

Maria Angélica da Silva

“A ALMA AQUI NÃO FAZ SOMBRA NO CHÃO”. LÚCIO COSTA, A HISTÓRIA E O SABER VERNÁCULO

Entendendo que refletir acerca da arquitetura moderna no contexto nordestino demanda situá-la em relação ao vernáculo, propõe-se, neste artigo, a trilhar tal caminho. Enquadrando a discussão no contexto nacional, a conduta da arquitetura moderna em relação ao tema será acompanhada através da obra de duas grandes referências: Lúcio Costa e Lina Bo Bardi. No que tange ao recorte espacial, serão examinados espaços privilegiados pela conduta moderna – os jardins – e espaços que foram negligenciados por ela – os quintais. Buscar-se-á pensar alternativas que relacionem o modernismo, a memória e o sensível.

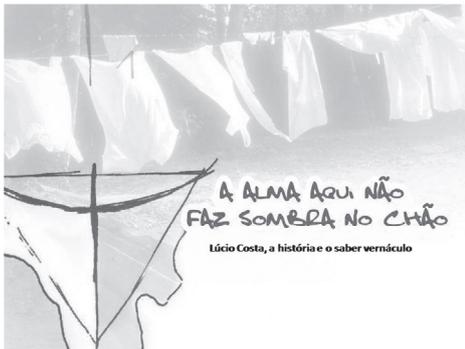


Imagem 1 - Varal e desenho de Lúcio Costa
Montagem: Jamile Ferreira

Introduzindo o tema

Refletir sobre os processos da apropriação e disseminação do repertório e práticas modernas com vistas às possibilidades de sua preservação, como se propôs o Seminário do DOCOMOMO da Bahia, realizado em 2008, implica em buscar o que é peculiar a este patrimônio. Compreender o modernismo, avaliando seus avanços e suas negociações

com o que precisou ser obliterado, esquecido, rebaixado, mas também assentar o discurso no contexto que nos é mais próximo: no caso em tela, o moderno nordestino. Para recortar uma questão, elegemos um aspecto que fosse peculiar a este contexto e que envolvesse natureza, história e expressões do vernáculo.

A princípio focando a experiência brasileira, sabemos que esta se efetivou em concretudes – cidades, casas, monumentos, edifícios de destinação social; produziu manifestos, editou revistas, criou as primeiras faculdades de arquitetura do país; responsabilizou-se pela paternidade do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e dos DOCOMOMOs. Certamente inovou, quando deu destaque a um espaço bastante negligenciado, se observarmos o decorrer da história da construção urbana e arquitetônica brasileiras: o jardim. Um olhar quase cego para a paisagem tropical,

embora envolto nela, não a transformou, com desenvoltura, em áreas ajardinadas até o contexto da modernidade, seja na esfera do edifício ou da cidade (SILVA, 1998).

No contexto de uma reflexão teórica sobre o moderno no prisma da cultura nacional, há de se convocar Lúcio Costa. Sabemos de sua capacidade de pensar e realizar sínteses. Foi assim que resumiu a história evolutiva da casa brasileira, por meio da construção de linhas genealógicas, por exemplo, no artigo publicado na Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de 1937 e, posteriormente, na coletânea *Sobre Arquitetura*, com o título *Documentação Necessária* (COSTA, 1962). Outra genealogia é apresentada no artigo *Tradição Local*, publicado na obra *Registro de uma Vivência* (COSTA, 1995). Haveria a possibilidade de, voltando às três imagens-ícones usadas neste último artigo de Lúcio Costa, ou seja, a oca, o rancho de feitoria e o monte alentejano, encontrarmos referências semelhantes que permitissem compreender o processo das experiências do cultivo e apreciação estética da natureza também dentro de uma linha progressiva? Haveria na história do Brasil alguma pista, um caminho anunciado de filiações ao jardim? E se, por outro lado, frequentarmos a casa colonial, observando o espraiamento horizontal de seus volumes e a generosidade de suas aberturas, vamos encontrar referência a uma natureza seletivamente destinada ao deleite? Algum resquício da famosa quinta portuguesa atravessou o mar?

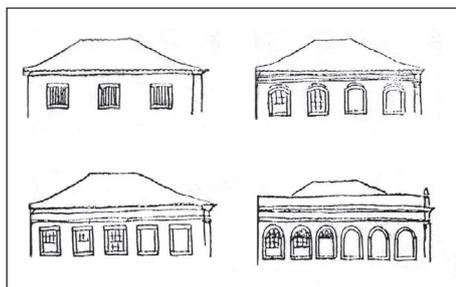


Imagem 2 - Croquis de Lúcio Costa
Fonte: Costa (1962, p. 92).

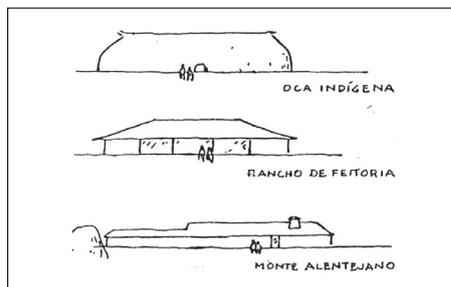


Imagem 3 - Croquis de Lúcio Costa
Fonte: Costa (1995, p. 453v).

A arquitetura moderna de matriz corbusiana, lembrada aqui pela sua influência no Brasil, possui um discurso muito claro acerca de como devia ser a relação da obra arquitetônica, em especial a casa, com o jardim. Corbusier dedicou especial atenção às áreas ajardinadas e, apenas ficando no exemplo mais contundente da resolução da sua arquitetura domiciliar – a Villa Savoye –, realiza o passeio arquitetural em torno de uma *entourage* vegetal.

Aqui o que será chamado de Jardim Moderno ou Modernista torna-se uma marca típica. Na residência pessoal de qualquer arquiteto moderno, em especial entre seus nomes mais evidentes – Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo

Bardi – não faltará o assombroso jardim de plantas necessariamente tropicais. O mesmo se dá em exemplares da arquitetura moderna de Campina Grande, na Paraíba, de Recife, em Pernambuco, de Maceió e Arapiraca, em Alagoas. O jardim será um dos elementos que, conforme preconizado pelo discurso erudito, encontrará acolhimento amplo nas camadas médias e populares. Na escala da cidade, podemos observar o mesmo proceder. Os jardins de Pampulha, da orla do Flamengo, e os de qualquer cidade que promoveu a reconstrução de suas antigas praças coloniais ou construiu novas, abriram espaço para blocos de arbustos ou panejamentos de helicônias, hemerocales e trapoerabas.

E o que foi feito com a não-tradição do jardim? Assim como a casa moderna brasileira foi referendada nos exemplares históricos por Lúcio Costa, como vimos, no sentido de uma gradual soltura do lote, voltamos à questão: haveria uma montagem correlata ao longo da história para justificar o jardim?

A casa e o jardim

Entre as várias transformações que o moderno alavancou na casa nordestina, está o enquadramento no terreno. Se era a casa, por séculos, quem garantia o feitiço da rua, pois usualmente geminada, agora, autônoma e “solta no lote”, deixava de criar a parede contínua definidora da via para tornar-se um poliedro, um cubo solto. Após esta grande mudança, a casa “olha” para todos os lados, tirando da fachada principal a exclusividade desta incumbência. Assim, a leitura não é mais vetorial, mas circular, espacial. Esta circularidade qualifica também a nova relação do público com o privado: a casa vê a rua e a rua vê a casa.

Na clássica descrição de Gaston Bachelard (1974), a habitação possui gavetas, esconderijos, cantos. A modernidade pretendeu, sem dúvida, arejar estes cantos, dissolver os obscuros, acalmar os medos, limpar os locais onde o segredo pudesse se instalar. Em vez do espelho, o vidro. Assim, a organização que se montava entre bloco edificado e espaço livre, normalmente o quintal, foi explodida. O jardim, que ensaiou a sua entrada na casa brasileira especialmente a partir do século XIX, mas com módico sucesso na fatia do Nordeste, com o moderno ganhou novo impulso.

Sem dúvida, ocorreu nesta parte do país a presença forte do ecletismo, mas, animado principalmente pelo adorno no âmbito das fachadas, nem sempre conseguiu romper com a solução de adensamento que a tradição das casas geminadas sedimentou. Tivemos aqui acesso ao neocolonial avalizado e incentivado pelos movimentos culturais a favor da tradição. No entorno de suas casas, entretanto, em um jardim conduzido possivelmente pela memória do quintal, as plantas portavam-se folgadoamente como se acomodadas em um sítio, usufruindo da pachorra das

mangueiras e cajueiros. Faltava ainda uma definição mais clara a favor da apreciação estética das massas vegetais.

Nas novas casas modernas não só outra visualidade se instala, mas também atravessa com certa democracia as várias camadas sociais. Portanto a quebra com os padrões do habitar e com a implantação da edificação no lote são mais impactantes. O moderno atinge com expressividade a elite e a classe média, mas mesmo as casas simples adotam o pequeno jardim à frente das fachadas recobertas por azulejos. Até as reticentes habitações nordestinas de meia-morada, possivelmente o modelo residencial mais sedimentado desta região, adotam mudanças. Por certo não se pode dizer que o processo de geminação é superado, mas, nas fachadas alinhadas umas às outras, comparecem os novos revestimentos em cerâmica ou adota-se um desenho geométrico. Este desenho, jogo compositivo de linhas simples, resolvidas construtivamente apenas com a espessura da argamassa, achatam, mas relembram o efeito poliédrico do volume modernista. Montadas como pequenas telas cubistas, estas interessantes frentes de casas, ainda hoje fartamente encontradas nas pequenas cidades nordestinas ou nos bairros mais tradicionais das capitais, foram registradas pelas fotografias do pioneiro *Pinturas de Platibandas* (MARIANI, 1987).

Na produção erudita, o jardim moderno instala-se exemplarmente. Na casa vítrea de Lina Bo Bardi, no que tange às relações entre espaço e expressão sensorial, as salas são amplas e transparentes ao olhar (BO BARDI, 1993). O papel discreto fica para os quartos e para o setor de serviço. Dicotomia assumida.

Lúcio Costa, ponderando entre o que aprendemos da tradição e o que almejamos para o moderno, complexifica aberturas e nem sempre se rende completamente à transparência, retornando com a treliça dos velhos muxarabis e combogós. No Parque Guinle, estes recursos tornam discretas as áreas de serviço, a roupa pendurada, o balde. Natureza não é mais fundo, não é mais provedora de subsistência, não é o canto dos dejetos, da desordem.

Riposateví. Repousemos. Há lugar para a rede, para o jardim, para o forro de esteira.



Imagem 4 - Parque Guinle - fachada com escada
Fonte: Costa (1995, p. 209).

O ocaso do quintal

Os ganhos são visíveis, mas haveria perdas? Para onde foram, por exemplo, os quintais?

Se Lúcio Costa e seus colegas modernistas fossem pesquisar tema tão rude para, a seguir, reformatá-lo para a resposta moderna teriam que enfrentar grandes desafios. O que é mesmo o quintal? Como era seu verde? Distinto do verde do jardim? Ordenado, caótico? Por que não foi retomado pelo Movimento Moderno, a exemplo da varanda, da taipa, da rede, da treliça?

A despeito de sua importância no período colonial, já que neste tempo havia uma preocupação em compreender as estranhas flora e fauna locais, por óbvias necessidades de subsistência e de interesse mercantil, mesmo assim os quintais correm silenciosos nas fontes bibliográficas. Consultando as crônicas quinhentistas, encontramos uma boa descrição em Gabriel Soares de Souza (1938) sobre os de Salvador, e depois apenas um ou outro sinal na literatura dos viajantes. Mesmo nesse tipo de relato, a forma, a relação entre áreas naturais e edificadas ficam em silêncio. Em um passeio pela iconografia histórica, surgem algumas pistas, mas também poucas, sempre deixando a dúvida que imagens facultam, ou seja, trata-se de uma convenção ou de um registro de cunho mais realista?

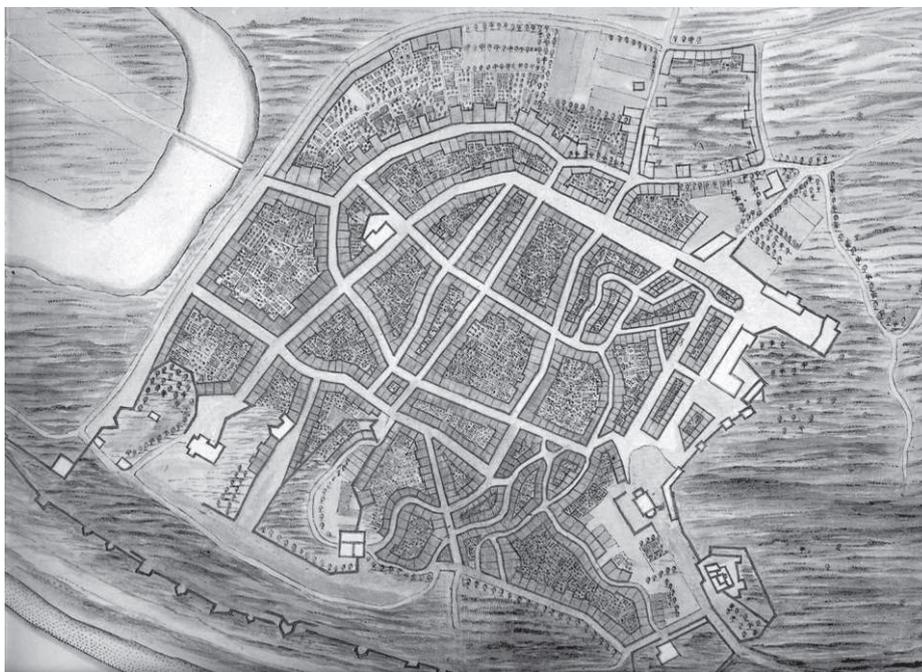


Imagem 5 - Planta de Olinda, Atlas Vingboons [Ca. 1630]
Fonte: Reis Filho (2000, p. 83).

O que se sabe é que o quintal existia desde a implantação das primeiras vilas e povoados no Brasil e até há pouco tempo era nele que se cumpriam as relações fundamentais entre a casa e a natureza verde. Quem herdou na casa moderna o papel do quintal?

Como nossas escolas de arquitetura dormem em berços modernos, estes moldaram de certa forma nosso entendimento da casa enquanto projetistas. Podemos perguntar sobre a frequência dos projetos residenciais elaborados em nossas faculdades prevendo um quintal. Provavelmente bem menor do que os que ordenaram áreas para jardins externos e internos, pátios etc.

Nas casas de Artigas, construídas para o arquiteto, há terraços, varandas e jardins. Não se encontra, pelo menos nas legendas dos desenhos em planta, referência ao quintal. Com Lina Bo Bardi, na casa de vidro, há jardins, pátio e varandas. Abertas, amplas, sob pilotis, mas a cozinha e as áreas de serviço são “funcionais”, mecanizadas, indicando que se encaminham fiéis à meta de que as máquinas superariam a necessidade do varal, do tanque, do coradouro, para quilar e secar a roupa. A geladeira e a comida do supermercado afastam o porco, a galinha que ciscava no terreiro do quintal.

O lixo, a brincadeira das crianças com a terra, o pagode, o encontro fortuito não estão previstos na habitação moderna. Vários anos depois, na casa restaurada por Lina Bo Bardi, na Ladeira da Misericórdia, aparecem no desenho da planta baixa, aspeados, vários quintais. Certamente, a atenção da arquiteta ao vernáculo permitiu este retorno, pois o quintal, embora condenado pela arquitetura moderna, não morreu.

O livro *Batuque na Cozinha*, de Alexandre Medeiros (2004), traz histórias das tias da Portela. São chamadas de “senhoras dos terreiros”, expressão que aparecerá várias vezes no decorrer do livro, mas não tanto quanto quintal, termo dominante para nomear os espaços aos quais o livro se dedica. Este é o cenário imprescindível da vida de pessoas bem conhecidas, como Zeca Pagodinho, que emblematiza o que a mídia coloca hoje como o “prazer nacional”: a cerveja, vinculada ao samba e ao sexo, na praia, no barzinho da moda ou no quintal. O livro mostra a relação deste espaço com a festa, com o pagode, com o carnaval, marcas fortes do “ser brasileiro”.

Segundo o autor, o primeiro endereço “oficial” da Velha Guarda da Portela foi o quintal de Manacea e Dona Neném, regado a sopa de entulho, feijoada e tripa lombeira. Este mesmo quintal será o palco do nascimento do primeiro disco produzido por Paulinho da Viola, bem como o de Dona Ivone Lara. Por lá circulou Zeca Pagodinho, que suspendia o filho rumo às frutas de um pé de amora que havia lá. Mais tarde, foram derrubadas duas mangueiras neste quintal para dar lugar a mais

uma casa no terreno, demonstrando que mesmo o quintal mais emblemático da experiência do samba do Rio de Janeiro perdeu vegetação, como é o destino de quase todos os quintais urbanos da atualidade, cada vez mais pavimentados (MEDEIROS, 2004).

Não só a Portela, mas também a Estácio, a Mangueira e outras escolas vinculam sua existência histórica e contemporânea a este universo do fundo de casa.

Por sua vez, Tia Ciata veio da Bahia e exerceu forte influência sobre os negros que mudaram de endereço como ela, para o Rio de Janeiro. Trazendo a moqueca de peixe para as festas da Penha, segundo Sérgio Cabral, eles construíram o emblema do que há de mais encantador no quintal para o samba: a sedução, o encontro, a liberdade de criação (MEDEIROS, 2004). Ainda tratando de música e de festa, Medeiros (2004, p. 15) recorre novamente a Sérgio Cabral para recordar a diferença espacial entre o choro e o samba.

Biógrafo de Pixinguinha, Cabral bem sabe que o samba, ao contrário do choro, era perseguido pela polícia nos primeiros anos do século XX [...] Pixinguinha, que gostava muito de frequentar a casa de Tia Ciata e participava do Rancho Rosa Branca, costumava dizer que o choro era cultivado na sala de visitas e o samba, no quintal. Uma “divisão” para driblar a polícia, já que todos acabavam se misturando na alegria.

Neste contraste, sabemos que a casa moderna opta pela sala, destacando-a como espaço essencial do setor de convivência, obviamente não por preconceito social. Por sua vez, a sala, por seus vidros, convoca o espaço livre, a área destinada à expressão da natureza, agora formatada como jardim. Estes, no geral, situados em frente à casa.

Zeca Pagodinho dá seu depoimento. “Aquele negócio de fogão de lenha no quintal, a panela fervendo. Essas imagens vêm na minha cabeça na hora de compor.” (MEDEIROS, 2004, p. 19). Ao invés de “frente”, quintal sempre puxa a palavra “fundo”. Espaço tão rico em vivências, tão perto da brasilidade, tomado pelo silêncio teórico e projetual, torna-se tema ainda mais fascinante. Conjecturamos se ele toca nas fímbrias do mundo da produção e, por sua vez, do sujo, do lixo e até mesmo da perversão. Atributos que, por sua vez, estão mais próximos para qualificar o que chamamos “privado” do que o que é nomeado pelo discurso que contrapõe como público/privado espaços mediados pelas relações de posse.

Talvez por isto uma vista setecentista, encontrada no Museu de Igarassu, preocupada com a morte, seja uma das poucas iconografias dessa época que registra os fundos do lugar urbano e não a sua frente e, assim, exhibe ruas de serventia e quintais (REIS FILHO, 2000). Quintais introspectivos, viscerais, resguardados, sensoriais, domésticos, recreativos. Quintal com suas plantas e bichos. Quintal vernáculo.

A Arquitetura Moderna e o vernáculo

Na obra de Lúcio Costa, comparecem certos argumentos do vernáculo, convidados ao discurso pelo “português”, o velho mestre de obras, figura evocada para introduzir a cultura de além-mar no âmbito construtivo da colônia. Lúcio Costa, pela via deste personagem, busca, no fundo do curso da história colonial, qualificativos do “caráter” da arquitetura moderna brasileira: simplicidade, equilíbrio, justeza, sobriedade. Na verdade, por meio deste mestre, relembra um longo caminho que bordejia o vernáculo, mas também aproxima a arquitetura brasileira do mundo mediterrânico, da herança clássica, fazendo a intermediação por Portugal, para sinalizar um projeto de cultura nacional (SILVA, 1991).

Não muito estranhamente, décadas depois, estas qualidades serão retomadas no livro *O Brilho da Simplicidade*, de um arquiteto, ex-diretor do IPHAN, Glaucio Campello (2001), para definir uma matriz para a arquitetura brasileira.

Quando se trata da arquitetura vernácula como patrimônio, entra em pauta a sobrevivência de um modelo de vida que pressupõe práticas comunitárias, certo tipo de proceder artesanal, uma relação fenomenológica com o entorno e com o próprio edifício. A princípio antimoderno, pelas mãos de Lúcio Costa, o vernáculo torna-se matéria reciclável, pois nem sempre a modernidade aponta para um contexto de ruptura, como tantas vezes se proclamou. Esta postura, respaldada academicamente na obra de Yves Bruand (1981) e muitos outros historiadores do modernismo, também é confirmada por outras vertentes que analisam a obra moderna brasileira na literatura e nas artes plásticas. A opção francamente aberta à modernidade pode ser instalada sem conflito, sem contraste, sem revolução. Lembrando os modernos brasileiros que se posicionaram a favor dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) e do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), eles possibilitaram que, no Brasil, se construísse, em paralelo à modernidade, a tradição, sem violência. Ao se confirmar a legitimidade desta construção, tudo se harmoniza e podemos então ser modernos e brasileiros, coloniais e republicanos, eruditos e vernáculos. Abre-se espaço para o trato com o mundo da experiência, da não regularização do cotidiano, do imprevisível. O favorecimento do lúdico, o trabalho submetido ao ritmo da natureza e aos ciclos cósmicos. O entesouramento do cotidiano pelo acúmulo de memórias.

A qualidade do vernáculo não está usualmente no requinte da edificação, mas na sua sobriedade, na estrita fidelidade aos moldes funcionais que lhe trazem certa proporção, equilíbrio e simetria. Isto se dá pela adesão a um repertório formal gerado pelo vínculo à essência dos materiais e técnicas empregadas. Portanto, na edificação, como em um proceder culinário sem o uso de receita, os esteios estarão

sempre a uma distância modulada, bem como as peças do telhado e a distribuição dos equipamentos. O pé-direito será o necessário para abrigar as dimensões do corpo e prover a gestualidade demandada para executar as tarefas.

Em algo supostamente à margem do proceder moderno e da lógica erudita da produção do espaço, Lúcio Costa não apenas enxerga uma essência, mas reconverte-a. E é na busca da afinidade aos clássicos ou aos moldes greco-romanos que operacionaliza o vernáculo, como encontramos em seus artigos já mencionados. Esta prática, entretanto, não fica apenas na teoria. No projeto, que talvez seja o que melhor permita discutir acerca da ideia do vernáculo em Lúcio Costa, o da Vila Monlevade, a casa, destinada à família brasileira de poucos recursos financeiros, visa atender a quem veio do meio rural e, portanto, a um “habitante” do mundo vernáculo. É interessante observar como Lúcio Costa resolverá esta “devolução” de um saber popular, propondo, por exemplo, o “barro armado” como sistema construtivo, por ser, como diz, conhecido em “todo o Brasil rural” (COSTA, 1962, p. 43). Necessita apenas ser aperfeiçoado. Alerta, inclusive, para sua contiguidade ao sistema de concreto armado e pilotis, dupla clássica das diretrizes construtivas modernas. Desta forma, exemplarmente, recuperando a casa de entramado de madeira e barro, por sua vez, evoca expressão técnica e formal próxima à oca, à casa de feitoria e a do monte alentejano de seus antigos croquis. Portanto, se ousadamente ampliamos a linha das conexões arquetípicas, podemos chegar a recordar a cabana primitiva de Laugier, a casa-arquétipo do Ocidente.

E é este recurso que permite que o arquiteto atinja a solução de uma casa aérea, preconizada pelo receituário corbusiano, mas aqui dotada de inserção histórica. A relação com o solo não traz necessariamente o jardim nem o quintal, pois a casa suspende-se no ar e a área conseguida é para ser usada em “[...] trabalhos caseiros, recreio, repouso etc.” (COSTA, 1962, p. 45). Mas é para ela que desenha um croqui, no qual sintetiza a família-exemplar: o homem olhando o horizonte, longe dali; a mulher presente, curva no tanque; a criança brincando, só futuro; um quintal onde pousa uma cadeira moderna.

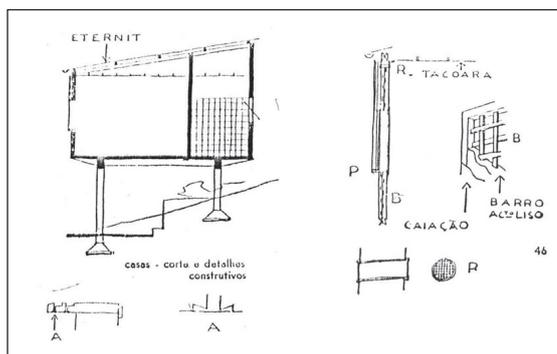


Imagem 6 - Barro armado. Croqui Lúcio Costa
Fonte: Costa (1962, p. 46).

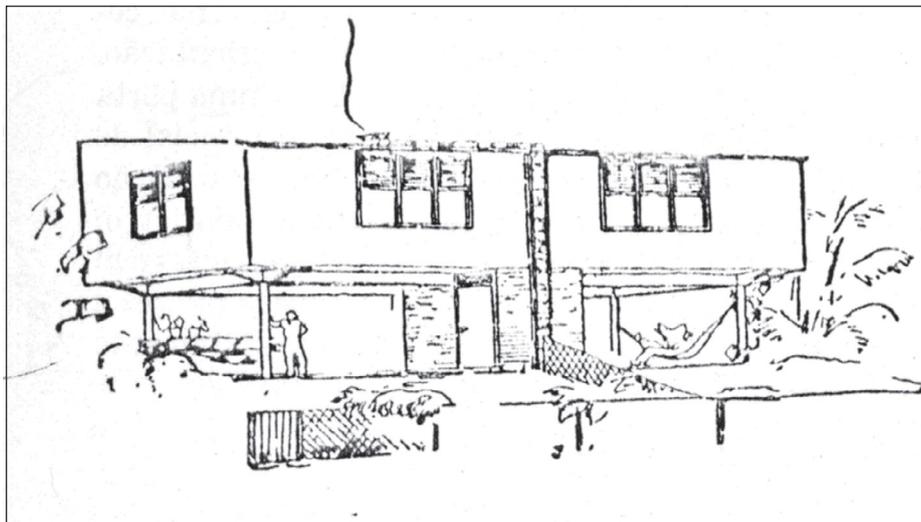


Imagem 7 - Casa Monlevade. Croqui Lúcio Costa
Fonte: Costa (1995, p. 93).

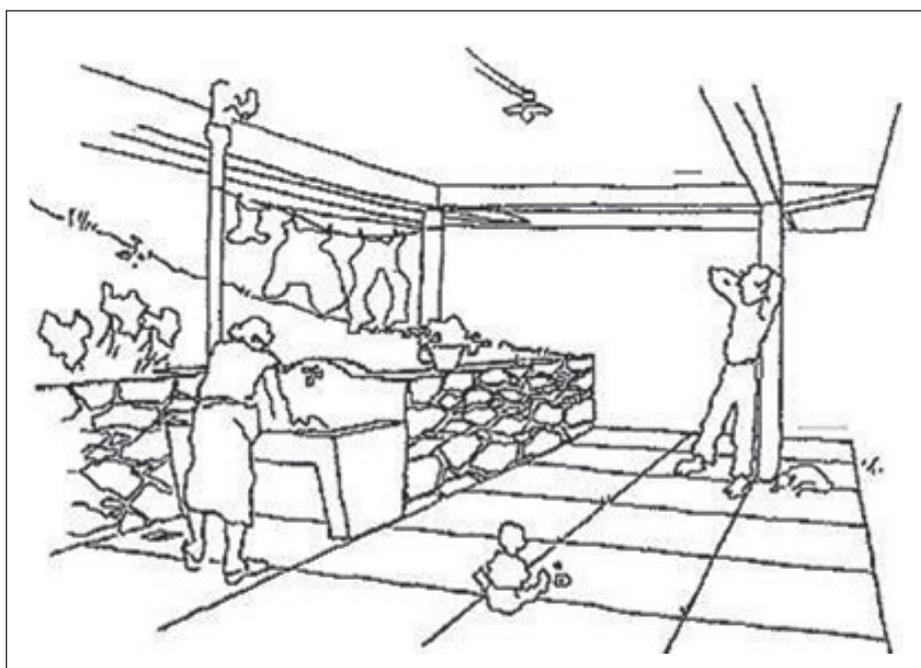


Imagem 8 - Casa Monlevade. Croqui Lúcio Costa
Fonte: Costa (1995, p. 90).

Para a vila de Monlevade, Lúcio Costa menciona jardins para as residências, mas sem abrir mão do geminamento. A solução da casa acoplada, além de baratear, proporciona o convívio social. Lúcio Costa (1962, p. 54-55), na escrita do memorial deste projeto, cita um trecho extraído de Roy Nash: “Por que colocar a minha casa

no meio de um jardim, quando posso construí-la tão perto da de meu amigo João, a ponto de poder aconselhar-me com ele sobre o gado e as colheitas sem sair de minha rede?” Horta e pomar ficariam em uma área coletiva, assim como outros equipamentos, como escola e cinema, dentro da fórmula já padrão da vila operária.

Para o interior da casa, sobriedade. No entanto, “a título de propaganda e educação”, propõe a exposição de uma casa modelo:

A arrumação da casa *modelo* poderia ser completada com utensílios de uso doméstico, econômicos e despretensiosos, vendidos no armazém local: esteiras ou tapetes de corda, linon com desenhos simples de pintas ou xadrez, louça *toda branca*, vasos de barro etc., etc. Neste particular, seria de toda a conveniência a administração da vila simplesmente *proibir* a venda, no referido armazém, de setinetas, *falsos brocados* e toda essa quinquilharia de mau gosto com que as indústrias baratas costumam inundar os subúrbios e o interior. (COSTA, 1962, p. 52, grifos nossos).

Portanto o controle atinge o detalhe e ressalta a necessidade da educação, para que o trabalhador se familiarize com os conteúdos da nova prática.

Se recordarmos que, para a geração modernista, há uma matriz que salienta a ordem, a possibilidade da construção para todos, a geometria, a sabedoria encontrada nas máquinas e nos processos de repetição, a arquitetura vernácula não se oporia muito a deste discurso. Apenas a sua lógica de emocionar não se faria pelo ineditismo, mas pelo apreço ao hábito e pela marca da repetição na constância no tempo. Lúcio Costa compreendeu bem esta lição.

No contexto colonial, a condição climática e o encontro com povos filiados a uma específica cosmologia fizeram com que o europeu se deparasse com uma prática cultural que, acerca do abrigo e da roupa, adotava soluções que muito pouco interceptavam o corpo e o meio. Arriscando um pensamento anacrônico, mas permanecendo colada à lição do artigo “Documentação Necessária”, podemos sugerir que a integração interior/exterior proclamada pela arquitetura moderna já se encontra estabelecida em um lugar do globo onde as intempéries e os grandes cataclismas da natureza usualmente não se fazem presentes. Portanto a casa modernamente aberta ao exterior, fundida na paisagem vegetal, preconizada pelo moderno, encontra condições propícias no trópico americano. Aqui se usufrui de uma natureza rousseauiana que os modernos souberam valorizar. Não só os arquitetos, mas os músicos, nas canções criadas por uma nossa outra preciosidade moderna, a Bossa Nova. Barquinho que vai, enquadrado na janela do apartamento em frente ao mar de Copacabana.

Voltando à questão fenomenológica, a tímida casa de Monlevade brada pelo recurso à habitabilidade no mundo. Embora ordenada, limpa, como quer Lúcio Costa, evoca afetividade. O desafio para o qual dá uma resposta condiz com a tentativa de

[...] como recuperar a complexidade da experiência; como recriar os labirintos topológicos dos grandes casarões rurais em vivendas e apartamentos com cem metros quadrados apenas; como organizar uma pele entreaberta, provedora de intensidade, em fachadas com superfícies e técnicas limitadas e em lugares sem qualidade alguma; como relacionar o palácio em que Picasso desfrutava de longas, prazerosas e produtivas férias, com tantas periferias deprimentes e sem quaisquer atributos. (ÁBALOS, 2003, p. 108).

Pensando sobre a contribuição do vernáculo ao tema do resguardo do patrimônio, uma das alternativas para sua manutenção seria garantir a sobrevivência de seus exemplares remanescentes, em especial aqueles em que ainda fosse possível encontrar mantidos os usos, como instrui Lúcio Costa, a respeito das casas que encontrou nas Missões, construídas com as pedras extraídas do patrimônio das reduções e que orienta que não retornem às ruínas (PESSÔA, 1999; SILVA, 1991).

A herança vernácula atuaria como um centro reabastecedor, como uma exemplaridade, lembrando que os atributos positivos que se observam no patrimônio podem não trazer como consequência o “congelamento”. Sua recriação, alimentando uma teoria ou balizando um novo projeto, é forte alternativa de sobrevivência. Neste ponto, talvez, os que pensam acerca da preservação do patrimônio moderno encontrem pistas para a manutenção da obra que se quis sempre viva, colada ao tempo presente.

Sem nostalgia, em busca de novos rumos para a relação entre homem, saber e natureza, Lina Bo Bardi, possivelmente, dentro do contexto dos grandes nomes nacionais, foi a que mais se aproximou da síntese moderno/vernáculo desabridamente, aceitando com desenvoltura o tosco, o quebrado, o que não foi polido, ou seja, o que a elegância de Lúcio Costa provavelmente não permitiu. Sombras do mundo dos quintais.

Voltando a Lúcio, se há um processo de limpeza promovido por ele, uma meta digna e ambiciosa a ser alcançada, seu retrato mais límpido, dentro do argumento deste texto, encontra-se em Brasília.

Brasília e Clarice Lispector

Há um texto bastante conhecido de autoria de Clarice (1999) sobre a capital. Chama-se *Nos Primeiros Começos de Brasília*, publicado na coletânea *A Descoberta do Mundo*, e será tomado para realizar algumas interpretações muito livres, em um jogo com os argumentos usados neste ensaio para pensar porque talvez seja tão difícil a adequação da arquitetura e do urbanismo modernos ao acumular da história. Clarice está atenta para o aspecto inaugural de Brasília, não obstante todas as vinculações com uma tradição, como um modo de ser brasileiro justificando a cidade desde o Memorial do Plano Piloto. Parece ver Brasília velha e nova, inerte à passagem do tempo.

Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. – Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. (LISPECTOR, 1999, p. 293).

Compreende que há alguma coisa que foi subtraída. Há um exercício ambicioso de criar uma nova forma de existência, em nada medíocre. Solar. Clarice Lispector (1999, p. 293) sabe:

A criação não é uma compreensão, é um novo mistério [...] Esperei pela noite, como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem?

E se há um modelo bipolar, no qual, de um lado, encontra-se a meta do clássico e, de outro, o anticlássico, ou ainda entre a razão e o sensorio, Brasília posiciona-se peremptória para um só lado. O quintal, o vernáculo, o fenomenológico desaparecem na faina do processo de limpar as marcas. “De minha insônia olho pela janela do hotel às três horas da madrugada. Brasília é paisagem de insônia. Nunca adormece. – Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se.” (LISPECTOR, 1999, p. 295).

Clarice (1999, p. 293) reconhece os poderes daquela paisagem e parte de si entrega-se àquele lugar.

Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaços calculados para nuvens.

Este grande silêncio visual que eu amo [...]

Onde não há lugar para as tentações.

Clarice Lispector (1999, p. 295), entretanto, oscila e não tem certeza de pertencer realmente a este fantástico novo mundo brasileiro: “Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo. – Tenho certeza de que aqui é o meu lugar certo. Mas é que a terra me viciou demais. Tenho maus hábitos de vida”.

Retornando ao tema da dificuldade com o patrimônio moderno, justificamos a pressa de Lúcio Costa em tombar as obras modernas, às vezes mesmo antes de estarem acabadas, pois talvez soubesse ser necessário um longo futuro, para que nos fizessemos à altura do mundo sem quintais, ou que jamais o atingíssemos e, assim, o moderno só poderia ser monumento.

Quando a memória acumula, quando a chuva deixa marcas na parede branca, algo se perde do moderno. Há uma dificuldade em manter o equilíbrio entre a adesão do novo e a necessidade do envelhecimento. Se o rosto deve se exibir sem rugas para ser fiel a seu projeto e destino, como perdurar sem recorrer ao artifício? Como deixar que aflore, de dentro da casa geométrica, a casa da experiência? O quintal

no jardim? Quem quebrará, sem relutância, os polidos palácios de cristal? Quem viverá folgadamente, sem a sombra no chão?



Imagem 9 - Brasília
Fonte: Maria Angélica da Silva



Imagem 10 - Varal
Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Maria Angélica da Silva é professora associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas do Espaço Habitado da Universidade Federal de Alagoas. Doutora pela Universidade Federal Fluminense/Architectural Association School. Pós-doutora pela Universidade de Évora. Líder do Grupo de Pesquisas Estudos da Paisagem. Bolsista PQ / CNPq. mas@pq.cnpq.br

Referências

- ÁBALOS, Inâki. **A boa-vida**; visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. v. XXXVIII.
- BARDI, Lina Bo. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPELLO, Glauco de Oliveira. **O brilho da simplicidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- COSTA, Lúcio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: CEUA, 1962.
- COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARIANI, Anna. **Pintura de platibandas**. São Paulo: Mundo Cultural, 1987.
- MEDEIROS, Alexandre. **Batuque na cozinha**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- OLIVEIRA, Olívia. **Lina Bo Bardi, sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: SESC SP, 2006.
- PESSÔA, José (Org.). **Lúcio Costa**: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial**. São Paulo: USP; Imprensa Oficial SP, 2000.
- SILVA, Maria Angélica. **As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa**. 1991. 2 tomos, 485 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História e Geografia, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1991.
- SILVA, Maria Angélica. **Construindo paisagens, inventando um país**: a Inglaterra, o Brasil e a memória da natureza. 1998. 364 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense/ Architectural Association School, Niterói, 1998.
- SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.