

ANA SLADE OLIVEIRA

As experiências *eclético-acadêmicas* de Lucio Costa - uma lacuna na história da arquitetura no Brasil

*The eclectic-academic experiences of Lucio Costa -
a gap in the history of architecture in Brazil*

Ana Slade Oliveira é Arquiteta e Urbanista formada em 2000 na FAU-UFRJ, pós-graduada em História da Arte e da Arquitetura na PUC-Rio e Mestre em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes, UFRJ. Professora do Departamento de Projeto de Arquitetura da FAU-UFRJ. Trabalhou nos escritórios de arquitetura Coutinho, Diegues e Cordeiro; Thanhouse and Esterson em Nova York e Indio da Costa Arquitetura.

anaslade@gmail.com

Esse artigo é resultado de parte da pesquisa desenvolvida pela autora durante o mestrado.

Resumo

A chamada arquitetura moderna brasileira foi tratada durante muito tempo como uma ruptura com a arquitetura eclética e neocolonial que a precedeu. Essa visão é derivada do discurso moderno que foi construído para legitimar e justificar a implantação da arquitetura moderna no Brasil. Lucio Costa, que foi uma das peças fundamentais da arquitetura moderna brasileira, e seu principal teórico, produziu obras ecléticas e neocoloniais antes do seu período moderno que foram frequentemente ignoradas ou desvalorizadas nas publicações sobre o arquiteto. Neste artigo, foram analisadas as experiências de Lucio Costa na década de 1920: sua formação na Escola Nacional de Belas Artes e alguns de seus projetos classificados como “ecléticos” e “neocoloniais”, bem como os textos que escreveu na mesma época. O objetivo desta pesquisa não é somente aludir à ruptura frequentemente apontada, mas estabelecer relações entre as experiências do arquiteto nesse período e a arquitetura desenvolvida nas décadas seguintes, classificada como “moderna”, buscando reinserir esse período no processo de sua teoria e arquitetura.

Palavras-chave: História da arquitetura brasileira. Lucio Costa. Década de 1920.

Abstract

The so-called Brazilian modern architecture has been treated for a long time as a rupture with the eclectic and neocolonial architecture that has preceded it. This view came from the modern discourse constructed in order to legitimate and to justify the introduction of the modern architecture in Brazil. Lucio Costa, who was one of the fundamental pieces of Brazilian modern architecture and its main theorist, produced eclectic and neocolonial works before his modern period that have been frequently ignored or undervalued in publications about the architect. In this article Lucio Costa's experiences in the 1920s have been analyzed: his graduation in Escola Nacional de Belas Artes (Fine Arts National School) and some of his projects classified as “eclectic” and “neocolonial” along with the texts he wrote in the same period. The purpose of this research is not only to mention the rupture that is frequently appointed, but to establish the relations of the architect's experiences at that time with the architecture developed in the next decades, classified as “modern”, aiming to reinsert this period in the process of his theory and architecture.

Keywords: Brazilian architecture history. Lucio Costa. 1920 decade.

Introdução

O discurso em defesa da arquitetura moderna brasileira, estabelecido por Lucio Costa a partir da década de 1930, condenou a arquitetura eclética e neocolonial. Segundo a doutrina moderna, a arquitetura deveria olhar para o futuro e produzir novas formas que correspondessem ao seu tempo – esses eram ideais de progresso e evolução, advindos do determinismo histórico da filosofia historicista hegeliana, que norteavam o movimento moderno internacional¹. Entretanto, outros preceitos também fizeram parte do ideário moderno brasileiro, que vinculou a arquitetura do presente à arquitetura tradicional da colônia e leituras mais recentes vêm destacando o fato de que muitas questões que estavam presentes na arquitetura eclética e no ensino acadêmico contribuíram para o desenvolvimento da chamada arquitetura moderna brasileira.

A trajetória de Lucio Costa, um dos mais importantes arquitetos e teóricos da arquitetura brasileira do século XX, é marcada pela aparente contradição entre uma produção classificada como “eclética”, e usualmente associada à produção acadêmica, e outra classificada como “moderna”, frequentemente considerada como uma ruptura com sua produção anterior. Foi em função dessa ruptura estabelecida e tomada como verdade pela historiografia que grande parte das publicações sobre Lucio Costa excluiu sua produção da década de 1920.

Acreditamos que, devido a algumas características da arquitetura eclética condenáveis pelos preceitos modernos, uma conjuntura inteira foi teoricamente anulada, e que o discurso construído por Lucio Costa para a arquitetura moderna brasileira, que se baseava na tradição e na continuidade, precisou desqualificar a arquitetura eclética e neocolonial para atrelar o projeto de implantação da arquitetura moderna no Brasil a um projeto de identidade nacional que se baseou na arquitetura colonial luso-brasileira.

Diante dessas constatações, o principal objetivo dessa pesquisa é o de identificar as relações de permanências e transformações entre a chamada arquitetura moderna brasileira e o contexto arquitetônico que a antecedeu. Foi com esse objetivo que analisamos o período “eclético-acadêmico” de Lucio Costa, como cunhou o próprio arquiteto, entendendo-o como parte de um processo que teve continuidade nas décadas posteriores.

Analisamos então o ambiente arquitetônico do período que antecedeu o discurso moderno brasileiro, identificando as questões com as quais os arquitetos lidavam naquele período, a fim de entender como esse contexto, no qual incluem-se a arquitetura eclética e neocolonial e o ensino acadêmico, se relaciona com a produção e o discurso modernos. Com esse intuito, foram escolhidos os projetos do próprio Lucio Costa, que se graduou no ambiente arquitetônico carioca da década de 1920. O arquiteto conquistou relevante reconhecimento com projetos que estavam em completa consonância com a produção da época, no entanto, após a instituição do discurso moderno e a aclamação da arquitetura moderna, suas obras daquele período foram deixadas de lado pelos historiadores e pelo próprio arquiteto. Complementando a análise de sua prática projetual, também são objeto de análise os textos de Lucio Costa do mesmo período.

1. COLQUHOUN, 2002 e 2004.

Lucio Costa estudante do sistema *beaux-arts*

Lucio Costa tinha apenas 15 anos quando foi matriculado por seu pai², no Curso Geral da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). O ensino da Escola era bastante atrelado às origens do sistema acadêmico, baseado no estudo da história e dos exemplos do passado; no exercício do desenho e da cópia dos “grandes mestres”; no ateliê, em que os mestres passavam seus métodos e conhecimentos práticos aos seus discípulos; na composição e pensamento no todo tridimensional como método projetual; nos concursos, em que se tinha a etapa de esboço e as etapas de desenvolvimento; nos projetos finais; nas exposições anuais; e, finalmente, nas premiações (com dinheiro, medalhas e viagens).

O ensino *beaux-arts*, que tem suas origens no pensamento clássico francês, era atrelado a um ideal fixo e imutável, porém a relativização historicista também fora, com o tempo, sendo assimilada. O pensamento que movia a Escola naquele momento era, portanto, mais próximo do historicista do que do clássico. O fato da relação brasileira com a tradição clássica ser bastante diversa da europeia, onde há uma tradição arraigada, provavelmente contribuiu para que a relativização das culturas fosse mais facilmente assimilada. Nunca nos relacionamos com o classicismo como os europeus, no sentido nostálgico, mas sempre mais próximos à maneira que se dava no ecletismo, de modo a se utilizar das formas do passado com fim simbólico, e para caracterizar apropriadamente a edificação de acordo com o fim a que se destina.

Nos projetos de Lucio Costa, pode-se perceber desde muito cedo bastante flexibilidade às normas que seriam bastante rígidas na arquitetura clássica, mas, ao mesmo tempo, pode-se perceber uma essência da composição clássica presente. É como se partissem do clássico e fossem sendo adicionadas concessões de diversas ordens a eles. Essa tendência ao relativismo e à flexibilidade presentes em Lucio Costa pode ser associada ao pensamento de Guadet, mas também era presente no pensamento dos alunos da Escola de uma maneira geral, como pode ser percebido na memória justificativa do ex-aluno Nêreo de Sampaio, de seu projeto para o concurso para prêmio de viagem à Europa de 1920, cujo tema foi um Grande Balneário de Luxo³, em que o arquiteto diz ter escolhido para as fachadas “um efeito pitoresco” que pareceu-lhe “agradável [e preferível] a qualquer aplicação neoclássica”⁴, e justifica sua escolha através dos comuns argumentos do meio e do costume e recorre à teoria de Guadet:

Como se vê, a fachada se bem que simétrica nas massas principais apresenta assimetrias nos detalhes. Segui o conselho de Guadet quando diz que a simetria é uma regularidade inteligente e mostra como o pitoresco pode ser aliado a ela com partidos infundáveis⁵.

2. Segundo o próprio Lucio Costa, seu pai “estranhamente sempre desejou ter um filho ‘artista’” (COSTA, Lucio. “À guisa de sumário”. In. COSTA, 1995, p. 12).

3. Revista *Architectura no Brasil*, Ano I, n. 1, out.1921, pp. 13-16 (Apud. LEVY, 2003, pp. 97-100).

4. *Ibid.*, p. 16 (Apud. LEVY, 2003, p. 99).

5. *Ibid.*, p. 16 (Apud. LEVY, 2003, p. 99).

A produção eclética de Lucio Costa

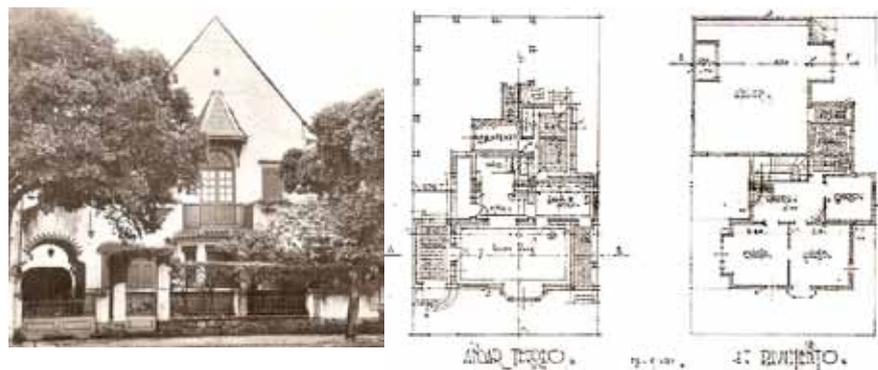
Quando cursava o terceiro ano do Curso Geral da ENBA, Lucio Costa iniciou seu primeiro emprego⁶, como desenhista na firma Rebecchi⁷ e depois trabalhou no “Escritório Technico Heitor de Mello”⁸. Num tempo em que já havia morrido Heitor de Mello⁹, o escritório era coordenado pelos arquitetos Archimedes Memória, professor da Escola¹⁰ e Francisque Cuchet. Memória seria o mestre de Lucio Costa na disciplina Composição de Arquitetura a partir do ano seguinte, quando iniciaria o Curso Especial de Arquitetura. No ano em que trabalhou no escritório de Memória e Cuchet, provavelmente estavam em andamento os projetos para a Exposição do Centenário, segundo Paulo Santos, Lucio Costa teria colaborado no projeto do Pavilhão das Grandes Indústrias, atual Museu Histórico Nacional¹¹.

Nesse mesmo ano de 1921, Lucio Costa inicia o seu primeiro projeto construído: a casa e ateliê para o pintor Rodolpho Chambelland¹² [Figura 1], professor da ENBA de quem havia sido aluno na disciplina “Desenho Figurado e Princípios de Modelo-vivo”, em 1919, no terceiro ano do Curso Geral.

Figura 1

Lucio Costa, Casa de Rodolpho Chambelland (demolida), 1921 [foto e plantas baixas].

Fonte: COSTA, 1995, p. 14.



6. COSTA, Lucio. “À guisa de sumário”, in COSTA, 1995, p.12.

7. Provavelmente em 1919 ou 1920, uma vez que fez disciplinas do terceiro ano em 1919, 1920 e 1921, segundo seu histórico escolar.

8. Segundo Paulo Santos, provavelmente em 1921 (SANTOS, 1962, p. 10).

9. Heitor de Mello foi um dos arquitetos mais importantes das duas primeiras décadas do século XX no Brasil e faleceu em 1920. Além de professor da disciplina de ateliê do curso de arquitetura da ENBA, seu escritório, produziu extensa obra eclética no Rio de Janeiro.

10. Após a morte de Heitor de Mello, Memória assumiu como professor interino a disciplina Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura do segundo ano do Curso Geral. Em 1921, assumiu definitivamente, após concursado, a disciplina Composição de Arquitetura (UZEDA, 2006, pp. 233-234.)

11. SANTOS, 1962, pp. 10-11.

12. Segundo Lucio Costa, em 1921-1922 (COSTA, Lucio. “À guisa de sumário”, in COSTA, 1995, p.14). Segundo Alberto Xavier, a casa é de 1923 (XAVIER (org.), 1976) Acreditamos que seja mesmo de 1921, pois em 1922 Lucio Costa inicia sua sociedade com Fernando Valentim (COSTA, op. cit., p.15; SANTOS, 1962, p. 4) e esse projeto foi feito em colaboração com Evaristo Juliano de Sá, segundo Lucio Costa (COSTA, op. cit., p.14).

No ano seguinte, 1922, com um atraso de dois anos¹³, inicia o Curso Especial de Arquitetura, e abre seu próprio escritório associado a Fernando Valentim¹⁴.

É também nessa fase que tem os primeiros contatos com José Mariano Filho¹⁵, participando dos concursos promovidos por esse entusiasta do movimento nacionalista da arquitetura carioca, através da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Em 1922, sob o pseudônimo *Alguém* participou do *Prêmio Mestre Valentim*, obtendo o 2o lugar com o projeto para o Portão [Figura 2] e 1o lugar com o projeto para o Banco¹⁶. Em 1923, seu projeto para *Um Solar Brasileiro*, com pseudônimo *Rolls-Royce*, obteve 2o lugar no *Prêmio Heitor de Mello*¹⁷[Figura 3].



Figura 2

Lucio Costa, Projeto de Portão ("Prêmio Mestre Valentim"), 1922.

Fonte: COSTA, 1995, p. 25.



Figura 3

Lucio Costa, projeto de um "solar brasileiro", 1923.

Fonte: Revista "O Lápis", setembro de 1931, p. 31.

13. Segundo Lucio Costa, (À guisa de sumário, in COSTA, 1995, p.15) assim como no seu histórico escolar. Segundo Paulo Santos: "Desse tempo de Escola, devido à sua intensa atividade profissional era aluno pouco freqüente, muitas vezes sócomparendo para as provas, nas quais nem sempre se saía à altura do seu talento" (SANTOS, 1962, p. 4).

14. COSTA, Lucio. À guisa de sumário, in COSTA, 1995, p.15; SANTOS, 1962, p. 4.

15. SANTOS, 1962, p. 8.

16. SILVA, 1992, pp. 397-398.

17. SANTOS, 1962, p. 14.

Segundo Paulo Santos, “Os projetos de Bruhns [classificado em 1o lugar] e Lucio Costa fizeram grande sucesso e firmaram seus autores no primeiro plano do movimento neocolonial”¹⁸. A repercussão do projeto de Lucio Costa lhe ofereceu a oportunidade de publicar seu primeiro artigo em jornal (e na primeira página!), a 19 de março de 1924, em *A Noite*, sob o título “A alma dos nossos lares”, que pode ser também considerado o seu primeiro texto teórico.

As ideias apresentadas por Lucio Costa nesse texto remetem diretamente ao pensamento que vinha sendo apresentado nas páginas da *Revista Architectura no Brasil* por José Mariano e os arquitetos da época nas frequentes discussões sobre o “estilo colonial”. As considerações do arquiteto Armando de Oliveira no mesmo periódico¹⁹ são um bom exemplo dessa semelhança. Assim como no artigo de Lucio Costa, faz uso de termos como “o povo”, “a arquitetura peculiar de um povo”, “o clima”, “os costumes”, “a cultura”, “o temperamento”, “a verdadeira individualidade sincera e hospitaleira” e, finalmente, “a simplicidade da casa colonial”²⁰.

Ainda em 1924, Lucio Costa e Fernando Valentim inscrevem seus projetos para participarem da Exposição Geral da Escola, e recebem a Grande Medalha de Prata²¹. E assim seu nome apareceu novamente na imprensa carioca²².

Os projetos desenvolvidos por Lucio Costa nesse momento seguem a prática eclética, usam de referências da arquitetura europeia e da metodologia e normas *beaux-arts*, alguns deles manifestam a intenção nacionalista, buscando referências na arquitetura brasileira dos tempos da colônia.

No projeto para a casa e ateliê do pintor Rodolfo Chambelland, Lucio Costa diz ter utilizado o “estilo inglês”²³. Além dos elementos de fachada e decoração, a casa inglesa também parece ter emprestado ao projeto algumas características compositivas. A arquitetura tradicional dos solares ingleses pitorescos e assimétricos assimilou, a partir dos séculos XVI e XVII, as normas das tradições clássicas trazidas da arquitetura italiana, francesa e holandesa, introduzindo a ordem e a simetria, que passaram a contrastar com a liberdade do traçado tradicional inglês²⁴, mas, no século XIX, houve um retorno a um desenho mais livre e mais direcionado pelas causas funcionais e de adaptação às características locais²⁵, apresentando também maior liberdade na mistura de elementos de diferentes épocas²⁶.

No projeto de Lucio Costa, há características que podem ser associadas ao sistema *beaux-arts*, uma vez que o projeto é pensado em relação ao observador diante do edifício – a casa é paralela ao limite do lote, há um eixo de equilíbrio nessa fachada frontal, e pode-se apreendê-la como um todo, de maneira clara e direta.

18. Id., *ibid.*

19. Considerações de Armando de Oliveira in *Revista Architectura no Brasil*, Ano I vol II, n 9 e 10, p.1, junjul 1922, p.36 e n 7 e 8, abrmai 1922, (Apud. LEVY, 2003, pp.85-87).

20. *Revista Architectura no Brasil*, Ano I vol II, n 9 e 10, junjul 1922, p.36 (Apud. LEVY, 2003, pp.85-87).

21. Lucio Costa e Fernando Valentim foram os únicos premiados da seção de arquitetura naquele ano (Catálogo da XXXI Exposição Geral da ENBA, 1924).

22. “O nosso salão de 1924”, in *A Noite*, 4 set. 1924; “Escola Nacional de Bellas Artes, Salão de 1924”, in *Terra do Sol*, n 9, set-out de 1924, pp. 416-417.

23. COSTA, Lucio. À guisa de sumário, in COSTA, 1995, p.15.

24. PEVSNER, 1943, p. 265.

25. FRAMPTON, 1997, pp. 43-44.

26. PEVSNER, *op. cit.*, pp. 338-340.

Mas essa primeira impressão se transforma numa observação mais prolongada. A aparente rigidez da composição cede lugar à flexibilidade. Percebe-se que há um eixo ordenador principal na fachada, que não a divide, no entanto, simetricamente; e que o volume também não é, como à primeira vista da fachada frontal, tão facilmente apreensível. Em contraponto, é adotada uma dose de casualidade e flexibilidade que quebram a rigidez que poderia ser mais monótona e menos interessante. No entanto, outros sub-eixos são criados, na tentativa de recuperar fragmentos em simetria e, principalmente, o equilíbrio, havendo uma tensão constante entre ordem e desordem, rigidez e flexibilidade. Essa aparente simetria que não se torna absoluta será muito repetida nos projetos de Lucio Costa.

Os primeiros projetos de Lucio Costa que fizeram uso das referências da arquitetura luso-brasileira foram para os concursos de José Mariano Filho. Esses projetos são uma boa demonstração da continuidade da arquitetura neocolonial em relação ao ecletismo vigente e de como as diferenças entre a arquitetura comumente praticada e a então chamada nova arquitetura neocolonial passavam apenas pelas questões ideológicas nacionalistas, pois, na prática, os elementos da arquitetura colonial eram aplicados à arquitetura da mesma maneira que se dava com os demais estilos.

No projeto para o portão [Figura 2], predomina a simetria, comum aos projetos acadêmicos e também aos coloniais brasileiros. Novamente uma simetria que não se concretiza, uma vez que a porta de entrada de pedestres é colocada em um dos lados do portão principal, e um banco é proposto para o outro lado, buscando compensar a assimetria criada pela porta, restabelecendo assim um equilíbrio ao conjunto. Essencialmente, o que distancia esse projeto das edificações coloniais brasileiras é a monumentalidade e a pompa que são destinadas ao portão de uma residência, além da mistura de tantos elementos decorativos e materiais, características próprias da arquitetura eclética. Os elementos da arquitetura colonial são bastante diversos entre si e em grande parte foram tirados da arquitetura religiosa. Volutas misturam-se com portas em marcenaria trabalhada, pedra e azulejos, além de esculturas que não fazem nenhuma referência ao colonial.

O “solar brasileiro” [Figura 3] apresenta uma composição tipicamente acadêmica e clássica, como era comum em muitas edificações ecléticas – seu volume absolutamente simétrico e monumental segue eixos principais bem definidos e é constituído de um grande prisma retangular, do qual avança um corpo central. As casas do período colonial eram constituídas de volumes puros e não, como no solar de Lucio Costa, conjugados a outros volumes. O projeto é então decorado com elementos da arquitetura luso-brasileira, numa colagem de elementos civis e religiosos misturados, entre janelas, portas e sacadas, além de outros da arquitetura dos países de colonização espanhola, que eram utilizados sob o nome de “estilo missões”. O telhado cerâmico, em quatro águas com beiral, é trazido da arquitetura colonial, porém, para se adaptar à volumetria, foram aplicados diversos planos de telhado e, assim, a edificação ficou, também sob esse aspecto, bem distante da simplicidade colonial.

Outras referências mais distantes do neocolonial, recomendadas por José Mariano, seguiam sendo utilizadas. O projeto de um castelo para a residência do Barão Smith de Vasconcellos, em Itaipava [Figura 4], foi o projeto de arquitetura mais comentado e elogiado da Exposição de 1924 e sua perspectiva aquarelada²⁷ foi a imagem divulgada nos artigos publicados sobre a premiação²⁸.

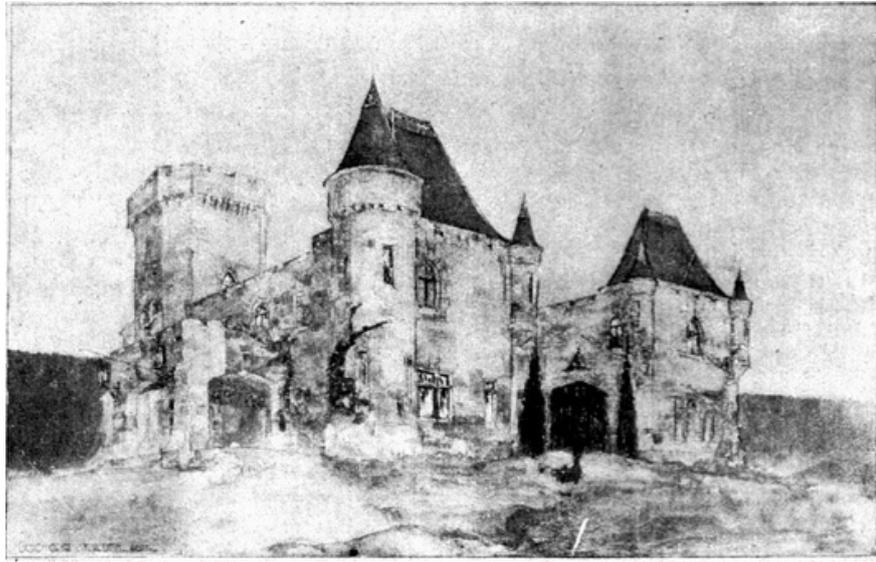
27. Segundo Paulo Santos, era uma aquarela de Lucio Costa sobre croqui de Fernando Valentim (SANTOS, 1962, p. 5).

28. A Noite, 4 set. 1924; Terra do Sol, nº 9, set-out de 1924, pp. 416-417.

Figura 4

Lucio Costa e Fernando Valentim, Residência Barão Smith de Vasconcellos em Itaipava, 1924.

Fonte: *Terra do Sol*, n° 9, set-out de 1924, pp. 416-417.



Esse projeto demonstra como a arquitetura estava aberta aos mais variados tipos de referência, contanto que fosse justificável em relação ao caráter da edificação. Tratando-se da residência de um barão, fora da cidade, no alto da serra, com paisagem de montanhas e clima frio, o castelo era uma solução apropriadamente justificada.

Mas, em texto sobre o então sócio Fernando Valentim²⁹, Lucio Costa, com tom reprovador, atribui a escolha do estilo ao cliente e o projeto mais a seu sócio do que a ele próprio. No entanto, na época, o projeto de um castelo não causava estranheza – outros castelos e palacetes eram feitos pela cidade³⁰, agradando ao público e sendo reconhecidos pela crítica, nos salões e na imprensa.

A volumetria do castelo de Itaipava pode ser comparada à do “solar brasileiro” no sentido de que, apesar das referências góticas na ornamentação, nas portas e janelas e nos telhados, a composição é bastante clássica, pelo fato de se utilizar de volumes puros com eixos bem marcados que, ainda que não definam um conjunto absolutamente simétrico, exibem a preocupação com o equilíbrio e proporção do conjunto. Isso demonstra que o pensamento do volume arquitetônico, muitas vezes, não estava tão atrelado ao estilo escolhido para a edificação.

Outra casa também aclamada entre os projetos expostos no Salão é a residência para o Sr. Arnaldo Guinle, em Teresópolis³¹[Figura 5]. Pode-se dizer que, assim como o castelo, é uma edificação com forte apelo à imitação de um estilo europeu que não tinha relação com o nosso país, nossa cultura, mas que podia ser associado e justificado pelo “clima das montanhas” e por se tratar de uma casa de campo.

29. COSTA, Lucio, Fernando Valentim, in COSTA, 1995, p. 431.

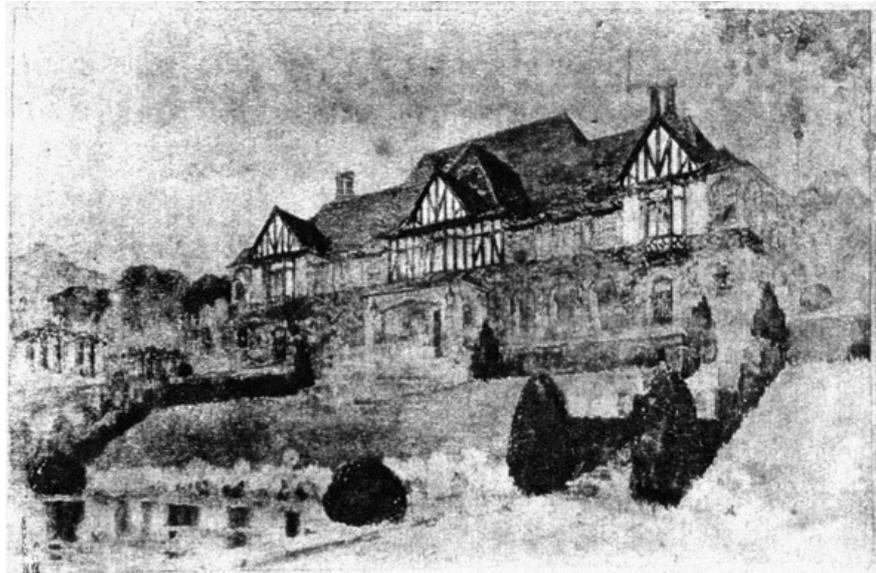
30. Por exemplo, o Palácio que abriga o Instituto Oswaldo Cruz em Manguinhos, construído em 1904-1918; o Castelinho Francês de Heitor de Mello à Avenida Oswaldo Cruz, de 1913 e a residência dos Smith de Vasconcellos na Avenida Atlântica, de Virzi.

31. Apesar de Bruand afirmar que essa casa foi construída (BRUAND, 2002, p. 44), e Alberto Xavier também ter colocado em sua relação de obra construída [XAVIER (org.), 1976], não foi encontrada nenhuma foto desta edificação, nem nenhuma referência sobre sua localização.

Figura 5

Lucio Costa [com Fernando Valentim?], Residência Arnaldo Guinle em Teresópolis, 1924.

Fonte: *Terra do Sol*, n° 9, set-out de 1924, pp. 416-417.



Trata-se de uma composição rigorosamente simétrica e, ao contrário da casa de Rodolfo Chambelland, o projeto não aparenta fazer concessões à funcionalidade ou à liberdade criativa do arquiteto, mas sim seguir rigidamente as normas de uma composição simétrica que segue eixos determinados e, assim, as referências estilísticas limitam-se à ornamentação. A casa apresenta uma volumetria bastante movimentada, tanto nas fachadas, com volumes que avançam e recuam, quanto no jogo de telhados. Novamente nos deparamos com uma composição tipicamente *beaux-arts* com ornamentação de referências góticas, como o madeiramento aparente na fachada, que no gótico era a técnica construtiva aparente, enquanto nessa construção provavelmente era apenas ornamental.

A partir da análise desses projetos de Lucio Costa, pode-se dizer que a sua produção é absolutamente condizente com os demais projetos que estavam ao seu redor, ou seja, que estavam sendo feitos na Escola e pelos grandes escritórios que projetavam e construíam no Rio de Janeiro. O aprendizado assimilado do sistema de ensino *beaux-arts*, de seus professores, dos arquitetos cariocas e também de José Mariano Filho, parecia consumado, uma vez que demonstrava ter aprendido a fazer a arquitetura consagrada na ocasião com talento e sensibilidade, conquistando prestígio e clientela.

Conforme pôde-se verificar nesses projetos, a questão estilística era muito importante para a arquitetura e o estilo adotado nos projetos deveria ser apropriado às características da edificação projetada. No entanto, a questão do estilo mostrou-se bastante independente em relação à tipologia dos edifícios, cuja volumetria era resolvida segundo critérios a-estilísticos, seja baseando-se em normas mais rígidas, seja com uma maior liberdade, porém os estilos dos edifícios estiveram muitas vezes limitados a elementos arquitetônicos inseridos após a definição volumétrica, que se baseava essencialmente no sistema compositivo *beaux-arts*.

Portanto, o neocolonial nesse período esteve inserido na prática eclética, colocando-se para os arquitetos como uma das possibilidades estilísticas a ser adotada, dependendo das características do projeto em questão.

Quando de lá voltou, registrou suas impressões no artigo “Considerações sobre o nosso gosto e estilo”, publicado pelo jornal *A Noite*, em 18 de junho de 1924.

O discurso de Lucio Costa, naquela ocasião, apresenta de antemão uma grande diferença se comparado com os pensamentos expressos anteriormente. O arquiteto parecia então apresentar a manifestação de um posicionamento individual, o início de uma postura crítica diante da arquitetura que vinha sendo produzida e dos discursos que vinham se apresentando.

Se em “A alma dos nossos lares”, Lucio Costa parecia repetir os discursos dos arquitetos cariocas e de José Mariano Filho, neste outro momento faz críticas à arquitetura neocolonial como vinha sendo feita, julgando-a infiel em relação ao verdadeiro colonial:

“Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já está habituado o povo, a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação”³⁴.

Além disso, o arquiteto mostra-se bastante interessado em outros aspectos, além da forma das construções coloniais, como a “solução inteligente” da arquitetura civil colonial, o que é bastante expressivo no sentido de que, até então, só se trazia do colonial elementos isolados, aplicados a tipologias e técnicas construtivas que podiam servir a qualquer uma das opções estilísticas. A observação sobre a maneira de se construir da colônia traz ao contexto, portanto, uma preocupação diferente da que vinham manifestando os arquitetos praticantes e defensores do neocolonial.

Seu discurso também marca a conscientização de uma distinção entre a arquitetura religiosa e a arquitetura civil da colônia, bem como entre os elementos tirados da arquitetura portuguesa e os que vinham da arquitetura espanhola, indicando a preocupação com um procedimento mais criterioso para definir a arquitetura brasileira:

Encontrei nessas cidades [...] uma infinidade de detalhes interessantíssimos [...]; assim como certos elementos de influência hispano-árabe que, note-se bem, devem ser aproveitados com muito cuidado para que se evite todo e qualquer cunho descabido de orientalismo em nossas construções³⁵.

Manifesta, ainda, um posicionamento nitidamente herdado de sua formação no sistema *beaux-arts*, relacionado às regras a-estilísticas de composição e à importância das regras de proporções:

Na sua criação o arquiteto precisa levar em consideração tanto o presente quanto o passado e as tendências futuras. É preciso aproveitar o que herdamos de nossos avós. Mas fazê-lo conservando, antes de tudo, a beleza das proporções: proporções gerais – onde as linhas horizontais dominam, dando ao todo uma impressão de calma e tranquilidade; proporções secundárias – como por exemplo nos vãos, fazendo-os menos alongados e mais próximos à beirada. Conservando enfim, esse conjunto de pequeninos nada que, entretanto, são tudo, e que encerram, na sua insignificância, uma qualquer coisa de imaterial, uma qualquer coisa que a obra de arte contém e não sabe, ao certo, o que é; mas que comove e atrai³⁶.

34. COSTA, Lucio. Considerações sobre o nosso gosto e estilo, *A Noite*, 18 de junho de 1924.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

Finalmente, apresenta um discurso de cunho racionalista, defendendo novamente a arquitetura criteriosa, mas dessa vez contra qualquer elemento que não tenha “função” justificada na arquitetura, e já assume uma posição diferente em relação à aplicação dos estilos:

[...] Tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for. É preciso acabar de vez com as incoerências e absurdos que, a todo momento, vemos em nossas casas. Varandas, onde mal cabe uma cadeira; lanternins, que nada iluminam; telhadinhos, que não abrigam nada; jardineiras, em lugares inacessíveis; escoras, que nenhum peso escoram. Acabar com essas pequenas complicações que a título de embelezamento e a pretexto decorativo, todo construtor se acha com o direito de ‘criar’.

[...] Não é preciso que exista a preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar estilizando papagaios e abacaxis... basta que cada arquiteto e cada proprietário tenha sinceramente o desejo de fazer uma obra que preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina. Uma composição que satisfaça a vista, e onde o espírito repouse. Sejamos simples. Sejamos sinceros. Evitemos a mentira. Evitemos o ridículo. Evitemos todo excesso de complicação na arquitetura de nossas casas³⁷.

Os projetos do período que se segue também indicariam mudanças no posicionamento ideológico do arquiteto após a viagem à Minas Gerais.

No mesmo ano de 1924, Lucio Costa e Fernando Valentim projetaram para Olga e Raul Pedrosa uma residência na Rua Rumânia, em Laranjeiras³⁸[Figura 7]. Essa residência apresenta muitas referências da arquitetura colonial e não segue nenhum estilo europeu, o que pode ser um indicativo de que Lucio Costa, ao voltar de Diamantina, havia descartado as demais opções estilísticas. Mas algumas mudanças de outra ordem também parecem ter ocorrido, conforme podemos perceber em uma análise morfológica da casa.

Figura 7

Lucio Costa e Fernando Valentim, Residência da Rua Rumânia, 1924.

Fotos: Ana Slade, 2007.



37. Ibid.

38. Segundo listagem de Alberto Xavier o projeto é de 1924 [XAVIER (org.), 1976], segundo Bruand é de 1925 (BRUAND, 2002, p. 57), segundo Lucio Costa, Fernando Valentim já estava projetando a casa quando começaram a sociedade (COSTA, Fernando Valentim, in COSTA, 1995, p. 431). O projeto (desenhos) foi publicado na *Revista Architectura no Brasil*, n. 27, fev-mar de 1926. As informações obtidas nos levam a crer que o projeto foi feito entre a Exposição Geral da ENBA de 1924 e a publicação na Revista por Lucio Costa e Fernando Valentim, conforme indicado na publicação da Revista e nas pranchas originais do projeto. A informação de Lucio Costa parece ser mais uma de suas esquivadas em assumir seus projetos daquele período, uma vez que a sociedade com Fernando Valentim teve início em 1922 e se o projeto tivesse sido iniciado antes da sociedade, provavelmente teria sido exposto na Exposição de 1924, e não foi. A casa ainda existe e foi por mais de trinta anos sede do Rio Arte e a partir de 2006 foi ocupada pelo Programa Habitat das Nações Unidas.

A volumetria da casa em questão tem uma constituição bastante diversa da casa Chambelland, não apresentando, em planta, uma justaposição de cômodos que determina um volume denteado, mas, sim, a determinação de retângulos dentro dos quais são arrumados os cômodos, maneira de conceber o projeto que assemelha-se às casas coloniais, normalmente contidas em prismas retangulares. Mas, assim como o “solar brasileiro”, difere das casas coloniais no sentido de não ser constituída de um único prisma, mas da conjugação de mais de um volume.

A primeira impressão, ao se deparar com a casa, não é definitivamente a de um conjunto tipicamente *beaux-arts*, de fácil apreensão, como outros projetos anteriormente analisados. A maneira como se dá a justaposição dos volumes demonstra uma grande liberdade compositiva: não parece haver nenhuma relação normativa entre eles, nenhum eixo ou simetria que ordene a composição como um todo, e o posicionamento de elementos como portas e janelas nas fachadas pode causar estranhamento aos olhos habituados a composições mais rígidas e ordenadas. Mas se olharmos para fragmentos do projeto – cada cômodo, cada alvenaria, trechos de fachada, se analisados como partes independentes – aí, sim, são identificados critérios, eixos ordenadores e até simetrias.

A casa da Rua Rumânia pode ser vista como a primeira tentativa de Lucio Costa de fazer arquitetura de um modo diferente do que vinha sendo praticado, ou seja, da aplicação de um estilo, fosse ele inglês ou colonial, a uma tipologia tradicional *beaux-arts*. Parece-nos que, nessa casa, Lucio Costa procurou experimentar a liberdade no fazer arquitetônico, de maneira similar à enunciada em seu texto – sem a preocupação de fazer um estilo nacional, na crença de que o estilo viria “por si”. E assim demonstrou maior liberdade tanto em relação às normas compositivas *beaux-arts* (sem, no entanto, abandoná-las), quanto em relação ao uso de uma tipologia pré-definida ou um estilo “pronto”. Permaneceu fazendo uso de elementos da arquitetura colonial, inclusive dos ornamentos da arquitetura religiosa e do “estilo missões”, o que não poderia mais se dar por falta de conhecimento ou critério, mas de maneira consciente em relação às suas escolhas.

No mesmo período, participou do concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia³⁹. As ações de José Mariano Filho para a afirmação do estilo neocolonial também continuavam a todo vapor e seguindo sua sugestão foi imposto aos concorrentes a utilização do estilo “tradicional brasileiro (neocolonial)”⁴⁰.

O projeto de Lucio Costa ficou em 1º lugar⁴¹ [Figura 8] e apresentava uma conformação bastante distinta da casa que acabara de projetar. Tratava-se de um edifício absolutamente simétrico, seja em suas fachadas ou plantas, a composição apresentava uma geometria rígida e harmoniosa, guiada por eixos principais e secundários bem determinados, nos melhores moldes de Percier. Ou seja, uma arquitetura com características clássicas e acadêmicas, comumente utilizadas na arquitetura eclética e que também se prestavam ao neocolonial.

39. O Edital do Concurso foi publicado na *Revista Architectura no Brasil* n. 25, nov. 1925, e os seis melhores projetos foram publicados na *Revista Architectura no Brasil*, n. 28, abr./mai. 1926.

40. O *Jornal*, 9 de set. 1925 (Apud. SANTOS, 1962, p. 24, nota 63).

41. José Mariano Filho fez parte do corpo de jurados do concurso junto com Adolfo Morales de Los Rios Filho, Sylvio Rebecchi, A. Monteiro de Carvalho e João Moreira Maciel (*Jornal do Brasil*, 14 nov 1925, Apud. SANTOS, 1962, p.24). Foram selecionados mais cinco projetos: F. Nêreo Sampaio; Elisário Bahiana; Gabriel Fernandes; Angelo Bruhns e Raphael Galvão com Edgard Vianna (*Revista Architectura no Brasil*, n. 28, abril-maio 1926).



Figuras 8

Lucio Costa, Projeto para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, 1925 (perspectiva e planta baixa térreo).

Fonte: Revista *Architectura no Brasil*, n. 28, abr./mai. 1926.

As principais mudanças que podem ser observadas nesse projeto em relação aos projetos neocoloniais feitos antes da viagem à Diamantina, como o Solar, por exemplo, são uma maior sobriedade e simplicidade conferidas pela harmonia dos volumes.

Mas o fato de Lucio Costa ter apresentado uma liberdade muito maior no projeto da casa do que nesse projeto de pavilhão pode ser entendido, novamente, pelo caráter da edificação, que se expressava na rigidez compositiva apresentada – na simetria e na monumentalidade obtidas por aquela tipologia arquitetônica. Se o caráter não se expressava na escolha estilística, esse não deveria, entretanto, ser desprezado e era atendido nos demais aspectos a-estilísticos da composição. A questão do caráter também não fora abandonada em seu discurso e, no último artigo, ele recomenda que a obra “preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina”⁴².

Isso demonstra que, assim como a composição e a tipologia, o conceito de caráter de uma obra arquitetônica também não estava obrigatoriamente associado às escolhas estilísticas. O estilo cumpria com as exigências do caráter, e assim considerava-se, por exemplo, o estilo inglês apropriado para uma casa, e o estilo francês e clássico para um pavilhão de exposição (conforme fizeram Memória e Cuchet no Pavilhão de Festas). Mas, se escolhas estilísticas estavam sendo abandonadas, isso não significa que o caráter tenha deixado de ser um aspecto importante no projeto arquitetônico, e então as tipologias e possibilidades compositivas passaram a cumprir essa função de adequação do caráter da edificação. E, assim, para uma residência, parecia mais apropriada a liberdade compositiva e uma disposição mais informal e dinâmica dos volumes, assim como a do “estilo inglês”, que também apresentava maior liberdade, e para um pavilhão de exposição parecia mais apropriada uma maior rigidez compositiva, assim como a do “estilo francês”. Portanto, se a aplicação dos estilos estava sendo abandonada, o mesmo não pode ser dito em relação à tipologia, à composição e à ideia de caráter, que eram justamente (e não o estilo) os pilares do sistema *beaux-arts*.

Em 1926, Lucio Costa desenvolve projetos para outras casas⁴³ e, em maio do mesmo ano, conclui o curso de Arquitetura da ENBA, conquistando a Pequena Medalha de Ouro no Concurso de Grau Máximo⁴⁴. Em setembro de 1926, viaja à Europa, segundo ele, “aproveitando a passagem de ida e volta [...] que o Lloyd generosamente então

42. COSTA. Considerações sobre o nosso gosto e estilo, *A Noite*, 18 de junho de 1924.

43. Segundo a listagem de Alberto Xavier [XAVIER (org.), 1976].

44. Segundo a Cronologia da dissertação de Maria Angélica Silva (SILVA, 1992, p. 460), Lucio Costa concluiu sua formação na ENBA em maio de 1926. No entanto, no histórico escolar de Lucio Costa, escrito à mão, não é possível ter certeza se o ano é 1925 ou 1926. Segundo Paulo Santos, Lucio Costa terminou o Curso em 1925 (SANTOS, 1962, p. 4, nota 9), mas a reportagem de jornal à qual se refere, que publicou a colocação dos alunos no concurso de Grau Máximo e que inclui o nome de Lucio Costa, é de julho de 1926 (*A Pátria*, 27 de julho de 1926, apud. SANTOS, 1962, p. 4, nota 9).

concedia a alunos da Escola de Belas Artes como prêmio⁴⁵. E lá ficou por quase um ano, passando por Portugal, França e Itália⁴⁶.

Da Europa para Minas Gerais

Na volta da Europa, em 1927, passou um mês no Caraça, depois um tempo em Sabará e, em seguida, retornou a Mariana e Ouro Preto. Em texto escrito posteriormente pelo arquiteto, relatou seu sentimento em relação àquele momento:

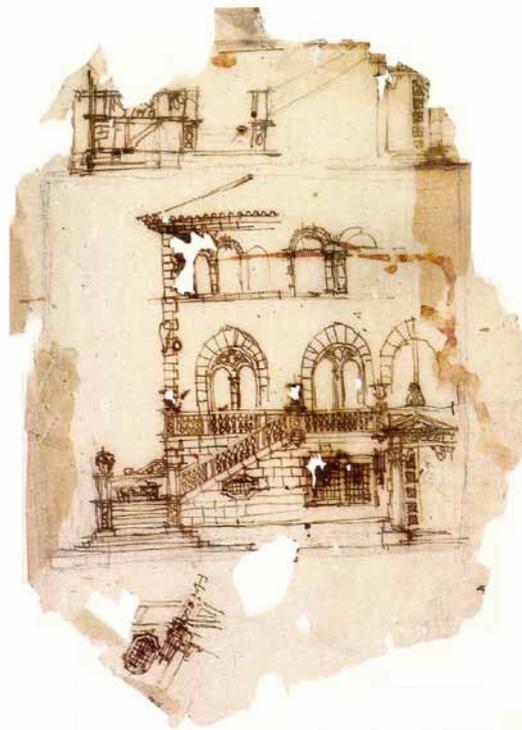
Até hoje eu me envergonho de não ter sabido então apreciar devidamente a obra-prima que é a igreja de São Francisco [...]. Comecei aí a perceber o equívoco do chamado neocolonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre⁴⁷.

E foi no Caraça que desenvolveu os dois projetos para o Concurso da Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro. O primeiro, que foi entregue sob o pseudônimo *Jeca Tatu Junior*, foi classificado como *estilo neocolonial* e obteve o primeiro lugar [Figura 9] e o outro, sob o pseudônimo de *Arquiteto Boticelli*, classificado como *estilo florentino*, ficou com o quarto lugar⁴⁸[Figura9].

Figura 9

Lucio Costa (Arq. Boticelli),
Projeto para a Embaixada
da Argentina em "estilo
florentino", 1927

Fonte: COSTA, 1995, p. 31.



45. COSTA, Lucio, "Cartas", in COSTA, 1995, p. 33.

46. Id., *ibid.*, pp. 35-47.

47. Id., "À guisa de sumário", in COSTA, 1995, p.16.

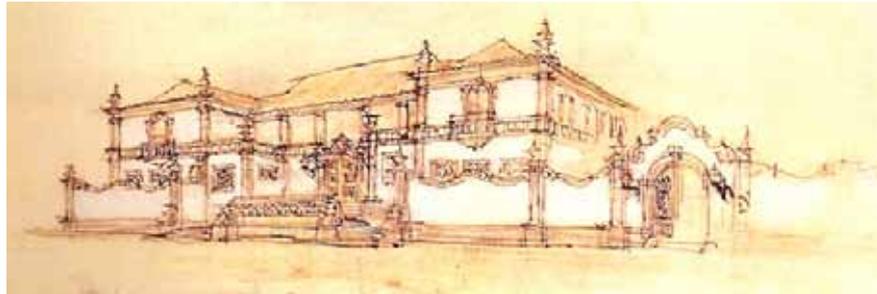
48. SILVA, 1992, p. 403. Os outros premiados no concurso foram: Archimedes Memória em segundo lugar e Adolfo Morales de Los Rios em terceiro lugar (SANTOS, 1962, p. 25).

No mesmo ano de 1927, Lucio Costa⁴⁹ fez outro projeto de embaixada, classificando-se também em 1º lugar no concurso para a Legação do Brasil no Peru⁵⁰[Figura10]. O projeto apresenta-se em formato bem parecido com os edifícios anteriores.

Figura 10

Lucio Costa, projeto para a Legação do Brasil no Peru, 1927.

Fonte: COSTA, 1995, p. 30.



Pode ser percebida uma unidade entre esses últimos projetos de Lucio Costa – a maneira de lidar com a questão estilística estava se dando de uma maneira diferente dos seus projetos anteriores. Os estilos europeus parecem ter sido deixados de lado, com exceção da Embaixada da Argentina. De uma maneira geral, há mais indefinição em relação a determinação de uma opção estilística. Os conceitos assimilados no ambiente acadêmico permanecem muito presentes, mas aliados a uma maior liberdade, seja na escolha da tipologia, nas frequentes concessões às normas, ou na mistura de referências que passaram a girar em torno do colonial civil e religioso e do “missões”. O intuito, nas casas, parece ter sido muito mais de se fazer uma nova arquitetura, uma arquitetura do presente, do que a repetição de exemplos do passado, como se pretendia muitas vezes no ecletismo. O colonial, que parecia estar sendo usado como um estilo, nessa fase de Lucio Costa parece assumir um outro lugar.

Nesse momento, Lucio Costa concedeu uma entrevista ao Jornal *O País* na série intitulada “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”⁵¹. Suas respostas trouxeram mais algumas novidades em relação às definições de arquitetura que vinham sendo apresentadas pelo arquiteto até então. Primeiramente, reforça sua crítica, já iniciada no texto anterior, às imitações de estilos do passado e então apresenta sua nova posição em relação ao que é um estilo:

O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de aeração e higiene⁵².

49. Segundo Maria Angélica da Silva, Lucio Costa fez esse projeto em parceria com Fernando Valentim (SILVA, 1992, listagem de obras, p. 402).

50. De acordo com o livro de Lucio Costa, o projeto era para Embaixada do Peru (COSTA, 1995, p. 30.), porém, tanto Maria Angélica da Silva (SILVA, 1992, listagem de obras, p. 402) quanto Alberto Xavier [XAVIER(org.), 1976, listagem de projetos não executados] identificaram o projeto como Legação do Brasil no Peru.

51. Na edição de 1o. de julho de 1928, foram publicadas as respostas de Lucio Costa e Preston & Curtis; em 8 de julho de 1928, Cypriano Lemos e Archimedes Memória e em 14 de julho de 1928, Cortez & Bruhns e Joseph Gril. As perguntas eram sempre as mesmas: 1-Como justifica a existência do arranha-céu?; 2- Acredita que o arranha-céu tende a se fixar nas grandes capitais?; 3- Julga o arranha-céu suscetível de receber novas manifestações arquitetônicas?; 4- Qual o processo de construção que convém ao arranha-céu?; 5- Em que estilo deve ser tratado o arranha-céu?; 6- Acha o arranha-céu compatível com o nosso ambiente?

52. Ibid.

Seu discurso dá continuidade, de certa maneira, ao que já vinha defendendo no artigo anterior, quando afirmava que “o estilo vem por si”. Ambos os discursos pretendem que se faça a arquitetura do presente (ainda que traga elementos da tradição) e que não se copie os estilos do passado. Mas nesse artigo, Lucio Costa introduz a essa realidade a crença na ciência e a relação da arquitetura com a estrutura e a técnica construtiva⁵³.

O estilo não muda de acordo com o capricho de uma moda mais ou menos arbitrária, suas variações não são nada senão as dos processos [...] e a lógica dos métodos implica a metodologia dos estilos⁵⁴.

O discurso apresentado parece ser mais rigoroso e querer fechar um pensamento mais coeso e racional sobre os parâmetros para se obter uma identidade nacional. Nos projetos que se seguem, também estará presente essa característica do discurso.

Em 1928, Lucio Costa projetou para a família de sua noiva Julieta (Leleta)⁵⁵ uma casa em Correias, município próximo a Petrópolis. A casa Modesto Guimarães [Figura 11] exibe uma sobriedade e simplicidade muito maior do que qualquer projeto de residência feito por Lucio Costa anteriormente. Limpa de ornamentos, a casa parece exibir a honestidade à qual Lucio Costa vinha se referindo, de não haver nada além do que tem alguma função. Assim optou pelas linhas retas do prisma branco colonial, com telhado cerâmico de quatro águas, acrescido apenas de uma varanda aberta, que também se assemelha às varandas das fazendas coloniais, e seus pilares também mostram-se isentos de ornamentos e exercem apenas a função de suportar o telhado. As janelas e portas são envolvidas de simples alizares de pedra para arremate dos vãos, sem nenhum trabalho ornamental decorativo. Não há mais nenhuma referência à arquitetura religiosa colonial, mas somente à civil. Apenas um resquício de ornamento pode ser percebido nos triângulos vazados da mureta que fecha a varanda (idênticos aos da casa da Rua Rumânia) que têm referência no “estilo missões” e não no colonial brasileiro.

53. Otavio Leonídio Ribeiro ressalta a radicalidade da reflexão de Lucio Costa em relação à conjuntura em que estava imerso, sugerindo a comparação, por exemplo, com as ideias apresentadas por Archimedes Memória na mesma entrevista. Cita então resposta de Archimedes Memória à questão “Em que estilo deve ser tratado o arranha-céu?”: “Intuitivamente sentimos que para os edifícios de pequena base e grande altura o partido predominante de linhas arquitetônicas deve ser o vertical. Dos estilos ocidentais o ogival ou gótico é o que tem essa característica. “Não quero dizer que a ornamentação deva ser exclusivamente inspirada no ogival, pois isto dependerá do arquiteto que projetar, que terá de imprimir na fisionomia do edifício seu sentimento próprio. De qualquer modo acho que o partido arquitetônico para estas construções deve ser o vertical”. (MEMÓRIA, Archimedes. O arranha-céu e o Riode Janeiro (entrevista), *O País*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1928, p. 1., apud. RIBEIRO, 2005, p. 43, nota 66).

54. CHOISY, Auguste. *Histoire*, apud: BANHAM, 1975, p. 40. (Apud: RIBEIRO, 2005, p. 42 nota 65).

55. A data do projeto é indicada por Lucio Costa (COSTA, Lucio, Correias, in COSTA, 1995, p. 51 e Maria Angélica da Silva (SILVA, 1992, p. 403).

Figura 11

Lucio Costa, Casa Modesto
Guimarães, [1929 ?].

Fonte: COSTA, 1995, p. 51.



A partir de 1929, outros acontecimentos importantes marcariam a trajetória de Lucio Costa, como o contato com Gregori Warchavchik e sua “casa modernista”⁵⁶ e toda a carga da doutrina de Le Corbusier. Mas já nesse momento parecia aproximar-se cada vez mais das tendências da arquitetura moderna europeia, avessa ao ornamento e com forte crença na técnica construtiva; e a maneira de se relacionar com o passado também parecia cada vez mais criteriosa. Aos poucos seu discurso tomava os rumos, o que ficaria ainda mais contundente na década de 1930, de exaltação da técnica e desqualificação da arquitetura então vigente, acusando-a de não corresponder à estrutura e de se utilizar indevidamente dos exemplos estrangeiros e do ornamento decorativo, o que culminou na conhecida batalha travada com José Mariano Filho ao assumir a direção da Escola em 1931.

Considerações Finais

As mudanças analisadas na arquitetura carioca, particularmente na arquitetura de Lucio Costa na década de 1920, entendidas nesse trabalho como inseridas em um processo, foram vistas de maneira muito diversa no contexto da época. O discurso de Lucio Costa, ao assumir uma nova postura com relação à produção arquitetônica, e suas ideias, apresentadas para a arquitetura no início da década de 1930, foram constantemente interpretados, pelos historiadores e críticos modernos, como um rompimento com a produção que vinha sendo praticada. São comuns as afirmações como a de Abelardo Souza: “Podemos dividir a história da nossa arquitetura em duas partes ou épocas bem distintas: antes de 1930 e depois de 1930”⁵⁷, como se naquele momento tivesse havido uma mudança radical. Outros autores, como Paulo Santos e Yves Bruand, também assumiram o mesmo discurso. Paulo Santos descreve esse momento como a passagem de Lucio Costa “para o outro lado”, saindo do que chamou de “um *tradicionalismo romântico*, que tinha os olhos voltados para o passado” e passando para a arquitetura “racionalista e moderna, que perscrutava o futuro”⁵⁸. O discurso de Bruand não é diferente, trata o ecletismo brasileiro em tom pejorativo, classificando-o

56. Id., Gregori Warchavchik, in COSTA, op. cit., p. 72.

57. SOUZA, Abelardo. A ENBA, antes e depois de 1930, in XAVIER (org.), 2003, p. 63.

58. SANTOS, Paulo, A reforma da Escola de Belas-Artes e do Salão, in XAVIER (org.), 2003, p. 55.

pela “falta de originalidade e por um complexo de inferioridade levadas ao extremo”, como não passando de imitação de exemplos estrangeiros, especialmente franceses. E enaltece a arquitetura moderna, como se fosse algo completamente distinto e separado. Dentro do discurso evolucionista moderno, desqualifica a arquitetura eclética, tratando-a como um equívoco, e legitima a arquitetura moderna, como a resposta acertada ao seu tempo⁵⁹.

Mas a aparente ruptura de Lucio Costa com as experiências vividas ao longo da década de 1920 é ilusória. Aquele era apenas mais um momento de experimentação, que, assim como os momentos anteriores, fez parte do processo de sua arquitetura, e que, por sua vez, faz parte do processo da arquitetura brasileira. Processo aqui entendido como uma sucessão de estados e mudanças não evolutivos, não lineares, que envolvem complexidade e muitas vezes incoerências, ambiguidades e contradições.

Ao que parece, o caminho de Lucio Costa nesse final da década de 1920 foi muito no sentido de se desvincular da questão estilística. O ornamento, os elementos do passado, as regras de proporção, a composição e a tipologia seriam para sempre seus aliados. A análise dos projetos desenvolvidos nesse período por Lucio Costa é uma demonstração da diversidade da arquitetura daquele período e de como é impossível pensar a arquitetura eclética ou a arquitetura neocolonial como um bloco único, assim como também não pode ser feito com o moderno. O conjunto analisado, bastante heterogêneo, é fruto do processo reflexivo do arquiteto que, lidando com as questões pertinentes à época, procurava dar respostas à então buscada arquitetura brasileira. E, como em qualquer processo, esses anos de Lucio Costa exibiram uma arquitetura que nem sempre correspondeu às suas ideias teóricas, bem como nem sempre apresentou linearidade, pois ora apresentava mais liberdade compositiva, ora voltava a um rigor maior, ora se utilizava de ornamentos, ora os eliminava; enfim, um processo natural de experimentação e concepção de arquitetura que foi o início do processo da arquitetura de Lucio Costa, o qual continuou ao longo da década de 1930, durou por toda a sua vida e consiste em um pedaço da história da arquitetura brasileira.

Portanto, o que podemos afirmar é que, assim como as experiências da década de 1920, o contato com a arquitetura de Le Corbusier foi importante para os rumos da arquitetura de Lucio Costa e da arquitetura brasileira, viessem elas a ser modernas ou não.

Agradecimentos

À CAPES, pelo auxílio da bolsa de mestrado.

Direitos Autorais

Este artigo possui imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob a responsabilidade de gerência do autor do artigo. O CADERNOS PROARQ, issn1679-7604, é um periódico científico sem fins lucrativos, que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de arquitetura e urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e per-

59. BRUAND, 2002, p. 57.

manecerem disponíveis online para todos os pesquisadores que se interessarem em difundir seus trabalhos, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais. Neste artigo, Ana Slade nos informa: “das 13 imagens utilizadas em meu artigo, 6 são do livro “Registro de uma Vivência” do Lucio Costa e estão disponíveis para baixar no site do acervo da casa de Lucio Costa (<http://www.jobim.org/lucio>) sem nenhuma menção à restrições de uso. Outras 4 imagens são de revistas editadas entre os anos de 1924 e 1931, estando, desta forma, isentas de reivindicação de direitos, de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

Referências

AMARAL, Aracy (org.). **Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos**. São Paulo: Memorial Fondo de Cultura económica, 1994.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo; Perspectiva, 1975.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. **Modern architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro. In **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura da PUC- Rio, Rio de Janeiro: vol. 11, pp. 80-193, 1994.

_____. Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer. In **Arquitetura Revista**. Revista da FAU-UFRJ. Rio de Janeiro: n. 5, pp. 22-8, 1987.

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

_____. **Lucio Costa: sobre arquitetura** (org. Alberto Xavier). Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

CZAJKOWSKI, Jorge. A Arquitetura Racionalista e a Tradição Brasileira. In **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura da PUC- Rio, Rio de Janeiro: vol. 10, pp. 22-35, 1993.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954.

LEVY, Ruth Nina Vieira Ferreira. **A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 20**. Rio de Janeiro: PPGAV- EBA. [Tese]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

MARTINS, Carlos Alberto F. **Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa (1924-1952)**. São Paulo: FFLCH-USP. [Dissertação]. USP, dez. 1987.

NOBRE... [et al.] (org.), **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Eclétismo na Europa In FABRIS, Annateresa (org.). **Eclétismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp. 8-27.

PEREIRA, Sonia Gomes. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica - uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. In FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo. (org.). **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, Rio de Janeiro: n. 10, pp. 40-49, 2003.

PEVSNER, Nikolaus. **Perspectiva da Arquitectura Europeia**. Lisboa: Pelicano, 1943.

Revista Architectura no Brasil- engenharia e construção. Rio de Janeiro: M. Moura Brasil do Amaral, 1921-1926.

RIBEIRO, Otavio Leonídio. **Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. Rio de Janeiro: Departamento de História da PUC-Rio. [Tese]. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Paulo F. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.

_____. **Presença de Lucio Costa na arquitetura contemporânea do Brasil**. Manuscrito inédito, Arquivo Paulo Santos, Paço Imperial do Rio de Janeiro. 131 páginas datilografadas, [1962?].

SILVA, Maria Angélica da. **As formas e as palavras na obra de Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Departamento de História da PUC-Rio. [Dissertação]. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1992.

TELLES, Sophia S. Lucio Costa: monumentalidade e intimismo, **Novos Estudos 25**. São Paulo: Cebrap, pp. 75-94, 1989.

UZEDA, Helena Cunha de. **O Ensino de Arquitetura no Contexto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: 1816 – 1889**. Rio de Janeiro: PPGAV, EBA. [Dissertação]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

_____. **Ensino acadêmico e modernidade: O Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes: 1890-1930**. Rio de Janeiro: PPGAV, EBA. [Tese]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

WISNIK, Guilherme (org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna**. Rio de Janeiro: BangBang Filmes Produções, 2003.

XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. (org.). **Levantamento sobre Lucio Costa**, Brasília: 1976.

ZANINI, Walter (org.). **História da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.