sombra sobre o volume que o destaca do chão sobre o qual se apoia. É um objeto intruso, algo como o monólito do filme *2001 - Uma Odisséia no Espaço*⁴.



© G. E. Kidder Smith. In: Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942



Monólito em cena do filme
2001 - Uma Odisséia no Espaço, op. cit.

4. 2001 - Uma Odisséia no Espaço. Direção de Stanley Kubrick, EUA: Metro-Goldwin-Mayer, 1968. (142 min.)



Demolição hidráulica do Morro do Castelo, Rio de Janeiro. A obra foi determinada pelo prefeito Carlos Sampaio em 1921 e, segundo o governo, se justificava pela necessidade de higienização e modernização da cidade.

© Augusto Malta, 1922. Instituto Moreira Salles

A infixedeza que descreve parte relevante da produção dos arquitetos cariocas contemporâneos à Niemeyer talvez esteja intimamente relacionada ao dado da escala do território, e às formas de exploração do solo experimentadas na colônia. Se inscrevem, assim, na herança de uma cultura espacial fundada, entre outros aspectos, pela erosão de vínculos entre sociedade e solo. Primam por uma implantação epidérmica em seus terrenos como se pudessem estar noutra parte qualquer, tal qual as plantações itinerantes de cana que, tão logo se encontrassem em um solo já desgastado, deslocavam-se para outro perfeitamente fértil.

Esse despreendimento possivelmente encontra uma de suas formas mais agudas de expressão com a construção do Aterro do Flamengo (1964), projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, em coautoria com Burle Marx. O projeto, que visava a construção de um parque na área central do Rio de Janeiro, enfrentava, a princípio, uma limitação clara de disponibilidade de terreno, que só foi vencida pela decisão de se implantar todo o programa sobre uma nova área à beira do mar, que seria conquistada pela construção de um aterro. O volume massivo de terra demandado foi providenciado pelo desmonte hidráulico do morro de Santo Antônio, próximo da área demarcada pelo projeto. Em pouco mais de dez anos, o centro do Rio de Janeiro, lugar atravessado por inúmeras camadas históricas que ali deixaram seus sedimentos, é transformado não pela reconfiguração de suas vias, lotes ou qualquer sorte de condicionante do tecido urbano, mas de seu próprio relevo. Aqui, a falta de aderência da civilização ao solo é tomada como condição que permite a execução de

um projeto que, de outro modo, sequer chegaria a ser concebido como algo diferente de um delírio.

Algo parecido acontece com a construção de Brasília (1960). A arbitrariedade do “gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse”⁵, como expresso no conhecido memorial escrito por Lucio Costa na ocasião do concurso, conformando “o próprio sinal da cruz”⁶ como traço fundador da cidade que seria a capital do país, denota a virtualidade da própria noção de lugar para o arquiteto, como se este só passasse a existir no momento em que é assinalado. “Gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”⁷, o projeto de Brasília reatualizava a experiência do “descobrimento da América”, ao promover o encontro de um Brasil do futuro, quase alienígena, com o interior “arcaico” do cerrado. A cidade estava, tão logo era um esboço, fadada a ser uma “aeronave pairando sobre o chão rústico da ex-colônia”⁸.

Por outro ângulo, a dissonância entre essas duas dimensões antagônicas é o predicado que confere a coerência do projeto: a paisagem desértica do cerrado é também aquela por onde a civilização deixou um vácuo. De forma análoga às virtualidades vinculadas à ideia de Novo Mundo, o extenso cerrado desconhecido aos olhos do próprio país encarna um futuro em todo o seu potencial. Lorenzo Mammì registra a ideia de forma precisa: “No lugar onde surge a nova capital, não há história, não há natureza, nem sequer há sombra. A paisagem, como o horizonte, será construída junto com a cidade”⁹. O encantamento pelas possibilidades descortinadas pela imensidão do território está concisamente enunciado em um comentário de Le Corbusier

5. Lucio Costa, Memorial do plano-piloto. In: op. cit., pp. 283-295

6. Id., ibid.

7. Id., ibid.

8. Otilia Beatriz Fiori Arantes. A Nova Capital-Oásis. In: Otilia Beatriz Fiori Arantes (org.), Acadêmicos e Modernos. Textos de Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 2004, p. 24

9. Lorenzo Mammì. A construção da sombra. In: Samuel Titan Jr. e Sérgio Burgi (org.), Marcel Gautherot: Fotografias. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016, p. 48



© Marcel Gautherot. Instituto Moreira Salles

a respeito da experiência de seu vôo sobre o Rio de Janeiro, na ocasião de sua emblemática vinda à América do Sul em 1929:

“quando subimos num avião de observação e planamos, como um pássaro, sobre todas as baías, quando contornamos todos os picos, quando entramos na intimidade da cidade, quando, com uma simples mirada de pássaro planador, arrancamos todos os segredos que ela escondia tão facilmente do pobre terráqueo, apoiado em suas duas pernas, então vimos tudo, comprendemos tudo; demos voltas e retornamos muitas vezes; de tempos em tempos, o piloto — um inglês — dava uma leve pancada na minha cabeça: é que, à direita, havia rochedos vertiginosos a uma distância de 50 metros, abaixo do avião e eu olhava precisamente para a esquerda, para a imensidão...”¹¹.

É a partir desse encantamento fomentado pela ideia de se construir no infinito que a escolha de Oscar Niemeyer como arquiteto responsável pelo projeto dos edifícios da nova capital se constitui com enorme conveniência. Em suas obras, o aspecto pictórico da bidimensionalidade paradoxal apresentado por Sophia Telles é levado às últimas consequências pela forma como radicalizam sua “condição de isolamento e autonomia formal”, de forma a aderir “à linha infinita do horizonte”, como aponta Guilherme Wisnik¹¹. Aqui, assim como na Casa das Canoas, Niemeyer parece eleger formas-síntese de cada um dos edifícios, e as enfatiza a

partir do silenciamento daquilo que lhes apoia, ou seja, daquilo que lhes torna críveis sob o ponto de vista físico. O aspecto delirante da cidade que “apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão” em meio a “mágica monotonia” de seus “diluídos ares”¹² é reforçado pela poeira levantada pelo canteiro de suas próprias obras, como lembra Mammì¹³. A imagem é magistralmente captada pelo fotógrafo Marcel Gautherot, em suas séries sobre a construção de Brasília, sobretudo no registro que fez da construção da Esplanada dos Ministérios. Na imagem, a sombra do edifício sobre o qual se posicionou o fotógrafo é projetada na metade inferior do quadro. Acima da base pesada e opaca, os esqueletos dos ministérios em construção assumem uma feição quase fantasmagórica. Assim como na fotografia da caixa d’água de Olinda feita por Berzin, a composição se aproxima de algum tipo de fotomontagem, por resultar da justaposição de figuras aparentemente sem nexo. São, no entanto, o registro mais preciso de um país que, não havendo superado um chão sofrido de país subdesenvolvido, suspende sobre ele uma realidade inédita de “país do futuro”.

Assim, Niemeyer projeta ícones do progresso tão imediatos quanto à máxima de “50 anos em 5”, eternizada pelo Plano de Metas do então presidente Juscelino Kubitschek. Antes de se firmarem como arquitetura, seus projetos materializam uma intenção: o salto sobre o atraso¹⁴. Se este atraso parecia ser superado por cada vão vencido de maneira quase indecifrável, à outra margem da construção da capital, precárias cidades-satélite começavam a se formar como subproduto da utopia que, dia após dia, era concretizada. Mais



© Marcel Gautherot. 1959. Instituto Moreira Salles



Cândido Portinari, *Retirantes*. 1944. Óleo sobre tela, 190 x 180 cm. MASP

12. João Guimarães Rosa, *As margens da alegria*. In: João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

13. Lorenzo Mammì, op. cit., p. 50

14. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., p. 126



© Marcel Gautherot. 1959. Instituto Moreira Salles



© Marcel Gautherot. 1958. Instituto Moreira Salles



© Marcel Gautherot. 1959. Instituto Moreira Salles

15. Guimarães Rosa, op. cit.

16. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., p. 86

uma vez, a fotografia de Gautherot se mostra reveladora, dessa vez, sobretudo com os registros feitos sobre as moradias na Sacolândia, nos arredores do plano piloto. As imagens focam a miséria dos trabalhadores que, desamparados pelo Estado cuja capital ajudavam erguer, habitavam casas tão frágeis a ponto de serem vedadas por sacos plásticos. Uma mulher estende roupas em um varal amarrado à árvores que, despudas e retorcidas como grande parte da vegetação característica do cerrado, encarnam um profundo sofrimento que confere ao quadro um aspecto quase expressionista, encontrando uma triste semelhança com as figuras dos retrantes pintadas por Cândido Portinari. Em outras fotografias, como nas do funeral do engenheiro Bernardo Sayão, a fatalidade aparece também como uma sombra sinistra da construção da capital, que mais tarde ressoará no conto “As margens da alegria”¹⁵ de Guimarães Rosa, no qual a viagem de um menino a Brasília ainda em construção, com seu tio engenheiro é assombrada pela constante lembrança de um peru com o qual havia se encantado, nos fundos da casa onde se hospedava, e que mais tarde é servido à mesa.

No entanto, como lembra Wisnik, o que convém perguntar é: de que maneira esses “produtos da utopia de uma razão totalizadora”¹⁶, implantados de forma tão artificial, poderiam se manter ilesos em sua ordenação sem serem perturbados pelo Brasil real que lhes cercava? O golpe militar de 1964 parece lamentavelmente responder ao questionamento. Embora tenha correspondido à convergência da praxis mais expressiva do modernismo brasileiro, a construção de Brasília se revelou, em última análise, um episódio traumático na

formaçāo cultural do país. A “modernização pelo alto”¹⁷ que representou Brasília — em todos os sentidos que o termo usado por Otília Arantes pode assumir — não foi lastreada por um progresso capaz de eclipsar verdadeiramente o subdesenvolvimento. Ao “saltar sobre o atraso”, o Brasil queimou etapas indissociáveis de um projeto orgânico e sólido de modernização¹⁸. Imagem da paisagem etérea de um futuro que prometia se consumar, a cidade desmoronou “ao menor tranco do país antigo, porém real”¹⁹.

No entanto, a arquitetura de Niemeyer, ao ilustrar precisamente a crise moderna a que estava submetido o Brasil, era também a sua tradução direta e mais coerente. Assim, embora sustentada por uma contradição estrutural, não era tensionada por nenhuma forma de conflito com a crise que lhe deu origem. É a partir desse raciocínio que Wisnik encontrará uma importante correspondência entre a obra do arquiteto e a “contradição sem conflitos”²⁰, ideia formulada por Walter Garcia ao definir o trabalho musical de João Gilberto que, ao desfazer a hierarquia entre tempo forte e tempo fraco na estrutura rítmica das canções que interpretou, apazigua a batida sincopada do samba, que no entanto é recuperado em sua essência pela ênfase colocada pelo músico em outras características de sua estrutura que haviam se diluído com o samba-canção:

“Portanto, o caráter da bossa nova se define, segundo Walter Garcia, em conciliar a negação com a afirmação do samba. Assim, observa, ‘essa contradição entre sair do samba para a bossa e voltar da bossa para o samba’ em João Gilberto,

17. Otília Arantes, op. cit., p. 24

18. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., p. 89

19. Otília Arantes, op. cit., p. 24

20. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., pp. 114-117

‘é vivida sem conflito algum’, pois ‘a tensão está suspensa’ na forma originalíssima de uma ‘contradição sem conflitos’²¹

A suspensão da tensão pode ser estendida à obra de Niemeyer pela forma como o arquiteto silencia os esforços envolvidos na viabilização técnica de suas construções, de forma a apresentá-las em um estranho repouso. Talvez uma coerência com a ideia de superação imediata do subdesenvolvimento e, certamente, algo diametralmente oposto do que seria manifestado na obra dos assim chamados “arquitetos paulistas”. É na esteira da crise do projeto de modernização encarnada por Brasília que há um deslocamento significativo do eixo de produção da arquitetura brasileira para São Paulo. O movimento, que é protagonizado, de início, pelo engenheiro-arquiteto paraense-paulista Vilanova Artigas, se coloca como uma oposição frontal à arquitetura de Niemeyer. Em suas palavras: “enquanto ele [Niemeyer] sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente.”²². O raciocínio parece ser explicado, em parte, por razões políticas: embora os dois arquitetos se declarassem comunistas, Artigas procura convergências entre suas convicções ideológicas e o seu ofício de arquiteto, diferentemente de Niemeyer, que não via qualquer ponte relevante entre os dois campos.

21. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., p. 116 (apud Walter Garcia, *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 134)

22. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., p. 149

não são exceção: revelam a distância que guardam de uma industrialização plenamente consolidada através das marcas que deixam nos materiais, sobretudo no concreto, em decorrência da rusticidade que caracterizava sua técnica. Portanto, a exposição inalterada das impressões deixadas por esses procedimentos na forma final do edifício equivaleria a uma decisão pela manutenção dos vínculos entre a força produtiva e seu produto. Um posicionamento crítico sobre a realidade que é incorporado na obra de Artigas e se pauta por sua crença na necessidade de revelar o atraso ao invés de omiti-lo através de uma “síntese harmoniosa” das contradições. Assim, o sentido político que se cristaliza na arquitetura paulista a partir de sua obra, encontra, no vácuo deixado pela falência de Brasília como modelo de progresso, um espaço para firmar sua existência enquanto prática crítica do ofício.

Em uma entrevista recente concedida a um grupo de pesquisadores brasileiros, o arquiteto português João Luís Carrilho da Graça diz, a respeito do Rio de Janeiro: “A tensão entre a horizontalidade das praias, das marginais e dos aterros e a erupção dos morros de pedra descarnada dá-nos a sensação de aqui podemos ser livres. Parece que a paisagem aguenta tudo.”²³ A descrição, no entanto, é quase oposta àquela que poderia ser feita a respeito da cidade na qual os paulistas implantarão seus projetos. Se no Rio de Janeiro é a natureza que invariavelmente se sobrepõe à cidade, condição libertadora pela qual qualquer forma de arquitetura seria suportada, em São Paulo, de maneira contrária, é a cidade que domina a natureza, através de uma dinâmica eminentemente ditada pelo



Gávea Tourist Hotel (1953). Projeto inconcluído de Décio da Silva Pacheco no bairro da Gávea, Rio de Janeiro.
Autor desconhecido



Hotel Nacional (1972). Projeto de Oscar Niemeyer no bairro de São Conrado, Rio de Janeiro
Autor desconhecido

23. João Luís Carrilho da Graça. Arquitetura topográfica: Entrevista com o arquiteto João Luís Carrilho da Graça. [Entrevista concedida ao grupo de pesquisa Inquérito Portugal] In: Ana Luiza Nobre e João Masao Kamita (org.), *Arquitetura Atlântica: deslocamentos entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 62

24. João Masao Kamita, *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 39

25. Sérgio Buarque de Holanda, op. cit., p. 96

mercado imobiliário. Assim, desprovida de marcos mais notáveis em sua paisagem, a capital paulista, como anota João Masao Kamita: “determina uma experiência que, mais do que qualquer outra metrópole, é de natureza topográfica: um caminhar sem horizontes visíveis”²⁴. É a constatação dessa condição que permite que Artigas desprenda seus projetos de um referencial mais rígido de solo urbano, o que, no limite, implica a concepção de sua arquitetura como uma extensão artificial dessa topografia. O raciocínio, que a princípio poderia soar como uma relação de aceitação entre arquitetura e cidade, é também aquele que permitirá que suas obras, ao serem implantadas em uma segunda topografia, não determinada pela cidade, neguem sua exterioridade e se voltem radicalmente ao seu interior.

Para abordar melhor o tema, no entanto, talvez seja preciso fazer, novamente, um retorno à Colônia. Nesse contexto, como foi dito anteriormente, a grande propriedade rural se constitui como um organismo autônomo e “imerso em si mesmo” que, a partir de seu isolamento, “pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo”²⁵. Apartada fisicamente do tecido urbano, lugar de formação da vida pública e de seus espaços, a elite colonial estende seus domínios para as instituições públicas, replicando suas estruturas de poder dentro do Estado. O assim chamado patrimonialismo, pela teoria social, não será desmantelado nem pelo processo de independência, este profundamente conservador, e nem pela modernização do Estado. A ausência de ruptura com o passado patrimonial, como argumenta Luiz Werneck Vianna, permitiu que as elites representadas por ele continuassem

a reproduzir suas condições de domínio à medida em que permaneceram à frente dos centros de “controle político do processo de mudança social”²⁶. Assim se constituía um “Estado neopatrimonial” que, ao exercer suas práticas de cooptação, passaria a inibir qualquer forma de acesso mais universal ao poder que pudesse concorrer à desestabilização de suas condições de reprodução.

Voltando à São Paulo do século XX, esse patrimonialismo se manifesta na cidade sob a forma de uma urbanização que, distorcida pela garantia última dos interesses privados, resulta em um tecido profundamente segregado e dotado de espaços públicos atrofiados. É contra a manutenção dessas formas de segregação e opressão que se volta o esforço crítico da arquitetura quem ascensão. A tarefa, no entanto, nasce de uma contradição intrínseca: se é no interior de seus próprios projetos que estes arquitetos buscavam a “base da sua visualidade”, ou seja, seu nexo com a sociedade, não estariam os arquitetos instrumentalizando a velha casa-grande, autônoma e isolada, como um modelo de arquitetura? A resposta parece ser respondida, mas uma vez, de forma dúbia. De modo propositalmente generalizante, a fim de traçar um contorno mais ou menos abrangente, os projetos em questão compartilham características em comum: lançam mão de recursos como a adoção de partidos estruturais totalizantes, geralmente vinculados ao emprego de empenas cegas que, aliadas à uma cobertura iluminante, conformam uma espacialidade contínua na qual um vazio central exerce uma força centrípeta sobre todo o conjunto. No entanto, esses edifícios, que poderiam ser entendidos

26. Luiz Werneck Vianna. Weber e a interpretação do Brasil. In: Novos Estudos Cebrap, n. 53. São Paulo: Cebrap, 1999, p. 96

como produtos da radicalização da condição de isolamento experimentada na casa-grande colonial, sofrem uma reorientação frontal na medida em que replicam em seu interior, dimensão tradicionalmente mais íntima de uma construção, espaços absolutamente coletivistas e orientados à luz de uma sociabilidade nova. Sob a cobertura única — um segundo céu — buscam reconstruir um espaço urbano exemplar — um segundo chão — capaz de subverter a sobreposição do privado sobre o público pela sua inversão completa: “cidades em laboratório”²⁷.

A aversão desse raciocínio de projeto à qualquer tipo de esquema espacial consagrado pela dimensão privada é sentida na homogeneidade formal que caracteriza a produção. Os projetos residenciais, por exemplo, são abordados como modelos de ensaio que experimentam, em um contexto particularizado, soluções mais universais que identificam, tanto na circunstância doméstica, quanto na de um equipamento público, substratos de uma espacialidade coletiva formadora. Nessa lógica, o tema do projeto da casa não escapa a uma abordagem mais crítica e que, portanto, enfoque a questão central do subdesenvolvimento. É o que expressa o arquiteto capixaba-paulistano Paulo Mendes da Rocha:

“A casa, particularmente nos países atrasados e de passado colonial, como o nosso, é uma necessidade quantitativa, escandalosa, e não poderá ser pensada simplesmente como uma unidade de habitação. Nós teremos que, para suprir essa necessidade, inventar, aceitar e reconhecer a

27. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., p. 127

casa realmente contemporânea que conte fundamentalmente com os recursos da grande cidade. A sua arquitetura, a forma, será nitidamente associada com o que se reconhece como desenho da cidade, associada às circunstâncias que alimentam perspectivas em relação à prole, uma casa que compreenda e subentenda a existência de escolas, parques, transporte público, de felicidade enfim, esta quimera capaz de apaziguar e recompor uma história amarga, em que contingentes enormes da população são estigmatizados, desprezados, relegados à miséria.”²⁸

Assim, há uma tendência em condensar, na arquitetura, respostas universais que se dirijam à superação das diversas faces do subdesenvolvimento. Por esse ângulo, a arquitetura não pode mais assumir qualquer forma que inspire leveza, como em Niemeyer, sem contradizer sua razão de ser. Ao contrário, é enfatizando o esforço em sustentar a imagem de progresso encarnada pelas construções que este discurso encontra sua coerência formal. A arquitetura de Artigas, assim, procura, em suas palavras:

“o valor da força da gravidade, não pelo processo de fazer coisas fininhas, umas atrás das outras, de modo que o leve seja leve por ser leve. O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las”²⁹

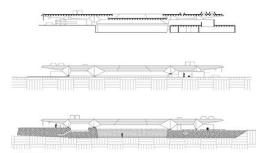
Acerca dessa constatação, como explica Masao Kamita, Artigas expõe uma condição dupla em suas obras:

27. Paulo Mendes da Rocha. op. cit., p. 24

29. João Batista Vilanova Artigas in: João Masao Kamita. op. cit., p. 38



Ginásio de Guarulhos (1960). Projeto de Vilanova Artigas
© Nelson Kon



Corte e elevações da Garagem de Barcos do Iate Clube Santa Paula (1961). Projeto de Vilanova Artigas.

© Brutalist Connections



(Garagem de Barcos)
Detalhe do encontro da cobertura com a fundação através das rótulas metálicas.
Autor desconhecido

“um sentido telúrico a faz apegada à terra, às circunstâncias imediatas, à história material da vida; outro, transcendente, insiste no direito de ‘pensar utopicamente em face ao mundo’”³⁰.

Essas preocupações, que marcam a arquitetura paulista de forma central, estão presentes no projeto de Vilanova Artigas para o Ginásio de Guarulhos (1960). Aqui, a geometria dos elementos estruturais, sobretudo dos pilares, coincide em boa medida com o desenho dos esforços de momento a que estão submetidos. Sem qualquer intenção de desviar a percepção de que a laje é sustentada e está apoiada, o pilar assume um papel quase didático de explicar a mecânica dos esforços envolvidos no edifício. Mas é no seu projeto para a Garagem de Barcos do Iate Clube Santa Paula (1961), com Carlos Cascaldi, que o arquiteto radicaliza esse raciocínio. A garagem é conformada a partir de uma cobertura de cerca de setenta metros de comprimento, dividida em três partes e sustentada por duas vigas mestras em concreto pretendido que se apoiam, a partir de um desenvolvimento das vigas, diretamente nos blocos de fundação que afloram do chão. Não há vínculo fixo, no entanto, entre a cobertura e os blocos, que simplesmente a apoiam através de rótulas de aço entre as juntas de neoprene que revestem os limites das estruturas, tal qual em uma ponte. De certa forma, o peso colossal da cobertura é dramatizado através da mediação destes aparelhos que, trazidos próximo ao nível em que transitam as pessoas, parecem concentrar a somatória dos esforços a que está submetido o conjunto em um elemento táctil, próximo da mão.

Uma redução poética do peso. O afloramento dos blocos de fundação, por outro lado, elimina a necessidade de pilares propriamente ditos, já que os apoios vindos da cobertura são antes dobras das vigas — que por sua vez são dobras das lajes — do que pilares. Debaixo do fluxo vivo de tensões do sistema de cobertura, o chão é qualificado pelas escavações e reconfigurações que acomodam o programa. Assim, em consonância ao sentido transcendente-telúrico identificado por Masao Kamita, o arquiteto organiza uma transição da dimensão infraestrutural, na qual se identifica a sociedade, à dimensão do indivíduo, talvez sinalizando metaforicamente um vínculo possível entre homem e progresso — e não mais uma miragem — que se dá na topografia artificial de um “chão qualificado”.

Ainda acerca da citação de Mendes da Rocha, a casa que subentende a existência de “escolas, parques, transporte público” é uma resposta à atrofia destes espaços na cidade. São, portanto, projetos concebidos a partir de uma falta, uma ausência que é incorporada pela forma não através de um gesto positivo, isto é, satisfeito pelo preenchimento da falta, mas a partir de sua espacialização em vazios. Assim, se constituem mais como abrigos à possibilidades de equipamentos do que como equipamentos de fato. São um meio-caminho andado em direção à provisão das ausências que as motivaram como arquitetura. Daí a frequente introdução nesses projetos de espaços destituídos de um uso preconcebido, “espaços sem nome”, na expressão de Flávio Motta. Há uma aposta na capacidade da sociedade em significá-los:

“[...] você não pode olhar para o MuBE e dizer: ‘Ah, olha lá, aquilo deve ser um museu!’. É mais provável que quem passe por ali se emocione com o inesperado, com uma nova disposição espacial. Que, para ser museu, exige futuras ações, providências. Uma construção solicitante.”³¹

Para além deste aspecto, o Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (1988) cristaliza parte relevante do raciocínio apresentado até aqui como arcabouço do tronco paulista da arquitetura brasileira. De início, a condição evidentemente urbana em que se encontra o lote especificado para a implantação do projeto já pressupõe alguns limites: as leis de ocupação do solo, e um terreno relativamente pequeno em comparação às dimensões que se esperam de um museu com tal programa. As áreas especificadas pelo edital do concurso são quase inteiramente satisfeitas pela porção “enterrada” do conjunto, na falta de uma expressão melhor. Atingidas estas questões, o projeto pode voltar-se àquela que seria sua vocação principal: sua área externa. A princípio, uma praça de esculturas ao ar livre. Ecoando outras experiências de uma já plenamente amadurecida arquitetura moderna brasileira, o arquiteto evita a incorporação do lote como um dado de referência do projeto. Essa recusa talvez possa ser, em parte, justificada por este resultar de uma divisão que se identifica com a estrutura de construção-lote consagrada na experiência de memória escravista e retrógrada da cidade colonial³². Está descartada qualquer forma de ocupação mais tradicional do lote em que se possa

31. Paulo Mendes da Rocha. op. cit., p. 24

32. Leandro Medrano e Luiz Recamán, *Vilanova Artigas: Habitação e cidade na modernização braileira*. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 18

reconhecer suas evidências: recuos de todas as formas, jardins resultantes da taxa de permeabilidade e etc. Há como partido um desacordo com a “superfície falha” da cidade, que é superado em uma operação talvez arqueológica mobilizada pelo arquiteto: ao escavar o terreno, ainda preservado de movimentações de terra significativas, o museu atinge camadas que existiam à revelia de todo passado que se pretende evitar. Uma terra que não participou da história humana. Com “5 bilhões de anos”, a “idade do planeta”, como diz o arquiteto em uma de suas entrevistas³³. Assim, simbolicamente, Mendes da Rocha não implanta o seu museu em São Paulo, mas na América do Sul. Um manifesto de sua compreensão territorial alargada acerca da condição de ser brasileiro e, sobretudo, de habitar o “terceiro mundo”, este que é, em suas palavras, “a esperança do mundo”. O partido é reafirmado por muitos ângulos do edifício. Um estreito fosso com água é desenhado de forma a recolher, em sua sombra, a fundação de uma das duas paredes que suportam a viga que atravessa o terreno, como bem lembra Sophia Telles³⁴. É que abaixo do museu há um lençol freático raso, parte da bacia hidrográfica do Rio Tietê que, em ligação com o Rio Paraná, desagua no Rio da Prata, na Argentina. Com sua sobreposição de estratos construídos e revelados, informados pelo corte transversal, seu desenho fundamental, o museu é uma escavação arqueológica sobre a América a céu aberto.

Portanto, ao reconfigurar o terreno, o arquiteto faz da sua maior adversidade no projeto, a sua potência. A atitude é definitivamente sublinhada pela presença massiva da viga de concreto protendido que, com seus

33. Paulo Mendes da Rocha. op. cit., p. 48

34. Sophia Telles. O Museu da Escultura. In: *Arquitetura e Urbanismo - AU*, n. 32, São Paulo: Pini, 1990, p. 48



MuBE (1988). Paulo Mendes da Rocha.

© Nelson Kon



MuBE com vaporizadores instalados por Laura Vinci como parte da exposição Pedra no Céu (2017). Projeto de Paulo Mendes da Rocha.

© Nelson Kon

dois metros de altura atravessa ilesa os sessenta metros em que paira sobre o chão escavado. Há algo de heroico na expressão “vencer o vão”, tão presente no vocabulário dos arquitetos brasileiros, que é encarnado pela viga. De fato, diferentemente dos pilares, elementos que tem no vínculo com o solo sua condição de existência e sentido, as vigas são os elementos geralmente submetidos às maiores solicitações, em decorrência da necessidade de resistirem à gravidade, isto é, ao destino intrínseco dos corpos de serem trazidos ao chão. A viga domina o espaço recortado do conjunto pela sua presença estranhamente elementar, uma “pedra no céu”, na expressão do arquiteto. No museu, a ideia da viga como elemento de cobertura é atormentada pela ideia de que a mesma função poderia ser atingida de formas muito menos desafiadoras. É que sua razão de existência não se reside no cumprimento de tal função. Também não é de ordem monumental, uma vez que sua horizontalidade extremada escapa aos olhos de quem tenta enquadrar toda sua extensão. A viga parece existir, desconcertantemente, para suportar apenas o seu colossal peso próprio. Desafiando qualquer sentido meramente funcionalista, a viga do MuBE é o herói que cria e que vence sua própria batalha.

Por outro ângulo, pode-se argumentar que o pórtico formado pela viga com seus apoios é um elemento que indica a fundação de um lugar. Nessa ótica, é interessante como o arquiteto, ao desenvolver a expressividade do pórtico, elege justamente a viga como objeto de maior reconhecimento do conjunto, algo completamente distinto daquilo que se verifica na imagem mais tradicional de pórticos consagrada por importantes

marcos da civilização europeia, nos quais a altura é o dado fundamental. Assim como os elementos rolantes da Garagem de Barcos de Artigas e Cascaldi, a viga do museu parece ser a materialização sintética da somatória dos esforços empreendidos na realização do edifício. Seria assim a “totalidade das funções pelas quais se resiste à morte”, conforme a belíssima e breve definição da vida pelo fisiologista francês Dr. Bichat, sobre a qual o arquiteto pondera: “a vida não é, a vida é um não ser a morte. É um instante, um fenômeno. Uma visão de construção da vida, a experiência do corpo e da cultura”³⁵. Seja buscando horizontes de terra virgem por baixo do solo, ou voando por cima, o museu é um manifesto sobre novas possibilidades, um novo futuro para a América que é construído tomando-se distância do passado duro que é subentendido na ideia de chão. Uma arquitetura anti-gravidade.

No entanto, a visão de futuro manifestada no museu parece ser assombrada pelos problemas característicos do terceiro mundo que o cerca. O gradeamento que se observa hoje em seu entorno é uma lembrança inconveniente da realidade que o museu notavelmente buscou evitar. As grades lembram, sobretudo, que o museu está de fato em um lote, e parecem invalidar grande parte do esforço colocado na superação desse vínculo burocrático com a cidade e o seu chão. Assim como em Brasília, o Brasil atrasado chega pelas bordas.

Embora as decisões de projeto articuladas no MuBE sejam motivadas em grande parte por um desejo de ruptura com o passado colonial, sua fragilidade enquanto espaço público, verificada a partir do

35. Paulo Mendes da Rocha. op. cit., p. 49

gradeamento, parece se inscrever em uma genealogia que remonta a esses tempos. Acerca dessa genealogia, Sônia Salzstein escreve que, diferentemente das cidades de colonização espanhola que se estruturam a partir de uma “grelha cartesiana” em torno de uma “plaza mayor”, as cidades brasileiras se organizam mais em função do “protagonismo de certos edifícios, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que um princípio regulador geral”. Assim, os espaços públicos brasileiros raramente se constituem como “elemento geradores de conjunto”, mas, ao contrário, “espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes”³⁶. Este aspecto das cidades brasileiras talvez encontre contraprovas, como no caso do Rio de Janeiro, cidade dotada de espaços públicos muito bem-sucedidos, ainda que sob constante ameaça, mas certamente em São Paulo este é um dado amplamente verificado. Talvez seja preciso reconhecer que o reiterado isolamento experimentado na arquitetura da “escola paulista”, em resposta a uma cidade que se constituiu a partir da manutenção dos estatutos da colônia, implica mais numa continuidade com esses mesmos estatutos do que numa ruptura de fato.

27. Guilherme Wisnik, *O Brasil condenado ao moderno*. op. cit., p. 275

a estrada depois da curva

6.



imagem de capa:

registro pessoal (2019) feito na marginal de Leça da Palmeira.
No fundo, junto às rochas, se vê a Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova, projeto de Álvaro Siza Vieira (1963)

1. Alberto Caeiro. Para Além da Curva da Estrada. Domínio Pú-
blico. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000381.pdf>>. Acesso em: 19/02/2020

“Para além da curva da estrada
Talvez haja um poço, e talvez um castelo,
E talvez apenas a continuação da estrada.
Não sei nem pergunto.
Enquanto vou na estrada antes da curva
Só olho para a estrada antes da curva,
Porque não posso ver senão a estrada antes da curva.
De nada me serviria estar olhando para outro lado
E para aquilo que não vejo.
Importemo-nos apenas com o lugar onde estamos.
Há beleza bastante em estar aqui e não noutra parte qualquer.
Se há alguém para além da curva da estrada,
Esses que se preocupem com o que há para além da curva da estrada.
Essa é que é a estrada para eles.
Se nós tivermos que chegar lá, quando lá chegarmos saberemos.
Por ora só sabemos que lá não estamos.
Aqui há só a estrada antes da curva, e antes da curva
Há a estrada sem curva nenhuma.”¹

Há algo de melancólico no realismo que marca o poema de Alberto Caeiro. Ao manifestar a sua satisfação em aceitar sem incômodos a condição de alguém que está na “estrada antes da curva”, o poeta parece guardar uma certa mágoa: “Se há alguém para além da curva da estrada/ Esses que se preocupem com o que

há para além da curva da estrada”. Talvez como se esse estado de espírito profundamente vinculado ao tempo presente fosse a redenção de um passado vivido “para além da curva da estrada”. Se esta hipótese for plausível, há aqui uma correspondência com a própria identidade do povo português que, após o fim do “ciclo prodigioso” vivido nas grandes navegações — muito além da curva da estrada —, passa a ocupar um lugar periférico na Europa tanto em termos geopolíticos, quanto culturais. Esta condição é retratada de certa forma pela resistência à afirmação da arquitetura moderna no país na medida em que a industrialização, que de maneira geral fundamentava o discurso do modernismo europeu, ainda se encontrava bastante defasada em Portugal. Por outro ângulo, o conservadorismo sustentado pelo regime ditatorial de Salazar impunha um entrave decisivo à assimilação de qualquer discurso cultural que implicasse um desvio de seu projeto de identidade. Mas talvez estes dois fatores sozinhos não expliquem inteiramente o “modernismo tardio” português.

Ao escrever sobre uma tradição realista da literatura de Portugal, Sérgio Buarque de Holanda lança luz sobre um traço da identidade de seu povo que parece ser de grande relevância para o tema. O raciocínio parte de uma ponderação acerca de um conselho feito por D. Duarte a seus leitores em seu tratado sobre ética e moral: “Nisso [D. Duarte] mostra-se representante exemplar desse realismo que repele abstrações ou delírios místicos, que na própria religião se inclina para as devoções mais pessoais, para as manifestações mais tangíveis da divindade”². Esse realismo, segundo o autor, está presente também na literatura medieval

2. Sérgio Buarque de Holanda, op. cit., p. 275

portuguesa em que o tema da “dissonância entre o indivíduo e o mundo” corresponderia a uma incapacidade em “abandonar inteiramente os vãos cuidados terrenos”³. Há uma resistência do povo português em ceder a uma “total desintegração da personalidade” que, para Sérgio Buarque, é expressa exemplarmente na lírica dos antigos cancioneiros, nas quais:

“as efusões do coração, as evocações ternas ou sombrias, as malogradas aspirações, as imprecções, os desenganos jamais se submeterão àquelas construções impessoais que admirariam mais tarde os artistas do Renascimento e do classicismo, mas compõem um rústico jardim de emoções íntimas. Todo arranjo teórico será insólito aqui, pois os acidentes da experiência individual têm valor único e terminante.”⁴

O autor segue sua linha de raciocínio descrevendo uma visão de mundo manifestada na literatura que marcará uma distinção central entre os portugueses e outros povos hispânicos. Os primeiros se identificariam mais com uma concepção de ordem “feita com desleixo e certa liberdade”, avessos à interpretações disciplinares e impessoais das coisas, “a ordem do semeador, não a do ladrilhador”⁵, em alinhamento, como lembra o autor, com uma anedota de Antônio Vieira a respeito da ordem em que estão arranjadas as estrelas: “he ordem que faz influênciā, não he ordem que faça lavor. Não fez Deus o Céu em xadrez de estrelas [...]”⁶

Evidentemente, a imagem do “semeador” e do “ladrilhador” tem uma profunda conexão com orde-

3. Id., ibid. p. 138

4. Id., ibid.

5. Id., ibid.

6. Id., ibid.

nação espacial das cidades coloniais na América. A crença de Castela na uniformização e codificação do espaço segundo princípios rígidos e meticulosos⁷ não é sentida nas cidades coloniais dos portugueses, de forma que, novamente, percebe-se uma resistência do povo lusitano em alinhar-se à discursos e práticas imiscíveis à sua identidade. Ora, a arquitetura pensada a partir de componentes industriais de forma a viabilizar sua serialização é certamente uma abordagem anônima. Assim, a partir das observações feitas por Sérgio Buarque, talvez possa-se arriscar dizer que nesse caso, como nos outros, essa chave interpretativa, sustentada em grande parte pela Alemanha ou França, por exemplo, seria descartada como possibilidade de referência para a fundamentação do movimento moderno em Portugal. É a partir desse impasse que a leitura formulada por Lucio Costa se mostra de grande conveniência ao sinalizar a possibilidade de coexistência entre o movimento moderno e uma tradição construtiva que inclusive dizia respeito ao próprio povo lusitano. Há, nesse contexto, uma correspondência entre a documentação feita por Costa nas cidades mineiras e a importante pesquisa realizada no Inquérito à Arquitectura Regional Portuesa⁸, da metade da década de 1950, que possibilitou a elaboração de um base de referência ao movimento moderno em Portugal a partir da pesquisa e catalogação de sua arquitetura vernacular.

À certa semelhança do papel que desempenhou Costa no Brasil, Fernando Távora é o arquiteto que ocupa um lugar de destaque na racionalização da técnica identificada na construção popular de seu país. Sua arquitetura prima por um sentido de continuidade que

7. Id., ibid.

8. A pesquisa foi realizada pelo então Sindicato Nacional dos Arquitectos, entre 1955-1960 e resultou na publicação do livro *Arquitectura Popular em Portugal*, em 1961, reeditada em 1980, 1988 e 2004

9. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2015, p. 22

extrapola a questão do “modernismo com identidade” para também estabelecer nexos com princípios gerais de ordenação do espaço construído e natural. Em seu raciocínio, a arquitetura não pode se fundar por uma visão parcial, mas carregar em si a consciência sobre sua condição enquanto parte de um todo. Talvez a própria questão da identidade em sua obra seja antes um efeito de seu raciocínio acerca da continuidade do espaço do que de fato uma causa: “A forma mais compreensível para o observador será assim aquela que melhor o retrate, aquela que com ele mais se identifique, aquela que ele conheça por conaturalidade, isto é por existência de uma natureza comum”⁹. Sua cultura de projeto se faz presente de forma emblemática na ocasião do concurso para a Casa de Chá Restaurante da Boa Nova, organizado pela Câmara Municipal de Matosinhos em 1956. Entre todas as áreas permitidas pelo edital para a escolha da implantação da construção, Távora escolhe um promontório rochoso de frente ao mar e junto à marginal de Leça da Palmeira, a alguns metros da capela da Boa Nova, datada do século XV. Assim, o sítio é confrontado por duas realidades que coexistem: a natureza bruta das rochas e do mar, e a capela. Ao eleger o difícil terreno como local a ser implantado o restaurante, Távora parece manifestar sua visão da arquitetura como forma de colaboração, vinculando sua condição de existência, mesmo antes do primeiro esboço de projeto, às circunstâncias espaciais que existiam previamente. No entanto, como se sabe, Távora e seu sócio Francisco Figueiredo não puderam assumir os estudos do projeto, que ficaram a cargo de sua equipe. Entre os diversos estudos desenvolvidos, os

arquitetos optam pela proposta do recém-formado Álvaro Siza Vieira, então com 23 anos.

O projeto manifesta com muito êxito o discurso de Távora a respeito da continuidade como princípio fundamental do espaço e, portanto, da arquitetura. A fragmentação intuída a partir das rochas soltas e amontoadas do sítio é incorporada na disposição fraturada dos muros, numa operação que guarda certa semelhança com a transformação da adversidade em potência, como visto anteriormente com Burle Marx e Paulo Mendes da Rocha. A horizontalidade do projeto garante a manutenção do domínio da verticalidade do espaço pela torre da capela, permitindo que seus materiais sejam incorporados no restaurante sem que haja qualquer competição. A cobertura, formada por planos dispostos em diversos ângulos e alturas, mimetiza a topografia configurada pelas rochas. Assim, como escreve Rafael Moneo: “Trata-se de um projeto atento à mínima inflexão, ao mínimo sossolo”¹⁰, como se reagisse a tudo que lhe é externo.

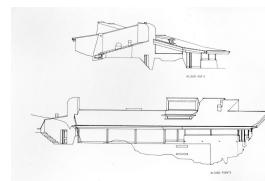
Em planta, nota-se que as diagonais que delimitam o espaço interno e externo parecem se originar de um arranjo radial cujo centro, por extensão das linhas, se dá no intervalo entre duas rochas tomado pelo mar. Portanto, um ponto virtual que paradoxalmente só existe em função das paredes que a partir dele são desenhadas. Um vínculo abstrato que só se firma a partir da construção do restaurante. Aqui, o raciocínio talvez derive de um aspecto central no processo de projeto do arquiteto, conforme expresso em sua entrevista para Alejandro Zaela-Polo:



Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova (1963). Projeto de Álvaro Siza
© Fernando Guerra.

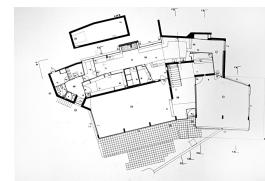


(Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova)
Autor desconhecido.

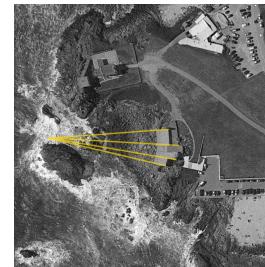


(Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova)
Elevações

10. Rafael Moneo, *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 194 (trad. de Flávio Coddou)



(Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova)
Planta do térreo



(Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova)
Vista aérea com projeção das linhas definidas pelas paredes do edifício

“Gosto muito do modelo da arte para explicar o projeto de arquitetura. Assisti a alguns documentários sobre Picasso que mostraram que a gênese de suas obras vem de um traço que não contém uma ideia previamente definida, mas atua como fagulha da ação. Em meu caso isso acontece amiúde com um desenho, um esboço [...]”¹¹

A arbitrariedade da definição do ponto a partir do qual são irradiados eixos que conformam paredes está presente em muitos de seus projetos, como no caso do Banco Pinto & Sotto Mayor (1974), na cidade de Oliveira dos Azeméis. Através desse recurso, Siza parece criar uma pre-existência a partir da qual o projeto também deve reagir. Como se, a definição cartesiana de um ponto no espaço definido por pelo próprio arquiteto incluisse, além das pre-existências naturais e construídas, uma terceira circunstância “pessoal” a ser considerada no desenvolvimento do projeto. Esta arbitrariedade corresponde a um exercício notável de liberdade em seu método de trabalho. É através deste gesto que, como interpreta Moneo, “Siza intervém no terreno com a mesma força que Lucio Fontana ativava, mediante um corte, a superfície quadrangular de uma tela”¹². O perfil do semeador desenvolvido por Sérgio Buarque tem aqui um ponto de encontro.

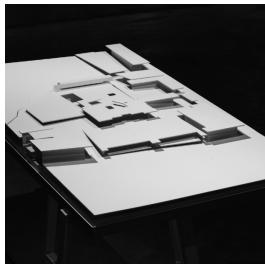
Mas, embora o conjunto de suas obras revele uma abordagem bastante particular, sua produção compartilha muitos valores em comum com o restante da produção moderna e contemporânea portuguesa. Entre outras aproximações possíveis, a concepção do

espaço a partir de sua continuidade resulta, no caso português, em uma cultura de projeto de notável sensibilidade geográfica que frequentemente se manifesta a partir da forma como a arquitetura enraíza-se no chão. Como escreve Ana Luiza Nobre: “é difícil precisar seus limites, aprendê-las como um todo ou fixá-las a partir de um ponto de vista privilegiado”¹³. São projetos cuja gênese se dá a partir da negociação direta com as diversas dimensões da realidade, entre as quais, o tempo. Algo que é ecoado de certa forma no poema de Caeiro: “De nada me serviria estar olhando para outro lado e para aquilo que não vejo.”¹³ Assim, o ofício de projeto denota antes de tudo uma capacidade de mediação, de forma que todo o esforço empreendido na arquitetura parece ser o de fixar sua existência enquanto extensão ativa de seu contexto. O raciocínio é sintetizado por Siza ao interpretar a intenção de seus projetos como uma forma de “captar o momento preciso da imagem flutuando em todas as suas nuances”¹⁴

Esse despojamento corresponde em certa medida a experiências anteriores da tradição construtiva portuguesa. O historiador norte-americano George Kubler, ao estudar a arquitetura que se desenvolveu no país entre os séculos XVI e XVIII¹⁵, cria o termo “estilo chão” para se referir a um vernacularismo emancipado de normas acadêmicas tradicionais e associado a um abandono da ostensiva decoração manuelina que outrora havia marcado as construções lusitanas. Por outro ângulo, é verdade que a exiguidade do território português definia uma escala reduzida de atuação para os projetos que, assim, haveriam de lidar diretamente com limites à suas intenções mais ambiciosas. Mas há



Lucio Fontana, *Concetto Spaziale Attese*. 1966. 55,3 x 46,2cm. Fondazione Lucio Fontana



Maquete do Centro de Documentação e Informação da Presidência da República. Projeto de João Luís Carrilho da Graça (2002)



Pavilhão de Portugal na Expo'98, Lisboa. Projeto de Álvaro Siza.

© Francesco Stinco

13. Ana Luiza Nobre, Tanto Chão. In: Ana Luiza Nobre e João Masao Kamita, op. cit., p. 153

13. Alberto Cairo, op. cit., p. 153

14. Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 149

15. George Kubler, *A Arquitetura Portuguesa Chã: Entre as Espacialidades e os Diamantes (1521-1706)*. Lisboa: Vega, 1988 (trad. de José Eduardo Horta Correia)

pelo menos um terceiro e decisivo fator a ser considerado ao buscar a origem da “modéstia” que caracteriza a arquitetura moderna portuguesa. Embora seja citado com certa frequência como periferia da Europa, Portugal não guarda, em sua história, qualquer resquício de subdesenvolvimento nos moldes de um país de terceiro mundo (ou em desenvolvimento). Assim, não há salto a ser dado sobre o atraso e nem heroísmo a ser encarnado pela arquitetura. Distante de suas ex-colônias, Portugal não tem um chão a temer.

A esse respeito, convém lembrar o projeto do Pavilhão de Portugal desenhado por Siza na ocasião da Expo'98 em Lisboa. Concebido para sediar a participação de Portugal na exposição mundial, o edifício foi implantado em uma área até então marcada pela presença de armazéns demolidos, depósitos de gasolina abandonados e uma doca junta ao Rio Tejo. Quanto ao programa, havia uma indefinição quanto à especificidade de seu uso após o término da exposição. A princípio solto das referências com as quais costuma trabalhar, Siza opta por um terreno junto ao rio. A circunstância atípica é também algo libertadora, permitindo que o arquiteto trabalhe com um léxico reduzido de formas, ângulos, eixos e etc. Assim, ao lado do pavilhão que também compõe o conjunto, Siza projeta uma grande praça cerimonial coberta que se abre ao Tejo. A imagem mais essencial da praça a partir da qual se contempla um fundo distante guarda certa semelhança com os projetos brasileiros. Há, no entanto, um aspecto curioso: diferentemente do que se verifica de forma geral nos projetos brasileiros que lidam com o tema do vão, como o MuBE, a cobertura projetada por

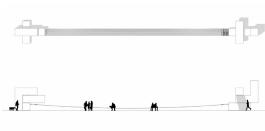
Siza não vence o vão, mas cede com sua forma abatida, sem grande resistência à gravidade. O esvaziamento desse timbre épico, que nouros contextos é associado à laje rija, corresponde também a uma redução significante de sua espessura: atravessa 70 metros de vão com apenas 20 centímetros de altura. Há uma certa melancolia em se estar na praça de frente ao rio reluzente e silencioso debaixo da cobertura distensa. Algo que talvez tenha um ponto de encontro com o que escreve Sérgio Buarque sobre o “som alto e sublimado” dos Lusíadas:

“Em Camões, a tinta épica de que se esmaltavam os altos feitos lusitanos não corresponde tanto a uma aspiração generosa e ascendente, como a uma retrospecção melancólica de glórias extintas. Nesse sentido cabe dizer que o poeta contribuiu antes para desfigurar do que para fixar eternamente a verdadeira fisionomia moral dos heróis da expansão ultramarina”¹⁶

No pavilhão de Siza, são os apoios que concentram as formas de resistência que foram retiradas da cobertura. Visualmente há um contraponto feito à laje delgada pela sequência de grandes pórticos que conformam as estruturas verticais. O raciocínio é retomado de forma curiosa em um projeto de mobiliário da arquiteta brasileira Carla Juaçaba para a Bienal de Arquitetura de Veneza em 2018. Em Ballast, Juaçaba desenha bancos de mais de 25 metros de comprimento configurados a partir de um conjunto de cordas navais ancoradas em contrafortes nas duas pontas. A enorme tensão



(Pavilhão de Portugal na Expo'98)
© Francesco Stinco



Ballast. Projeto de Carla Juaçaba para a Bienal de Arquitetura de 2018.
© Carla Juaçaba

16. Sérgio Buarque de Holanda, op. cit., p. 136

a que estão submetidas as cordas demanda uma reação proporcional dos contrafortes, que, portanto, são concebidos como enormes blocos de concreto empilhados de forma escultórica. Há aqui um sentido realista que é compartilhado pelo Pavilhão ao fazer coincidir os elementos de maior peso da composição do conjunto com aqueles pelos quais a estrutura é descarregada no solo.

Essa abordagem menos épica da estrutura, que sublinha a tectônica dos elementos de apoio e, de forma mais ampla, dos elementos em contato com o solo, implica em um discurso de reconciliação com o plano terreno e, portanto, com o tempo presente. Neste sentido, esse raciocínio realista se apresenta como uma diferença decisiva com relação àqueles arquitetos que se consagraram no panteão da arquitetura brasileira.

Ao refletir a respeito da arquitetura moderna brasileira, Lucio Costa escreve que sua afirmação se deve a “alguma construção e um milagre”. O termo é recorrente em diversos momentos da história nacional. Nos anos da ditadura militar, por exemplo, o período de questionável crescimento econômico que se deu entre 1968 e 1973 ficou conhecido como “milagre brasileiro”, termo que é retomado por economistas contemporâneos para se referir ao período de 2006 a 2010, marcado por um significante aquecimento da economia acompanhado por certa redução da desigualdade social, o “milagrinho”. Embora os termos sejam empregados em contextos completamente diferentes, nos três casos aparece associado às manifestações de progresso. De certa forma, fica implícita uma dificuldade em se conceber e representar esse progresso a partir de elementos reais. Aqui há uma conexão com

as obras de Oscar Niemeyer que, tal como abordado anteriormente, a partir do silenciamento proposital dos esforços envolvidos em sua sustentação e da relação paradoxal que estabelecem com seus fundos, se apresentam como miragens que muitas vezes correspondem a obras de grande relevância pública, imagens de um progresso que parece não se realizar como um desdobramento orgânico da realidade presente.

O deslocamento do centro de produção da arquitetura brasileira do Rio de Janeiro para São Paulo, no entanto, não significou uma ruptura com esse descolamento do real. Se na arquitetura carioca, que se consagra como representação do Brasil moderno até o golpe de 1964, a não aderência ao chão denota uma visão de mundo na qual o progresso é suspenso de forma ilesa e imediata sobre o atraso, na arquitetura paulista o chão da cidade é recusado como território possível para a construção da modernidade, bem como de uma sociedade igualitária e democrática. Em ambos os casos, o atraso, identificado com a mais profunda realidade brasileira, não é enfrentado diretamente, isto é, a partir das condições presentes. Há, ao contrário, a busca de uma coerência com um futuro comum, tempo e espaço da realização plena de um projeto de novo mundo, uma ideia que se enraizou na Brasil a partir de uma leitura europeia que identificava na América um território virgem e carregado de possibilidades que seria o berço de uma sociedade sem tradições. Uma crença no futuro que parece ser retratada por uma fala de Fausto a Mefistófeles na narrativa de Goethe:

“lá quero armar, de braço em braço, andaimes sobre o vasto espaço, afim de contemplar, ao largo, tudo o que aqui fiz, sem embargo, e com o olhar cobrir, de cima, do espírito humano a obra-prima, na vasta e sábia ação que os novos espaços doou ao bem dos povos”¹⁷

É sobre este devir histórico em aberto que se refere Mário Pedrosa quando afirma, sinteticamente, que “somos um país condenado ao moderno”. Assim, reprimindo seu passado e recusando seu presente distorcido, a arquitetura brasileira trabalha incessantemente com especulações acerca da “estrada além da curva”. Nesse contexto, como escreve Sophia Telles: “o progresso e a técnica mantém-se, ainda, enquanto gesto inicial, intencionalidade primeira e vontade expressiva”¹⁸. Partículas de um futuro utópico, estas obras não escaparam às contradições que foram implicadas a partir de seu enxerto no tempo presente.

Talvez a arquitetura contemporânea brasileira, de forma geral, se filie a um raciocínio que se originou como fundamento para parte relevante da produção experimentada no vértice da afirmação da arquitetura moderna no Brasil. Se essa hipótese se sustenta, questionar a pertinência da manutenção dessa cultura de projeto para lidar com a realidade atual parece ser um passo importante na superação das crises e impasses vinculados ao esgotamento de um projeto de modernização do Brasil do qual ainda somos herdeiros. Diante de uma realidade áspera a ser transformada, talvez o maior desafio da arquitetura entre nós seja o de, enfim, ser capaz de “fecundar o chão”¹⁹.

17. J. W. Goethe, Fausto: uma tragédia. In: Abilio Guerra, op. cit., ll. 2278 - 2281

19. Sophia Telles, A arquitetura modernista: Um espaço sem lugar, op. cit., p. 32

20. Chico Buarque e Milton Nascimento. O Cio da Terra. EMI: 1976 (3:55 min)

agradecimentos

Agradeço especialmente ao meu orientador, Guilherme Wisnik, cujo interesse, a atenção, e os conselhos, sempre muito lúcidos, me acompanharam durante todo o percurso que resultou neste trabalho.

À professora Ana Lanna e ao professor João Masao Kamita, meus agradecimentos pela atenção e pelo interesse em integrar a banca examinadora.

Agradeço aos meus pais, Edison e Vilma, à Joana, ao meu avô José e ao meu irmão Lucas, a quem devo o apoio e a amizade do dia-a-dia.

À Thalissa Bechelli, sou grato pela sensibilidade, os questionamentos, a parceria, e as muitas conversas que me ajudaram a formular as ideias aqui presentes.

Agradeço à todos os amigos. Em especial, agradeço aos colegas: Américo Fajardo, Beatriz Sombra, Clara Turazzi, Eric Palmeira, Frederico Basso, Julia Camargo, Lucca Maia, Matheus Soares, Nathalia Lima, Paulo Paiva, Paulo Yuh, Pedro Assis e Victor Maitino pelas conversas e trocas, e pela amizade.

E, enfim, meus sinceros agradecimentos aos professores e funcionários da FAU-USP, que, mesmo em face de ataques cada vez mais graves ao ensino público e à pesquisa, fazem da graduação uma experiência tão enriquecedora.

Imagen de capa e contra-capa:
© Augusto Malta, 1928. Instituto Moreira Salles

Tipografias
Kepler STD e Capitolina

