

## ***Riposatevi: a Tropicália de Lucio Costa na XIII Trienal de Milão***

**Eduardo Pierrotti Rossetti**

Doutorando FAUUSP

Professor na ESCOLA da CIDADE (São Paulo) e da UNIP-Sorocaba e do CEUNSP-Salto.

epr74@uol.com.br

Este artigo explora o projeto de Lucio Costa para o pavilhão brasileiro na XIII Trienal de Milão, em 1964. Este projeto evidencia as questões e as crises do campo arquitetônico brasileiro e apontam pertinências atuais. O artigo também revela a atualidade do arquiteto ao dialogar com diferentes vertentes arquitetônicas, além de estabelecer um diálogo surpreendente com Hélio Oiticica e Caetano Veloso.

Palavras-chaves: Lucio Costa; pavilhão; Trienal de Milão.

This article explores the Lucio Costa's project for the Brazilian pavilion at the 13<sup>th</sup> Milan Triennial, in 1964. This project brings such important questions about Brazilian architectural field crisis and points out actual pertinences. The article also reveals the architect's contemporary position among many different architectural strategies, besides establishing an extraordinary dialogue between Hélio Oiticica, Caetano Veloso and himself.

Eu organizo o movimento  
eu oriento o carnaval  
eu inauguro um monumento  
no Planalto Central do país.  
Viva a Bossa-sa-sa  
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça...

(Caetano Veloso)

A participação do Brasil na XIII Trienal de Milão, em 1964, assinala um momento importante na trajetória e nos desdobramentos da movimentação moderna da arquitetura brasileira e aponta também uma inflexão surpreendente na obra de seu mentor: Lucio Costa.

O Brasil participa pela primeira vez desta Trienal num momento em que ela finalmente retomava o sentido de vitalidade condizente com o vanguardismo e com a contemporaneidade que se espera de uma exposição deste porte.<sup>1</sup> Este fato se torna mais relevante, na medida em que consideramos a participação da Arquitetura brasileira ter se manifestado com qualidade e prestígio em outras situações desta natureza —feiras e exposições internacionais— quando as qualidades da produção técnica, artística e intelectual de um país se fizeram representar primeiramente pela arquitetura. Destacam-se os pavilhões do Brasil na feira de Nova York em 1939 de Lucio Costa e Oscar Niemeyer: projeto que reitera o domínio dos procedimentos modernos e anuncia as especificidades da modernidade brasileira: curvas, elementos vazados, integração com paisagismo, rampas, além da pluralidade de vedações anunciando sua independência estrutural e das generosas aberturas. Também se destaca o pavilhão brasileiro na exposição de 1970, em Osaka, de Paulo Mendes da Rocha: projeto que valoriza a linguagem do concreto armado aparente da chamada *Escola Paulista*, com as grandes estruturas sob 4 pontos de apoio, reitera a opacidade dos espaços, articula a interioridade dos convívios e a transformação do terreno, além de fortalecer o próprio valor da estrutura como definidora do espaço.

Assim, não deixa de ser curioso o fato de que entre um projeto e outro, entre uma participação e outra, exista este projeto de Lucio Costa para o pavilhão brasileiro, em 1964, que é comumente pouco considerado, tornando-se mesmo quase uma experimentação desconhecida. Trata-se de um espaço equacionado em poucos dias que enfrentou as consideráveis dificuldades “...dos problemas burocráticos e políticos e do *tráfego de influências...*”<sup>2</sup> para ser finalmente executado. Será, portanto, nesta perspectiva de revelar questões e pertinências desta ação projetual de Lucio Costa que este artigo vai investir suas abordagens.

O pavilhão brasileiro contém muitas surpresas ao ser explorado, ao ter seus aspectos revelados, pois mesmo sem figurar entre aqueles projetos que são mais citados para tratar da arquitetura de Lucio Costa, ele contém os mesmos índices de problematização do *Park Hotel São Clemente* ou dos edifícios do *Parque Guinle*. Ou seja, compatibiliza valores das tradições culturais brasileira com possibilidades espaciais modernas e

---

<sup>1</sup> ROGERS. Revista Casabella nº 290, agosto/1964. p. 01.

<sup>2</sup> MAURÍCIO. Revista Módulo nº 38, dezembro/1964. p.40

arrojadas; articula plasticidades tradicionais com novas materialidades num mesmo espaço; transforma questões do debate arquitetônico mundial em problemas específicos da arquitetura brasileira.

Some-se a esta postura de projetar, o fato de que naquele momento político tão incerto — 1964, o Brasil pós-golpe— querer levar um pavilhão nacional para expor o país ao mundo, pode também ser considerada uma participação política. É certo que se trata de participação muito cuidadosa e diplomática, mas efetivamente, muito ativa e representativa de seu campo profissional. Em meio a uma onda de conservadorismos — que somente se iniciara em 1964 e que se desdobraria no total fechamento das perspectivas culturais em 1968— Lucio Costa apresenta um pavilhão despojado, um espaço de uma simplicidade inacreditável, com uma configuração quase imaterial para cumprir o tema proposto pela Trienal: *o tempo livre*.<sup>3</sup>

### ***Riposatevi: aproveitem o tempo livre...***

O tema da Trienal se pretendia ousado e extremamente vinculado àquela sociedade industrializada, algo referente às questões econômicas e sociais, um problema cultural inserido na perspectiva da indústria cultural, de uma sociedade cujos modos de vida tornaram-se repetitivos, monótonos e desgostosos. O tema procura alavancar um modo de pensar o cotidiano que se contraponha aos pressupostos da dinâmica da cidade moderna concebida por Le Corbusier, por exemplo, cujas funções: circular, trabalhar, habitar e ter lazer, seriam suficientes para organizar todas as instâncias da vida. O tema propõe, de saída, uma abordagem que desmonte os gestos e os hábitos cotidianos, que interrompa as práticas rotineiras. Tal rotina numa sociedade industrial é o trabalho constante, ajustado no ritmo da máquina e também inserido num contexto cultural *massivo*.<sup>4</sup> Sair desta rotina, desvencilhar-se e romper com seus ritmos e alterar os hábitos implica em não fazer, em não trabalhar, em não operar, etc. Ou seja, descansar, repousar, desligar-se... E assim se apresenta a radicalidade da proposta e Lucio Costa:

---

<sup>3</sup> Idem. A participação do Brasil é considerada “econômica”; Jayme Maurício aponta um gasto inferior a US\$15.000, mas não especifica o que este valor incluía: passagens, transporte, montagem, além do custo do projeto.

<sup>4</sup> Trata-se de um italianismo que designa algo pertinente ao meio da cultura de massa, assim dito, massivo, que é utilizado por Canclini. Vide *Culturas Híbridas*.

um convite à subversão dos tempos da produção industrial; um convite para desfrutar o tempo livre nas redes do Brasil, contemplando suas imagens. Lucio subverte também a dinâmica da própria Trienal ao propor um espaço de ócio que questione o caminhar contínuo e incessante que estas mostras imprimem sob visitantes, sendo ironicamente enfático ao utilizar o imperativo para sinalizar o espaço brasileiro: *riposatevi*: relaxem, descansem...

Lucio Costa organiza um espaço para representar o Brasil articulando índices espaciais, imagens, cores e texturas, num procedimento eminentemente moderno, porque relacional, mas seguramente transgressor conforme será visto. Não parece ter sido fácil trabalhar a participação do país — algo contundente e delicada— para mostrar o Brasil pós-Bossa Nova, pós-Jucelino Kubitschek, pós-Brasília, e o país pós-64. O pavilhão revela um país que também havia saído da rotina do subdesenvolvimento industrial e que havia consolidado sua atualização no âmbito cultural mundial, superando sua dependência cultural, exercitando uma antropofagia saudável, cosmopolita e urbana. O pavilhão do Brasil nesta Trienal parece apontar uma alternativa própria às práticas de progresso tecnológico e à dinâmica da sociedade industrial, mantendo sua heterogeneidade e sua singularidade, justapondo valores sócio-culturais, procedimentos técnicos, ritmos e modos de vida. Explora-se a dinâmica industrial, urbanizante e premente que constrói Brasília e, ao mesmo tempo, se contrapõe à ela um ritmo tranquilo, telúrico, popular e simples através do ato de deitar-se numa rede. As vicissitudes técnicas, sociais e estéticas do país são colocadas com grande força e clareza: podemos construir “Brasílias”, mas ainda mantemos conhecimentos culturais arcaicos, com valores latentes, como nossas redes e jangadas demonstram. Tudo isso para mostrar o mesmo país que pós-64 também espera vislumbrar outras perspectivas, enredado em dúvidas.

No entanto, ali, no Pavilhão brasileiro em Milão, Lucio Costa não hesita e diretamente aponta o que fazer: *riposatevi*. Este tempo verbal imperativo soa como uma ordem que se sobrepõe a um espaço que deliberadamente propõe possibilidades múltiplas de uso, a livre apropriação dos usuários e assim, ao seu modo, efetua um convite. De toda sorte, entre um convite e uma ordem, entre a contundência e a delicadeza, há um projeto, há um espaço moderno para representar um país, há a espacialização de uma visão de mundo e, sobretudo, há um posicionamento crítico no campo arquitetônico. Lucio Costa também subverte a rotina da arquitetura brasileira com este projeto.

### **...inútil paisagem?**

Se o projeto de Brasília colocou Lucio Costa em atividades de projeto com grandes equipes, prazos e determinações políticas diversas, aqui neste projeto, ele volta a trabalhar mais individualmente, ainda que pese em muito o empenho de Jayme Mauricio junto ao Itamaraty para viabilizar a participação brasileira, e a colaboração imprescindível de Maria Elisa Costa, Sergio Porto e das fotografias de Marcel Gautherot. Assim, ao retomar as atividades de projeto nesta perspectiva mais pessoal, torna-se possível para o arquiteto retomar questões e interesses de aspectos projetuais que a escala de Brasília não lhe permitia. A cultura popular brasileira é tomada pelo viés indígena, ampliando o arco de compreensão de seu discurso sobre cultura popular e seu diálogo com uma arquitetura moderna. Num contraponto surpreendente ao arroubo tecnológico, logístico e estético que foi a experiência de Brasília, Lucio Costa apresenta um espaço leve, transparente, desmontável e, no limite, descartável. Não é pouco para pensar sobre o homem que viu uma cidade nascer sob o desígnio de seu traço.

Entre a Finlândia e a Iugoslávia, Lucio Costa apresenta o Brasil através de uma ambiente mobiliado com cerca de quatorze redes de algodão coloridas <sup>5</sup> e alguns violões: eis toda a mobília do país! Este espaço fluido é organizado através de painéis de madeira ordinária que também são o suporte de imagens de Gautherot, além de estabelecerem os limites e contornos deste pavilhão. Para complementar as dimensões deste espaço, Lucio Costa sugere um chão de areia, que foi substituído por um piso homogêneo, ao que parece feito de sizal; arma uma estrutura de cabos de aço multidirecional com ganchos para sustentar as redes e, em contraposição, para arrematar o teto, “...à guisa de dossel...”, dispõe acima desta trama uma outra trama com tecidos retangulares, brancos e amarelos, que são as letras verdes em caixa alta que sustentam a palavra de ordem: R I P O S A T E V I

Trata-se de uma arquitetura cujos índices espaciais se definem a partir das redes de dormir, dos cabos de aço, dos retângulos de tecido, do sizal e dos painéis de madeira. Junto disso, o arquiteto toma as cores com um sentido construtivo associadas à

---

<sup>5</sup> As redes utilizadas no pavilhão foram providenciadas por intermédio do professor Liberal de Castro da Universidade Federal do Ceará (UFCE) no mercado de Fortaleza.

materialidade destes índices. As redes: roxa, amarela, azul, vermelha, laranja; os painéis: azul cobalto, verde oliva ou branco; os tecidos: amarelos e brancos; mais a expressão material do aço e do sizal. Tudo isso se articula com as fotografias de Gautherot em preto e branco. Lucio Costa desmonta as relações de interioridade do edifício que abriga o pavilhão e transforma o lugar do Brasil num ambiente de estar arejado e ventilado; transformando-o numa varanda, sem apelar para raciocínios ou estratégias tipológicas, mas tomando-a como referência por sua carga espacial de operar relações dentro/fora e por seu potencial vivencial e gregário. Aqui, trata-se de uma varanda sem paisagem natural a ser desfrutada, mas que valoriza as fotografias, as imagens. O Brasil é, por ora, sintetizado através das fotografias das jangadas, das praias do Ceará e das Super-Quadras, do Eixo Residencial, do Congresso, da Praça dos Três Poderes e da Plataforma rodoviária de Brasília.

Como resultado de sua operação, Lucio Costa obtém uma espacialidade legível, com evidência da intervenção provisória que ali se instala para criar uma experiência própria e assim demonstrar o entendimento do tema "*tempo livre*": aqui, neste país, descansar indolentemente ou trabalhar freneticamente podem ser equivalentes no cotidiano de qualquer um. A argumentação direta parte do próprio arquiteto: o mesmo povo que descansa nas redes, constrói Brasília! Neste sentido pode-se considerar também que o arquiteto opera com um posicionamento que se aproxima dos situacionistas ao pretender subverter as lógicas convencionais de percepção e ação cotidiana. Contudo, o projeto é lúdico, poético, bem implantado e de fácil execução.

É importante comentar como Lucio Costa trabalha com tanto rigor para propor uma ação aparentemente desprendida: *riposatevi*; ou com tanto ajuste para fazer um convite: percebam o Brasil. Mesmo sendo cuidadoso com a textura do piso, com a cor dos tecidos, etc, trata-se de fato, de um espaço organizado por redes e imagens. Quase como se ele quisesse estabelecer uma equação provisória para facilitar a compreensão do país, numa advertência aos incautos: **Brasil = rede + imagens** (ou seja, este artefato ancestral somado a estas imagens de Brasília, obra de nossa melhor modernidade). Lucio Costa atua com segurança numa perspectiva de grandes tensões ao articular o artefato mais ancestral da cultura brasileira —a rede— com o artifício mais contemporâneo da cultura de massa: a imagem. Ou seja, opera tanto com a dinâmica do espaço relacional moderno

como com a lógica da imagem da cultura de massas, revelando um procedimento surpreendente e sofisticado.

A rede-de-dormir naquele momento também se constituía num dos objetos de pesquisa de Câmara Cascudo, que em 1959 finalizara seus estudos, considerando-a um artefato genuinamente brasileiro. Câmara Cascudo observa também a multiplicidade de seus usos: dormir, descansar, transportar, amar, etc, além de destacar sua utilização por diferentes classes sociais. Some-se a isto, o fato de que, a rede é um equipamento doméstico que foi industrializado, ou seja, um artefato que foi deslocado de uma escala de produção artesanal para a escala de produção industrial sem perder sua essência, sua materialidade, ou sua importância simbólica e cultural. Num processo em que não houve corrupção de seus valores e significados. Trata-se de uma experiência extremamente moderna sob a perspectiva de Gropius: articulação plena entre manufatura artesanal e os novos meios de produção. Pois é justamente este artefato que Lucio Costa transforma no índice espacial fundamental de seu projeto.

Já a valorização da imagem como fator projetual parece ser mesmo outra inovação nos modos de projetar do próprio Lucio Costa, o que denota mais uma vez sua notável contemporaneidade. Os painéis organizando o espaço como suportes para as fotografias de Gautherot em seus diferentes tamanhos, também funcionam como elementos de publicidade sobre o Brasil, complementando a difusão das imagens a beira-mar que a Bossa Nova tão bem explorava/exportava, além das imagens de modernização do período JK através de seu ícone máximo: Brasília. Enquanto isso, as letras suspensas da palavra de ordem RIPOSATEVI antecipam o procedimento comunicativo e a estratégia dos letreiros publicitários e *outdoors* que Venturi somente apreenderia em Las Vegas, tempos depois. Lucio Costa trabalha com uma grande diversidade de referências e procedimentos sem fazer apelos de ênfase tecnológica. Ao contrário, valoriza um conhecimento técnico extremamente simples, que contém um saber fazer perene. Seu posicionamento aponta para a flexibilidade das redes e de seu grande potencial de adaptabilidade: dois ganchos, arma-se a rede, define-se um habitat. Um raciocínio de ocupação espacial instantânea invejável para o Archigram, que naquele momento veiculava projetos urbanos em escala planetária, baseado num forte repertório imagético da alta tecnologia com estruturas leves, móveis e efêmeras, tais como a *Walking City* e a *Plug-in City*. Assim, o arquiteto parece estabelecer um outro paradigma em que

cabalmente demonstra como a complexidade somente pode ser contraditória artificialmente e como no caso do Brasil, cujas matrizes culturais sempre operam com grandes fusões e simultaneidades, é possível se deslocar com desenvoltura por entre tantas tensões, ou modernizar-se sob outras bases.

Este espaço de Lucio Costa também desmonta a rotina da arquitetura brasileira. Parece haver uma indicação muito clara de explorar e transformar os limites de um fazer arquitetônico contemporâneo que não somente trabalhasse com a principal substância do Movimento Moderno —o espaço— mas também que agenciasse novos fatores, que enfrentasse novas questões como a efemeridade ou a imagem. Além de manter presente sua preocupação com a cultura popular, Lucio Costa quer atuar para além das questões Modernas e por este motivo precisa agenciar o fator inovador da imagem junto de uma concepção espacial, numa ação que se desdobra para além da modernidade: trata-se pois, de um procedimento pós-Moderno.<sup>6</sup> Trata-se de um experimento de um arquiteto que de tão moderno, tão ciente das conseqüências deste modo de trabalhar o espaço e a imagem, que escolhe justamente um tipo de projeto que não perdura para se exercitar: um pavilhão de feira, cuja obsolescência é programática. Trata-se do movimento de alguém que atua por dentro, que age organicamente para explorar e transformar o próprio campo de atuação. Esta postura se torna ainda mais relevante a partir do momento em que Movimento Moderno passaria então a ser crescentemente criticado: a caixa como formalização atávica, o espaço contínuo como não apropriável, a falta de referência simbólica figurativa como laconismo do edifício, etc.

Lucio Costa transforma a rotina do campo arquitetônico ao trabalhar com limitações burocráticas e políticas tão grandes e, ao mesmo tempo, altera sua própria rotina de grandes projetos, trabalhando com uma escala menor, com algo efêmero, operando complexidades e propondo questões para serem pensadas seriamente. Imagens, espaços, as redes, as jangadas e Brasília, os violões, a luz filtrada... Lucio Costa utiliza todos os recursos arquitetônicos para provocar nos usuários outras percepções sobre si mesmos, para talvez despertar assim outras possibilidades de usar o “tempo livre”. Este pavilhão na Trienal também quer operar com percepções de Brasil, percepções de cultura e modo de vida. É através desta sensibilização do usuário em sua relação com o espaço de Lucio Costa dialoga com a *Tropicália* de Hélio Oiticica.

---

<sup>6</sup> JAMESON. Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio. p. 120-121.

## Possíveis trópicos

*Tropicália* é um trabalho espacializado de Hélio Oiticica, exposto pela primeira vez ao público em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro —MAM-Rio— por ocasião da exposição “*Nova objetividade brasileira*”. De acordo com Paola B. Jaques, *Tropicália* é um experimento ambientado que se reporta à dinâmica dos espaços das favelas. Trata-se de um espaço organizado por dois “penetráveis” dispostos num cenário tropical com plantas, araras, caminhos de areia, cascalho ou de terra, junto de vasos e dos poemas-objetos de Roberta Oiticica. Estes penetráveis que definem o trabalho são estruturas de madeira associados à materiais precários como tecidos, telas e uma televisão, que organizam proposições labirínticas.<sup>7</sup>

*Tropicália* é um espaço brasileiro que pretendia eliminar as imagens óbvias e simplificadas de “tropicalidade”. Hélio Oiticica quer acabar com os estereótipos de um Brasil tropical “*for export*”, preocupando-se mesmo com a essência do que seria um modo de estar nos trópicos. Para tanto, *Tropicália* convida o expectador à uma experimentação táctil: materiais, cores, sons, texturas no piso, transparências... e tudo aponta para que visitante percorra estes espaços, se perca por entre estes lugares novos, sem referenciais e perceba tanto o espaço como a si mesmo, estimulando uma postura mais ativa e participativa, onde o visitante passa de mero expectador a expectador-participante.<sup>8</sup>

Tanto a *Tropicália* de Oiticica como o Pavilhão de Lucio Costa operam com imagens e com espacialidades do Brasil, mas com estratégias diferentes e forças distintas. Em ambas as situações, a ordem do discurso anuncia um modo de ser e/ou estar ambientado num país/instalação/espaço cujas possibilidades de ação devem ser próprias, autônomas e definitivamente libertadas dos estereótipos. Assim, convergem ao apontarem que a experiência estética vai além da experiência meramente visual.<sup>9</sup> Por outro lado, divergem ao trabalharem suas linguagens, pois enquanto Lucio define um espaço legível em que as imagens operam junto com a materialidade para organizá-lo de modo preciso, Hélio opera primeiramente com os índices materiais de “tropicalidade” para desmontar essas imagens

---

<sup>7</sup> JAQUES. Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica. p. 75-79.

<sup>8</sup> Idem. p. 79-81.

<sup>9</sup> Ibidem. p.82.

num espaço multi-sensorial e, sobretudo, labiríntico. Ambos voltam a dialogar ao operarem com valores culturais populares e massivos, mesmo com estratégias próprias: as forças do ato de experimentar o espaço, a experiência espacial do sujeito, as relações entre sujeito/imagem/país, as relações espaço/matéria e, sobretudo as relações espaço/percepção, coincidem e novamente os aproxima. Nestas tensões de proximidade e afastamento Lucio Costa e Hélio Oiticica, através do Pavilhão de 1964 e de *Tropicália*, protagonizam um diálogo surpreendente e improvável.

Neste sentido, vale trazer o comentário de Favaretto a respeito das relações entre Hélio e outro artista que cabe tão bem para pensar nestes diálogos entre ele e Lucio Costa:

*“As duas experiências são estruturalmente semelhantes: operam o descentramento cultural com procedimentos críticos que combinam construtividade e dessacralização; deslocam a discussão sobre as relações de arte e participação superando a oposição entre ‘arte participante’ e ‘arte alienada’”.*<sup>10</sup>

Lucio Costa e Hélio Oiticica assumem as miríades de possibilidades de hibridismos entre modernizar-se e dialogar com valores, materiais, escalas e vivências vernaculares, estabelecendo diálogos profícuos entre valores culturais modernos, populares e *massivos* constituindo um domínio seguro e amadurecido de fatores e questões para a compreensão do quadro das tensões culturais da América Latina de acordo com a chave proposta por Canclini. A partir destas obras, tanto Lucio Costa como Hélio Oiticica estão se movimentando com perspicácia por entre o campo cultural pós-1960. Neste momento o meio cultural brasileiro passaria a viver dentro de um complexo quadro de impasses que perpassam pelas questões estéticas, pelas posturas políticas assumidas, pela autonomia entre arte e política e pela interatividade das manifestações artísticas com os mais diversos agentes sociais. Aspectos de um debate sócio-cultural que Ferreira Gullar vai organizar e estruturar com muita competência.<sup>11</sup>

Enquanto isso, outra *Tropicália* pode complementar este diálogo entre Costa e Oiticica. Trata-se da música de Caetano Veloso, uma música que se transformou numa grande celebração alegórica por traduzir as complexidades e contradições da dinâmica nacional.

---

<sup>10</sup> FAVARETTO. A invenção de Helio Oiticica. p. 144.

<sup>11</sup> GULLAR. Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte.

Uma canção extensa e enfática —sob a orquestração épica de Júlio Medaglia— que agencia/metralha inúmeras imagens, referências e citações para construir uma percepção fragmentária e múltipla do país e dos antagonismos de sua dinâmica cultural. Caetano organiza diversos pares antagônicos de referências para contrapor modernidade e atraso, situando sua ação decodificadora num âmbito de pós-modernidade. O próprio Caetano confirma que Brasília foi o fator de inspiração para compor sua *Tropicália* por sua força monumental de cidade que nasce de um sonho, materializa uma experiência moderna para se tornar a sede do poder usurpado pelos militares, ao que afirma: “...*Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo.*”<sup>12</sup> Caetano Veloso, que naquele momento não conhecia Helio Oiticica, estava se posicionando na mesma trincheira cultural ao querer desmontar as concepções estetizantes e superficiais —ditas estereotipadas— da diversidade de manifestações da cultura popular, assim como também está se articulando com o universo da cultura de massa.

*Tropicália* de Caetano Veloso traduz com perspicácia a preciosa ação do arquiteto. Lucio Costa aparece indiretamente, mais uma vez, sagaz e contemporâneo, como alguém que de fato, organiza o Movimento e inaugura monumentos no Planalto Central do país... e que num outro limite, havia organizado campo arquitetônico para a vanguarda moderna se estabelecer por aqui.

### **Chega de saudade**

O fato deste pavilhão brasileiro na XIII Trienal de Milão ser tão pouco comentado e/ou abordado parece ser sintomático dos descaminhos e das perspectivas de ação plurais da arquitetura brasileira pós-Brasília. Além das transformações da linguagem, dos valores da técnica e da continuidade espacial e da dimensão urbana, o campo profissional se consolida, acarretando um número crescente de obras, desde infra-estruturas urbanas até hospitais, universidades ou até planos urbanos. Este fato amplia o foco de preocupações e de certa forma dilui a atenção que Lucio Costa deveria receber. Assim, num momento de tanto projetos formalmente ousados o singelo pavilhão não inspirou interesse.

---

<sup>12</sup> VELOSO. Verdade tropical. p.185.

Este projeto também pode ser tomado para pensar a trajetória do próprio arquiteto, seus interesses pela cultura popular, seu modo de tomar e se apropriar das questões do Movimento Moderno, sua inserção no campo profissional, suas articulações políticas, sua compreensão da cultura de massa e como tudo isso, todas estas variáveis, participam, de fato, na concepção de um espaço. Assim, é possível apreender o domínio da linguagem espacial a partir da construção de um espaço que operando entre antagonismos: elegante/singelo, sóbrio/leve, rigoroso/descontraído, é de fato, moderno, popular e *pop*. Ou seja, na chave de Canclini: erudito, popular e *massivo*.<sup>13</sup> Além disso, torna-se possível e fundamental estabelecer um outro universo de interlocutores com os quais Lucio Costa está se relacionando: Robert Venturi, Aldo Rossi, Archigram, os Situacionistas, *Pop Art*, cultura *Pop*... Além da tradição construtiva e da cultura popular brasileira, dos paradigmas modernos de matriz Corbusiana, etc, com as quais comumente já são construídas as abordagens que enfrentam sua obra.

Tanto estas referências, como aquelas são válidas para construir uma abordagem reveladora da potencialidade da ação do arquiteto. No entanto, aqui, para abordar este Pavilhão, tudo parece insuficiente para esgotar a multiplicidade de interesses e afinidades com as quais Lucio Costa se articula, vinculando-se à questões tão díspares, nas mais diversas intensidades e sentidos, mostrando-se extremamente atualizado. Outra indicação desta atuação de Lucio concerne a sua atenção à problematização dos limites e das novas perspectivas que deveriam ser desenhadas naquele mesmo contexto —pós-60— e que aparecem tão bem colocadas e trabalhadas pela argumentação de Argan, que naquele mesmo ano, 1964, expressa esta tensão entre os limites e as transformações pelas quais o fazer arquitetônico passava e aponta as questões da cultura de massa, a força da imagem que os arquitetos teriam de enfrentar em “*Projeto e destino*”. Onde assinala o quão potente, ativa e atuante pode ser a ação de um arquiteto, cujos projetos se consolidam efetiva e somente numa ação de eminente oposição a valores, situações, questões e adversidades. Tensões que cada arquiteto oportunamente resolve equacionar. De certo modo, Lucio Costa habilmente espacializa esta crise de todo o campo arquitetônico e resolve a questão ao seu modo, com maestria e simplicidade. Neste sentido, Hélio Oiticica, comentando sua obra, parece complementar e compreender esta experimentação em Lucio Costa: “*A palavra experimental é apropriada, não para ser*

---

<sup>13</sup> CANCLINI. Culturas híbridas.

*entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido.”*<sup>14</sup>

Lucio Costa nos provoca a pensar novamente este momento de crises pós-1960 —este momento de transe— em que tantas certezas se fragilizaram, quando novas questões se cristalizaram e quando outras perspectivas epistemológicas se consolidaram. Deste modo, ele nos instiga a ampliar as abordagens e resolver questões em aberto e questões que merecem ser novamente problematizadas, subsidiando assim, a retomada crítica dos nexos de nossas experiências modernas, suas estratégias e procedimentos. Tudo isso poderá ser útil para as reflexões perante um panorama tão diversificado quanto mutante desta contemporaneidade, fazendo da ação do arquiteto um gesto oportuno e de significação pública mais fecunda.

Nesse processo todo, surpreende a atualidade convicta de um arquiteto que depois de ter articulado as grandes transformações do campo da arquitetura brasileira —quer seja por milagre, acaso ou ataraxia— se mantém ativo e lúcido. Lucio Costa revela não ter saudades dos atrasos do Brasil, mas também não se envergonha de suas vicissitudes técnicas e sociais, assim como não sente remorsos em modernizar-se depois. Mas, depois de quê? ...depois da Arquitetura Moderna Brasileira? Para ser o quê? ...depois de tanto êxito estético, de tanto interesse estrangeiro, de tantas publicações e polêmicas, mesmo sem a base tecnológica adequada! O que Lucio Costa explicita com este projeto do pavilhão brasileiro na XIII Trienal de Milão em 1964, é que não era preciso recorrer utilitariamente às questões em voga no mundo cultural e/ou arquitetônico para ser atual, para ser legítimo consigo e com sua cultura. Precisamente, ante tantas escolhas, a arquitetura de Lucio Costa efetivamente mostra um Brasil que em 1964, a pesar dos pesares —ou justamente por causa de suas complexidades e contradições — era pulsante e modernizado. E assim, ele nos faz pensar que hoje, em arquitetura, talvez estejamos um pouco atrasados em relação a nós mesmos, apenas isso. Neste sentido, vale então lembrar sua própria recomendação: “*Cabe à inteligência retomar o comando*”.

---

<sup>14</sup> OITICICA apud Favaretto. Op. cit. s/p.

## **Bibliografia**

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

CANCLINI, Nestor G.. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2003. 2ª ed.

Revista **Casabella** nº 290, agosto, 1964.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Rede-de-dormir**. Rio de Janeiro: Depto. De Imprensa Nacional, 1959. 1ª ed.

COSTA, Lucio. **Registros de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Maria Elisa. **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

FAVARETTO, Celso F.. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

GULLAR, J. R.. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

JAQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

\_\_\_\_\_ (Org.). **Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália: arte e cultura na “idade da pedrada”**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MAURÍCIO, Jayme. **O “Tempo Livre” brasileiro na Trienal**. Revista Módulo nº 38, dezembro, 1964. p. 38-44

Revista **Módulo** nº 38, dezembro, 1964.

ROGERS, Ernesto N.. **La triennale uscita del coma**. Casabella 290, agosto, 1964. p.01.

SIGEL, Paul. Archigram. In **Teoria da arquitetura: do Renascimento aos nossos dias**. Itália: Taschen, 2003. p.770-775.

SILVA TELLES, Sophia da. Lucio Costa: monumentalidade e intimismo. In **Novos Estudos/CEBRAP** nº 25. São Paulo, outubro, 1989. p.75-94.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

