

# Plástica e tradição: uma aproximação entre Lucio Costa e Fernando Távora

## **Felipe de Souza Noto**

Mestrando em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP)  
felipe.noto@uol.com.br

Lucio Costa e Fernando Távora desenvolveram métodos de projeto que coincidem no apelo à tradição para a criação de arquitetura Moderna. O que revela este trabalho são dois desdobramentos deste método: o primeiro recorre a símbolos que representam tanto a tradição como a Modernidade e que, lidos ao mesmo tempo, realizam a pretendida integração dos dois momentos; o segundo parte para um complexo trabalho de síntese em que a construção Moderna, tomando parte em um contexto construído de importância histórica, recria o processo gerador daquele espaço, constituindo um conjunto em que coexistem de maneira não hierárquica as construções novas e as que são essencialmente a tradição. Como leitura desses dois processos, o que se revela é, no fundo, uma determinação em realizar a arte em arquitetura, isto é, em consolidar a intenção plástica na obra construída.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna, Tradição, Plástica.

Lucio Costa e Fernando Távora had developed project methods that have in common the claim for tradition to create Modern architecture. This paper tells us about two unfoldings of this coincident method: the first one use traditional or Modern representative symbols, that, when traduced at the same time, carry the intended integration of two moments out; the second one goes for a complex work os synthesis in which Modern construction, taking place in a historical built context, recreates the process that's generated that space, building a new situation where coexist, in a not hierarchic way, Modern architecture and the ones considered tradition. By comprehending both processes, shows up a wish to cary art out of architecture, to set plastic intention in the building.

As aproximações entre as obras de Lucio Costa (1902-1998) e Fernando Távora (1923 - ) serão feitas neste trabalho como interpretação de um método projetual que apresenta diversos pontos em comum, mais do que como tentativa de enquadramento historiográfico de dois arquitetos

que desenvolveram seus trabalhos em contextos bastante distintos. Há, é certo, nos dois casos, referências comuns, como a arquitetura portuguesa tradicional – colonial, no caso brasileiro – ou ainda a ascendência de Le Corbusier. É, ainda, notável que Costa e Távora tiveram um papel fundamental na configuração Moderna da arquitetura de seus países, como referência teórica e como autores de reformulações no sistema de ensino. No entanto, o que desperta interesse na tangência das duas obras são os mecanismos de projeto - aos quais recorrem para se distinguir da generalização pretendida pelo Moderno - que são capazes de responder às preocupações por inserção da arquitetura no processo histórico que a gerou.

O ponto de partida do raciocínio é o desconforto declarado dos dois arquitetos – ainda que em períodos cronologicamente distantes – diante da generalização de uma arquitetura Moderna em que a racionalização técnica pretendia comandar todo o processo de projeto, sem deixar espaço para opções subjetivas e pessoais. Lucio Costa confirma, no texto em que narra a experiência que teve ao lado do arquiteto Gregori Warchavchik, que desfez a sociedade que mantinham há dois anos *“porque o tal ‘modernismo estilizado’ que às vezes afluía já não parecia (...) ajustar-se aos verdadeiros princípios corbuseanos”*<sup>1</sup>. Távora, desde os primeiros anos após a conclusão do curso, se indispôs com uma arquitetura em que *“se podia utilizar aquilo que então se chamava o estilo moderno”*<sup>2</sup>.

Os caminhos racionalistas apontados por Le Corbusier e Gropius, absorvidos por uma frente internacional de arquitetos, foram repetidos de maneira extensiva em diversos contextos. Foram estabelecidos parâmetros para uma construção que, compreendidas as técnicas, poderia – e era esta a pretensão – ser reproduzida. Dessa maneira, a arquitetura Moderna deu razão aos que a tratavam como uma série de lições construtivas que, assim que aprendidas, poderiam ser levadas a qualquer contexto.

Entretanto, com a consolidação do Movimento, o que se viu foram diversas experiências em que a arquitetura surgiu não como tradução da cartilha Moderna apresentada pelos mestres europeus, mas como interpretações individuais que revelaram caminhos próprios de expressão.

---

<sup>1</sup> COSTA, Lucio. **Gregori Warchavchik**. In COSTA, Lucio. **Registro de uma Vivência**. 2.ed. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p.72.

<sup>2</sup> CARDOSO, Mario. **Entrevista com Fernando Távora**. Revista Arquitectura, Lisboa, n.123, p.150-154, setembro 1971.

Em outras palavras, a difusão da arquitetura Moderna ou ainda, a disseminação do que se elegeu chamar de Estilo Internacional, gerou uma série de reações contrárias ao caráter homogeneizador daquela produção. Não interessa aqui, porém, explicitar o processo histórico que culminou nestas manifestações mas, antes, chamar a atenção ao fato de que as diversas revisões da cartilha Moderna – desde o elogio à plasticidade do concreto armado de Oscar Niemeyer até os contextualismos italianos dos anos 60 – fazem parte de um mesmo processo de negação da universalidade irrestrita em arquitetura.

Na realidade, o que se consagrou de modo mais abrangente foi o método racionalizado de construção do espaço, que levava em conta as possibilidades abertas pelas novas técnicas, como a autonomia estrutural e a flexibilização e fluidez dos ambientes criados. Para além disto, a arquitetura se mostrou muito mais dependente do contexto cultural e das decisões pessoais do que previam os primeiros Modernos.

Em síntese, podem-se identificar inúmeras manifestações de expressão individual na arquitetura Moderna, sobretudo depois da Segunda Guerra, quando as discussões sobre sua revisão tornam-se mais sistematizadas. No Brasil, por outro lado, a introdução da arquitetura Moderna, décadas antes, já foi feita num processo questionador, que teve certamente como importante contribuição os discursos teóricos de Lucio Costa, que desde cedo (notadamente desde a publicação de *Razões da Nova Arquitetura*, em 1934) atenta à necessidade de superação de uma arquitetura resultante da mera exibição da nova técnica, como se vê: “*Ela [a arquitetura] nos leva, é verdade, além – é preciso não confundir – da simples beleza que resulta de um problema tecnicamente resolvido; esta é, porém, a base em que se tem de firmar, invariavelmente, como ponto de partida*”<sup>3</sup>.

Em outras palavras, a arquitetura não deveria se restringir a um pensamento técnico, mas tomá-lo como referência para a criação de algo maior. Neste sentido, desfaz-se o paradoxo, apontado por alguns autores na obra de Lucio Costa, criado pela eleição de Oscar Niemeyer como verdadeira expressão da arquitetura brasileira e a opção de criar uma arquitetura ligada à tradição, ou seja, pelo fato de Lucio Costa fazer uma arquitetura em que os valores coletivos da cultura prevaleceriam, ao mesmo tempo em que elogia o gênio e o caminho individual de seu colega carioca.

---

<sup>3</sup> COSTA, Lucio. **Razões na nova arquitetura**. In: COSTA (1995), p.111.

A genialidade é citada, na obra de Costa, como atribuição específica de alguns poucos arquitetos e desenvolve-se como resultado de uma série de conjunturas; sua presença, porém, lhe parece, como se nota na transcrição abaixo, uma eventualidade quase mística:

*“Imprimindo às formas básicas um novo e surpreendente significado, ele criou variantes e novas soluções cuja graça e requinte eram inovadores; repentinamente, os arquitetos de todo o mundo viram-se obrigados a tomar conhecimento da obra deste brasileiro anônimo que era capaz de transformar, sem nenhum esforço aparente – como que por um passe de mágica – qualquer programa estritamente utilitário numa expressão plástica de puro refinamento”<sup>4</sup>.*

Talento excepcional é também é atribuído a Aleijadinho, a quem Costa dedica alguns ensaios, mantendo a inclinação por uma mistificação do fato: *“A contradição fundamental entre o estilo da época – elegante e amaneirado – e o ímpeto poderoso do seu temperamento apaixonado e tantas vezes místico, contradição magistralmente superada, mas latente e que, por isto, de quando em quando extravasa, é a marca indelével da sua obra, o que lhe dá tônus singular e faz deste brasileiro das Minas Gerais a mais alta expressão individualizada da arte portuguesa do seu tempo”<sup>5</sup>.*

Transparece na obra escrita de Lucio Costa uma admiração enorme por esses talentos, o que o leva a indicar a arquitetura de Oscar Niemeyer como o verdadeiro caminho para a construção Moderna no Brasil, ainda que seja bastante distante daquela que faz. Essa aparente ambigüidade sugere, na realidade, dois caminhos possíveis para o confronto de uma mesma questão: como superar, em arquitetura, a mera aplicação da técnica, isto é, como garantir que a arquitetura seja *“construção concebida com intenção plástica”<sup>6</sup>*. Se a arquitetura de Niemeyer procura a plasticidade na liberdade de forma, a de Lucio Costa – quem modestamente insistia em afirmar-se não talentoso – parte para uma expressão baseada na representação da história, ou ainda, na integração possível entre tradição e Modernidade.

---

<sup>4</sup> COSTA, Lucio. **Oscar Niemeyer**. Prefácio para o livro de Stamo Papadaki [1950]. In: COSTA (1995) p.196.

<sup>5</sup> COSTA, Lucio. Antonio **Francisco Lisboa, o Aleijadinho**. In: COSTA (1995), p.529.

<sup>6</sup> *“Se arquitetura é fundamentalmente Arte, não o é menos fundamentalmente construção. É pois, a rigor, construção concebida com intenção plástica”*. COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos Unversitários de Arquitetura, 1962, p.113.

Plasticidade é, em si, a presença da arte em arquitetura e pode, como anota Sophia Silva Telles, ter diferentes compreensões. No ensaio *Lucio Costa: Monumentalidade e Intimismo*, a autora faz um paralelo entre o desdobramento estético das obras de Le Corbusier e Lucio Costa, diferenciando-as pelo método de criação do evento artístico em arquitetura. (Tomo a liberdade, já neste ponto, de estender as análises feitas sobre a obra de Costa a grande parte da obra de Fernando Távora).

Para Le Corbusier a arte reside no processo de criação do espaço, na definição das proporções e dos volumes que, ‘sob a luz’, possibilitarão a fruição estética por um processo eminentemente visual. Trata-se, portanto, de uma experiência sensorial, mais de que um exercício intelectual proposto ao usuário, mesmo por que a *“eventual presença de elementos vernaculares, ou da planta palladiana, dobra-se à função moderna através de uma síntese formal poderosa que destrói a literalidade das referências, ao subjugar-las à operação abstrata de seu partido”*. Surge uma arquitetura – e prefiro restringir as afirmações à obra corbuseana do pós guerra – em que a emoção é suscitada por uma experiência física, pela percepção das proporções e cores, integradas na conformação do espaço visitado.

*“Em Lucio, a ‘complexidade utilitária e lírica’ parece ordenada pela presença perene da natureza e pela memória da paisagem colonial. Retira assim da arte o papel ativo de configuradora do espaço moderno – que reserva mais a racionalidade técnica – para depositá-lo numa sensibilidade contemplativa. À arte caberia o sentimento e a intuição de integrar a cultura do passado à nova civilização”*<sup>7</sup>. Dessa maneira, a arte realiza-se num processo diferente da experiência sensorial de Corbusier. Na arquitetura do mestre suíço a arte é vivenciada por qualquer um que sinta a presença do espaço criado, das nuances de luz e das proporções precisamente calculadas. Em Costa – e Távora -, a arte é um evento mais restrito, pois literário. A integração entre passado e presente é feita pela utilização de símbolos destes dois momentos; tais símbolos, se identificados e lidos como referências à tradição e às virtudes dos novos tempos, colocam o observador-leitor diante de um grande poema. O evento artístico em um poema não existe no papel que o contém, mas na compreensão do que ali está escrito. O mesmo ocorre com essa arquitetura.

---

<sup>7</sup> TELLES, Sofia S. **Lucio Costa: Monumentalidade e Intimismo**. Revista Novos Estudos, São Paulo: Cebrap, n. 25, p.75-94, outubro de 1989.

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

Para tanto, o artifício criado pelos dois arquitetos foi a utilização de elementos simbólicos, pinçados das técnicas construtivas ou das definições de partido, que criam, no edifício, a representação dos dois pólos que se pretendiam integrar. Tanto a técnica quanto o programa servem de pretexto para a criação de um discurso que pode nos apontar às tradições construtivas ou saudar os novos tempos.

O uso do barro armado no projeto da vila operária de Monlevade (1934) projeto de Lucio Costa, ou a opção freqüente de Távora pelo ‘granito ancestral’ são manifestações explícitas da retrospectiva dos meios construtivos que haviam se perdido frente às novas possibilidades técnicas. Por outro lado, as soluções construtivas podem ser lidas como símbolo da Modernidade em edifícios como o Ministério da Educação e Saúde Pública (1936) ou ainda o Mercado Municipal de Vila de Feira (1953-1959), de Fernando Távora, em que são expostas as grandes possibilidades da independente estrutura em concreto armado.

Por meio da retomada de programas esquecidos, os projetos residenciais de Lucio Costa – como o Edifício Bristol, no conjunto do Parque Guinle, em que surgem varandas opostas, uma com uso coletivo e outra de uso restrito – ou no projeto para o Bloco de Habitações da Avenida Brasil, Porto (1952) - em que Távora recria uma tradição norte europeia<sup>8</sup> ao configurar um saguão que define desde o térreo a distribuição dos usos internos do edifício – recriam ambientes que, se bem observados, fazem o elogio de uma cultura esquecida. Em oposição, a conformação espacial pode revelar-se condizente aos princípios formadores da arquitetura racionalista ao apresentar programas que simbolizam o caráter do novo tempo: surgem os pilotis nos projetos do Ministério ou na Casa sobre o Mar (1952), projeto de conclusão de curso do arquiteto português; os espaços mostram-se fluidos e delimitados por não mais que caixilhos ou pelo peso da estrutura como no projeto para Park Hotel São Clemente, em Nova Friburgo,

---

<sup>8</sup> O arquiteto português Álvaro Siza Vieira indica este edifício como um dos ‘primeiros projetos europeus’ de Távora, que e embora ainda não português, mas norte europeu, inicia a investigação programática do arquiteto. Citado por FERRÃO, José Bernardo. **Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987**. In: TRIGUEIRO, Luiz (Ed.). **Fernando Távora**, Lisboa: Blau, 1993.

projeto Lucio Costa em 1944, ou ainda no Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição, em Matosinhos, projetado de Távora entre 1956 e 1958.

Em qualquer dos casos citados, a questão fundamental para a fruição plena da obra passa pela compreensão dos símbolos apresentados, para que, assim, coexistam no edifício as noções de Modernidade e tradição. Não há síntese entre os dois momentos; passado e presente são apresentados de maneira paralela sem configurar um objeto encerrado, o que tornaria os dois temas indissociáveis e impossibilitaria a leitura do discurso proposto. A representação é, conseqüentemente, um conceito presente em todas essas obras e define a realização do evento artístico ou, como se viu, a diferenciação da obra no contexto generalizante da arquitetura Moderna ou do Estilo Internacional. A arquitetura descrita só se torna plena em seu valor quando é absorvida a semântica de seus elementos compositivos, transformando-a em um evento literário rico em significado.

A representação é, porém, um conceito não comum aos arquitetos Modernos, faz parte do pensamento acadêmico mais próximo das discussões do século XIX. Cabem, neste sentido, alguns comentários de ordem particular sobre os dois arquitetos, no que diz respeito à sua formação, que de alguma forma contribuem para a compreensão dessa opção. Ambos tiveram criação em famílias envolvidas com a produção artística, em que o academismo era meta de instrução; passaram por escolas de Belas Artes e foram encaminhados à arquitetura neste contexto; participaram com interesse das discussões sobre o nacionalismo em arquitetura; tiveram importante atuação no processo de transformação do ensino de arquitetura em seus países, e dedicaram-se, por mais ou menos tempo, a docência no âmbito de Escolas de Belas Artes.

Entretanto, desaparece em alguns momentos da obra de Lucio Costa, e de maneira mais evidente – configurando um processo - na obra de Fernando Távora, a necessidade de representação, sublimada diante do conceito de patrimônio. Em projetos para sítios históricos, a intervenção do arquiteto representa já de partida a integração ou, ao menos, a coexistência do passado e do presente. São dispensadas, dessa maneira, as simbologias para a representação da tradição e do mundo contemporâneo, que ali estão presentes de maneira física.

Neste contexto, a arquitetura se vê livre para novas especulações, justamente com relação ao patrimônio. Mais do que divagar entre mimetismos ou contraposições, a projeto busca no sítio

construído os caminhos para a intervenção, por meio de uma análise criteriosa dos parâmetros e das sugestões que, historicamente, são demonstradas pelas construções existentes. Esta posição projetual não faz, portanto, distinções hierárquicas entre o novo e o existente; a nova arquitetura, fundada nos princípios e técnicas Modernas - é criada como mais uma peça do processo que, ao longo dos anos, constituiu aquele patrimônio, conceito que, aliás, é estendido além da construção em si.

De acordo com Bernardo José Ferrão, o que se vê é a *“criação de um conceito de patrimônio alargado ao território e a sua recuperação a partir duma requalificação do desenho: inserir dialeticamente a sua arquitectura num processo formal contínuo e temporalmente extenso, dominando criativamente as invariantes deste processo, à semelhança do ocorrido ao longo da história das nossas construções religiosas e civis, rurais e urbanas, sucessivamente transformadas e enriquecidas através de novas contribuições que mantém, em cada caso, um espírito comum”*<sup>9</sup>.

Neste momento a arquitetura de Costa e Távora encontra a síntese; as referências paralelas entre Modernidade e tradição perdem o sentido e desaparecem, portanto, para dar lugar a construções em que as interferências feitas em diversos momentos surgem - ou são exibidas - como partes de um conjunto íntegro e perceptível. O arquiteto coloca-se a disposição da história, numa tentativa de compreender o processo e propor aquilo que indica a existência do edifício. Trata-se de uma atitude zelosa e delicada e que se torna, com efeito, silenciosa.

Entre 1972 e 1985, Fernando Távora desenvolveu os projetos de recuperação do Convento de Santa Marinha da Costa, e conversão do edifício em hotel, criando o que talvez configure o mais eloquente exemplo deste processo, por ter sido assim descrito por ele: *“nós quisemos integrar-nos nesse crescimento [do convento]. Este pavilhão é como uma fatalidade. Se esta ampliação tivesse sido feita pelos frades do século XVII seguramente seria algo parecido”*.

O projeto, baseado na evolução do edifício, estabelece como partido a definição de pátio longitudinalmente paralelo ao corpo do convento, encerrando uma proposta que se esboçava nas intervenções dos séculos anteriores. Recorro ao autor: *“O critério geral adoptado no projecto da Pousada de Santa Marinha da Costa (...) foi o de continuar - inovando, isto é, o de*

---

<sup>9</sup> FERRÃO, José Bernardo. **Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987**. In: TRIGUEIRO, Luiz (Ed.). **Fernando Távora**, Lisboa: Blau, 1993, p.36.



*contribuir para a prossecução da vida já longa do velho edifício, conservando e reafirmando os seus espaços mais significativos ou criando espaços resultantes de novos condicionamentos programáticos. Assim se inicia, se percorre e se continua, em permanente transformação, a vida de um edifício durante onze séculos, na certeza de que outros séculos virão e com eles outras transformações... Pretendeu-se aqui um diálogo, não entre surdos que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a ruptura<sup>10</sup>.*



Figuras 1 e 2. Convento de Santa Marinha da Costa: fases de implantação e imagem da intervenção.

Fonte: Trigueiro, 1993, p.116, p.119.

A reconstituição arqueológica do sítio de intervenção guia, do mesmo modo, o projeto para a Torre Memorial da Sé de Porto, realizado entre 1998 e 2002. O edifício, erguido sobre as ruínas do que fora a Casa dos 24 - primeira sede da administração da cidade do Porto, ao lado da igreja da Sé – revela em sua implantação uma minuciosa atenção aos eventos urbanísticos que se sucederam ao longo dos últimos séculos ao redor da catedral, construída em 1518. Disposto de maneira não ortogonal à igreja, o edifício – um prisma de base quadrada – eleva-se desde uma das plataformas criadas pela construção da muralha medieval e indica, ao longo do percurso até o cume, diversos enquadramentos visuais da igreja. A torre não se revela por completo ao usuário; indica uma aproximação gradual, e proporciona observações tangenciais, nunca axiais, do conjunto. Restringe à catedral o caráter de construção imponente ao oferecer-se como peça de medida e de escala. Torna-se objeto de organização do espaço e recria,

<sup>10</sup> TRIGUEIRO (1993), p.116.

portanto, uma peculiaridade urbana que se perdera com a demolição, nos anos quarenta, das construções medievais ao redor da igreja, que, da mesma maneira, configuravam um espaço em que a aproximação da catedral era necessária para que ela se revelasse por completo dando ao observador a noção de proporção da construção da igreja.

O raciocínio parte, novamente, das indicações sugeridas pelas diversas contribuições e pela conformação que tomou o conjunto construído. Se por um lado o edifício novo se mostra participante ativo na história daquela construção, recuperando o passado de forma física, por outro é pensado como objeto contemporâneo, solucionando as questões atuais de uso e acessos, e expondo as técnicas de seu tempo enquanto consequência natural do desenvolvimento humano. A torre mostra-se nova, é mais um elemento na composição urbana, mas não tem, em essência, preocupação de fusão ou contraposição à paisagem: limita-se à organização do espaço e à afirmação das qualidades do processo que o gerou.



Figuras 3 e 4. Torre Memorial da Sé do Porto.

Fonte: <<http://icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/delconte/delconte09.htm#Torre>.>

Acesso em 18 mai. 2005, 12:20:00.

São referentes as filiações desta arquitetura às discussões ocorridas a partir dos últimos CIAM. Távora foi participante ativo desde a reunião de 51 em Hoddeson, seguindo mais tarde as discussões do Team X, o que permite afirmar que dedicou atenção às idéias italianas sobre a

atmosfera da cidade de Rogers ou sobre arquitetura historicista de Ignazio Gardella, ou às preocupações antropológicas de Aldo Van Eyck.

A obra de Lucio Costa, entretanto, antecipou em décadas a abordagem destes conceitos que se tornariam recorrentes nas discussões do pós-guerra. O projeto do Museu das Missões<sup>11</sup> (1937) criado como intervenção nas ruínas da redução jesuítica de São Miguel, hoje Rio Grande do Sul, demonstra de maneira similar a preocupação em recuperar o processo de formação do sítio. A implantação do conjunto, formado pelo pequeno museu e por uma residência para zelador, demarca, pelo encontro dos dois volumes, um dos vértices da praça quadrada original, revelando a intenção urbana jesuítica apresentada ao nosso tempo em sua escala real.



Figuras 5 e 6. Museu da Missões: esquema de implantação e imagem do conjunto.

Fonte: WINSIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001,p.63, p.62.

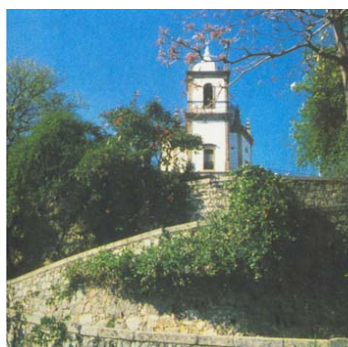
A residência é delimitada por um bloco austero que, erguido em pedra, desenha um pátio murado. O museu recria um alpendrado contínuo - comum em reduções como aquela - cercando um volume de vidro que exhibe as peças ao antigo povoado e traz, como cenário, o sítio para dentro do novo recinto. Vivencia-se neste conjunto, de modo simultâneo, o passado e o presente; desde a igreja, exemplar original, se vê a nova intervenção, não como objeto

---

<sup>11</sup> Projeto feito com a colaboração de Lucas Mayerhofer e Paulo Thedim Barreto

mimético ou volume forçosamente destacado, mas como mais um elemento de uma composição que se processou ao longo dos anos. Desde as novas construções, quando a igreja não está presente de modo visual, o olhar recorre à idade dos materiais – coerentemente retirados das próprias ruínas – e reconstrói uma percepção de conjunto, atemporal e coeso.

Outro exemplo deste processo são as intervenções na igreja do Outeiro da Glória<sup>12</sup>. Lucio Costa não limitou seu trabalho às obras de restauro da igreja e à recuperação das feições originais do edifício, mas criou um novo e franco acesso ao alto da colina em que está implantada a igreja. A intervenção, por meio da desocupação do casario que fora construído ao longo da subida da colina, abriu a perspectiva para os que passam pelo sopé, recuperando o que supôs ser a vista que se tinha originalmente do edifício. O desenho do novo acesso revela, afinal, a compreensão do processo de implantação da igreja e das construções ao seu redor, pois foi criado “*procurando o percurso natural de rampas e escadas e incorporando os platôs resultantes das demolições*”<sup>13</sup>. Desta descrição feita por Lucio Costa, é importante grifar duas expressões: ‘percurso natural’ e ‘incorporando platôs’, pois revelam um processo de projeto que procura indicações no terreno e nas construções existentes para recriar o caminho e dar continuidade à implantação da cidade que se desenvolveu ao longo dos anos ao redor da igreja, ocupando os mesmos níveis que estabeleceram as construções do casario demolido.



Figuras 7 e 8. Outeiro da Glória: imagem e risco original de Lucio Costa.

Fonte: COSTA (1995), p.411.

O resultado é um conjunto em que as soluções mostram-se ‘naturais’, isto é, não agredem as condições originais ao mesmo tempo em que ampliam as possibilidades de acesso valorizando

<sup>12</sup> Projeto feito com a colaboração de Emilio Gianelli, ao longo dos anos 60.

<sup>13</sup> COSTA, Lucio. **Rampas da Glória**. In: COSTA (1995), p.411-413.

o pequeno edifício. Novamente Costa recorreu a materiais de época – neste caso às pedras do desmonte do cais do Flamengo – para acentuar a uniformidade dos tempos.

De maneira abrangente, o que interessa a este trabalho é a constatação de que a aproximação entre tradição e Modernidade - tradução de uma vontade plástica - dá origem a duas formas de enfrentamento do projeto arquitetônico na obra de Távora e Costa. A primeira apresenta uma série de representações simbólicas que tornam o edifício uma peça literária, em que a leitura do discurso deve ser feita para a compreensão do sentido lírico da construção. Determina praticamente toda a obra construída de Lucio Costa, com as exceções citadas, e uma parte considerável da obra de Fernando Távora, embora se limite a um período cronológico bastante claro da obra do arquiteto português (desde sua formação nos anos 1940 até a década de 1960, quando entra em contato com as discussões pós CIAM). A segunda forma culmina na síntese entre passado e presente, baseada na compreensão do processo histórico de geração do espaço construído, para que, dessa maneira, a nova arquitetura possa dele tomar parte e existir como objeto autêntico compreendido no conjunto. A busca pelas invariantes e pelas permanências<sup>14</sup>, deixa ser teórica e torna-se o mote da construção, definindo o partido e, fundamentalmente, a implantação da nova construção. Esse tipo de solução restringe-se, na obra de Costa, às poucas experiências concretas que teve com intervenção em patrimônio, mas revelam uma destreza desenvolvida ao longo dos anos de trabalho nos órgãos de preservação. Na obra de Távora, entretanto, a consciência deste método de projeto é mais evidente, pois resultado de um processo de aproximação da arquitetura popular, iniciado em 1947 com publicação de '*O problema da casa portuguesa*', manifesto que determinou a orientação da arquitetura de seu país da segunda metade do século XX no sentido da tradição.

São evidentes os paralelismos de intenções e respostas formais das obras de Lucio Costa e Fernando Távora. Apesar da distância temporal e geográfica, revelam a compatibilidade de raciocínio e geram curiosidade ao fazer referência a bases culturais que se sobrepõem. Se, por um lado, a tradição construtiva colonial brasileira deve, em essência, ao saber português, a Modernidade portuguesa baseou seu primeiro contato em Le Corbusier e em sua tradução precoce, a arquitetura de Niemeyer, Lucio Costa e Eduardo Reidy, levada aos portugueses

---

<sup>14</sup> Invariante, permanência e continuidade são termos que, apesar apropriados por este trabalho, são desenvolvidos com mais profundidade pelas discussões teóricas italianas dos anos 60. A intenção desta apropriação é não mais do que refletir sobre a precocidade de alguns temas na obra de Lucio Costa, considerando que as revisões do Moderno tomariam corpo internacional apenas com o final da Segunda Guerra.



pelas páginas de *Brazil Builds*, célebre catálogo da exposição promovida pelo *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, em 1943.

No entanto, os desdobramentos das duas arquiteturas geraram situações opostas. Em Portugal, a opção pela tradição mostrou-se a vereda mais fértil na procura por identidade para uma arquitetura Moderna que registrasse a cultura do país e, enfim, ganhasse real valor artístico ao se distanciar do Estilo Internacional. Este método ganhou vigor e definiu-se como corrente hegemônica no pensamento do país, e segue frutificando até os dias de hoje. No Brasil, por outro lado, as experiências de Lucio Costa ficaram, com raras exceções, restritas a seu próprio trabalho. Não obstante o inegável valor formador de sua produção teórica, a opção de Costa pela arquitetura do passado não se consolidou como escola. A arquitetura de Oscar Niemeyer – como, inclusive sugeria Costa – foi mais eloquente no sentido de buscar uma particularidade plástica nas formas estruturais, e indicou um caminho que, seguido por diversos arquitetos, tornou-se um dos traços mais reconhecidos da arquitetura Moderna brasileira.

O que vale, a este ponto, é reiterar a consistência do método projetual a que recorrem os dois arquitetos, com vistas, sobretudo à arquitetura brasileira, indicando-o como alternativa ainda possível, pois é condicionado à atualidade da intervenção e à compreensão do processo histórico, sempre contínuo, que cria nosso espaço construído. Da arquitetura portuguesa resta, à brasileira, a lição da continuidade de uma tradição projetual iniciada por Lucio Costa e a revelação da existência de outras hipóteses para a criação de uma arquitetura contemporânea consciente de seu valor e preocupada com sua ‘intenção plástica’.

São Paulo, maio de 2005.

## Referências Bibliográficas

CARDOSO, Mario. **Entrevista com Fernando Távora**. Revista Arquitectura, Lisboa, n.123, p.150-154, setembro 1971.

COSTA, Lucio. **Registro de uma Vivência**. 2.ed. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos Universitários de Arquitetura, 1962, p.113.

DAL CONTE, Francesco. **Fernando Távora: alcuni progetti sul costruito**. Disponível em:  
<<http://icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/delconte/delconte09.htm#Torre>>  
Acesso em 18 mai. 2005, 12:20:00.

TELLES, Sofia S. **Lucio Costa: Monumentalidade e Intimismo**. Revista Novos Estudos, São Paulo: Cebrap, n. 25, p.75-94, outubro de 1989.

TRIGUEIROS, Luiz. (Ed.) **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993.

WINSIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.