UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

JULIANA VILLELA JUNQUEIRA

MODERNOS TRÓPICOS – BRASIL E BRASÍLIA

Dissertação de Mestrado apresentada para o Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Luís Antônio Jorge

São Paulo

2014

FOLHA DE JULGAMENTO

Nome: JUNQUEIRA, Juliana Villela.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e do Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e do Urbanismo

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Assinatura: _____ Julgamento: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Assinatura: _____ Julgamento: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Assinatura: _____ Julgamento: _____

JULIANA VILLELA JUNQUEIRA

MODERNOS TRÓPICOS – BRASIL E BRASÍLIA

Dissertação de Mestrado apresentada para o Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Luís Antônio Jorge

São Paulo

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Assinatura:

E-MAIL DA AUTORA: julianajunqueira@usp.br

Junqueira, Juliana Villela

J95m Modernos trópicos – Brasil e Brasília / Juliana Villela Junqueira. -- São Paulo, 2014.

203 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.

Orientador: Luís Antônio Jorge

1.Arquitetura moderna – Brasil 2.Cultura - Brasil 3.Costa, Lúcio, 1902-1998 I.Título

CDU 72.036

AGRADECIMENTOS

Lúcio Costa, pelo legado.

Luís Antônio Jorge, pela extrema confiança. Pelos comentários sempre tão assertivos. Pela leitura atenta, precisão das palavras, a *justa medida*.

Aos interlocutores: Guilherme Wisnik, Marcelo Suzuki, Fernanda Fernandes e Rodrigo Queiroz, pelos valiosos comentários que integram este trabalho.

A família, especialmente ao meu pai Lúcio Costa que, desde cedo, me apresentou seu homônimo ilustre.

Aos companheiros de mestrado Alexandre Benoit e Rodrigo Mendes, por se tornarem grandes amigos.

Aos amigos mineiros: Flávio Coutinho, Carolina Nunes, Larissa Pereira, Tati Quaglia, Thaiza Partel, Ana Laura Zinetti, Nádia Monteiro e Milene Simão, cuja sensibilidade das montanhas nos marcou para sempre nos anos de formação.

Aos amigos paulistas: Frederico Zanelato, Moracy Amaral e Mônica Nakatani, que me apresentaram a prancheta moderna.

A Sophia Silva Telles, pela postura combativa e rigor intelectual, pela convivência diária tão enriquecedora. Pela extrema delicadeza. Sobretudo, pela enorme confiança, que sempre me fez querer estar à altura de sua amizade. A ela, dedico este trabalho.

RESUMO

A cultura brasileira dos anos 20 aos 60 do século XX foi movida em grande parte pelo desejo de equacionar a nação na perspectiva de uma original combinação entre erudito e popular. Tendo como pressuposto os dilemas culturais trazidos pela modernidade em solo brasileiro, o presente trabalho pontua a relação entre o espaço natural brasileiro e os questionamentos acerca das esferas culturais e civilizatórias nele contidos. Pretende-se discutir conceitos e procedimentos aceitos no campo da arquitetura, relativos aos termos como paisagem, natureza, cultura, tradição e modernidade, que estão no bojo da experiência cultural nos Trópicos. Tendo em vista que a escala do espaço natural é traço diferencial inequívoco da cultura arquitetônica moderna brasileira que se desdobra via Rio de Janeiro, procura-se compreender o modo como Lucio Costa problematizou a relação entre construção e natureza frente à escala do território. Numa esfera social ampla, seria preciso esperar por Brasília para que a produção técnica pudesse representar a civilização dos trópicos, perante aos amplos espaços vazios do planalto central do país.

Palavras-chave: Arquitetura moderna brasileira; Cultura; Lúcio Costa; Brasília.

ABSTRACT

The Brazilian culture from 20s until 60s of the XX century was specially moved by the desire of setting out the nation on a perspective of an original combination between the erudite and the popular. It has the presupposition of the cultural dilemma brought by the modernity in Brazilian ground, the present research focus on the relation between the Brazilian natural space and the questionings about the cultural and civilization spheres on it involved. This intends to discuss accepted concepts and procedures on the architecture field, related to the terms as landscape, nature, culture, tradition and modernity, which are in the head of the cultural experience of tropics. Considering that the natural space scale is an undoubted differential trait of the culture of the Brazilian modern architecture that is proved by Rio de Janeiro, we aim to comprehend the way how Lúcio Costa analyses and questions the relation between the construction and nature facing the scale of the territory. In a wise social sphere, it would be necessary waiting for Brasilia, so the technical production could represent the civilization of the tropics, considering the wise empty spaces of the Central Plateau of the country.

Keywords: Brazilian modern architecture; Culture; Lúcio Costa; Brasília.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....01

1. OCIDENTE NOS TRÓPICOS

1.1. ESTRANGEIRISMOS.....07

LE CORBUSIER.....07
CLAUDE LÉVI-STRAUSS.....23
LÚCIO COSTA.....27

1.2. NATUREZA E CULTURA.....31

BRÉSIL, BRAZIL E BRASIL.....31
BRAZIL BUILDS.....35
O HOMEM E A PAISAGEM.....43
MODERNA E BRASILEIRA.....46

2. POR UMA NOVA ARQUITETURA

2.1. ESTADO NACIONAL.....53

2.2. ESPAÇO CORDIAL.....58

2.3. LUCIO COSTA - ESCRITOS.....67

EM TORNO DO NEOCOLONIAL.....71
VIAGEM A DIAMANTINA.....71
POLÊMICA QUANTO AO ALEIJADINHO.....77
RAZÕES DA NOVA ARQUITETURA.....79
DOCUMENTAÇÃO NECESSÁRIA.....87
ARQUITETURA TRADICIONAL BRASILEIRA.....99
GENEALOGIAS LUSITANAS.....104

2.4. MONLEVADE – 1934.....121

2.5. UNIVERSIDADE DO BRASIL – 1937 135

3. BRASIL PROFUNDO

3.1. CONFRONTAÇÕES ESTRANGEIRAS.....152

3.2. ESPAÇOS INCIVILIZADOS.....157

3.3. BRASÍLIA.....167

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....191

BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

Responsável pela formulação dos princípios da arquitetura moderna brasileira, sua filiação às doutrinas corbusianas e a relação direta com a arquitetura colonial, Lúcio Costa sintetizou o pano de fundo sobre o qual se desdobrou uma forte cultura arquitetônica.

O exercício de interrogar o que define a cultura brasileira faz de sua obra tributária ao ambiente intelectual que ilustra o Brasil na primeira década do século XX. Atento ao seu tempo, Lúcio Costa empenhou-se em traduzir, na prancheta, os códigos capazes de representar o agudo raciocínio que operava na linha de continuidade interrompida entre modernidade e tradição.

O primeiro capítulo – Ocidente nos Trópicos – pontua a relação entre o espaço natural brasileiro e os questionamentos acerca das esferas culturais e civilizatórias nele contidos.

Tendo em vista que a escala do espaço natural é traço diferencial inequívoco da cultura arquitetônica moderna brasileira que se desdobra via Rio de Janeiro, o instrumental teórico parte das impressões territoriais de Le Corbusier, Levi Strauss e Lúcio Costa, no que se vem a colocar como Estrangeirismos.

Neste exercício de configurar a experiência cultural da paisagem nos trópicos, duas questões primordiais dão corpo aos relatos dos autores: o assombro diante da escala do território brasileiro é perspectivado com a ideia da inviabilidade civilizacional. Assim, o suposto éden em vias de modernização é também o espaço natural e hostil, sob o qual a fragilidade da cultura emerge como impasse para o mundo ocidental nos trópicos.

Na sequência, em Natureza e Cultura, apresenta-se o retrato de uma civilização conciliatória entre modernidade e arcaísmo, via arquitetura moderna brasileira. Aqui, as imagens de Antoine Bon, Marcel Gautherot e Pierre Verger, em *Brésil, Brazil e Brasil*, dão corpo aos discursos que viriam a consagrar o nexo localista da arquitetura moderna brasileira, a partir do qual seria possível vislumbrar um horizonte para a civilização nos trópicos.

O segundo capítulo – Por uma nova arquitetura – configura os mecanismos que viabilizaram o desdobramento da arquitetura moderna brasileira. O ambiente modernizador é visto, em primeiro plano, como *modus operandi* do Estado Nacional, nos anos de 1930. No plano intelectual, as estratégias de unificar a nação sob um emblema que fosse capaz de defini-la, acentuou os esforços iniciados na década anterior de problematizar o traço diferencial da cultura brasileira.

Diante da construção da nacionalidade, nos moldes do Estado e da Civilização, o povo inculto poderia ser incorporado ao processo civilizatório? Juntamente com a natureza grandiosa e hostil, a

imagem da plebe ignorante e resistente se colocou como entrave ao processo de modernização do país.

Movida em grande parte pelo desejo de equacionar a nação na perspectiva de uma original combinação entre erudito e popular, situamos aqui o ambiente teórico que percorre áreas do conhecimento correlatas, no intuito de diagnosticar possibilidades de conciliação entre a elite ilustrada e o povo inculto, resultantes dos traumas e singularidades do processo de colonização.

Dentre os numerosos intelectuais que se defrontaram com este dilema bastante específico da modernidade brasileira, Sérgio Buarque de Holanda encontraria na definição do "Ser" nacional, um traço fundante da sociabilidade brasileira: a cordialidade. Transposta ao que se apresenta como Espaço cordial, suas implicações atravessariam a constituição da arquitetura moderna no país, a partir da síntese elaborada por Lúcio Costa entre modernidade e tradição.

Para avançar em uma equação que desse voz à Nova Arquitetura nos trópicos era preciso conhecer a história, a partir de estudos que permitissem diagnosticar os fundamentos que deram origem à própria cultura. Assim, pontua-se a trajetória intelectual do arquiteto em Lúcio Costa – Escritos, a partir das genealogias que o permitiram esboçar os traços característicos do legado arquitetônico do passado, redirecionando-os ao horizonte possível da arquitetura moderna como prática brasileira. Em Monlevade e Universidade do Brasil pontuam-se certos procedimentos que, anos mais tarde, seriam localizados em Brasília.

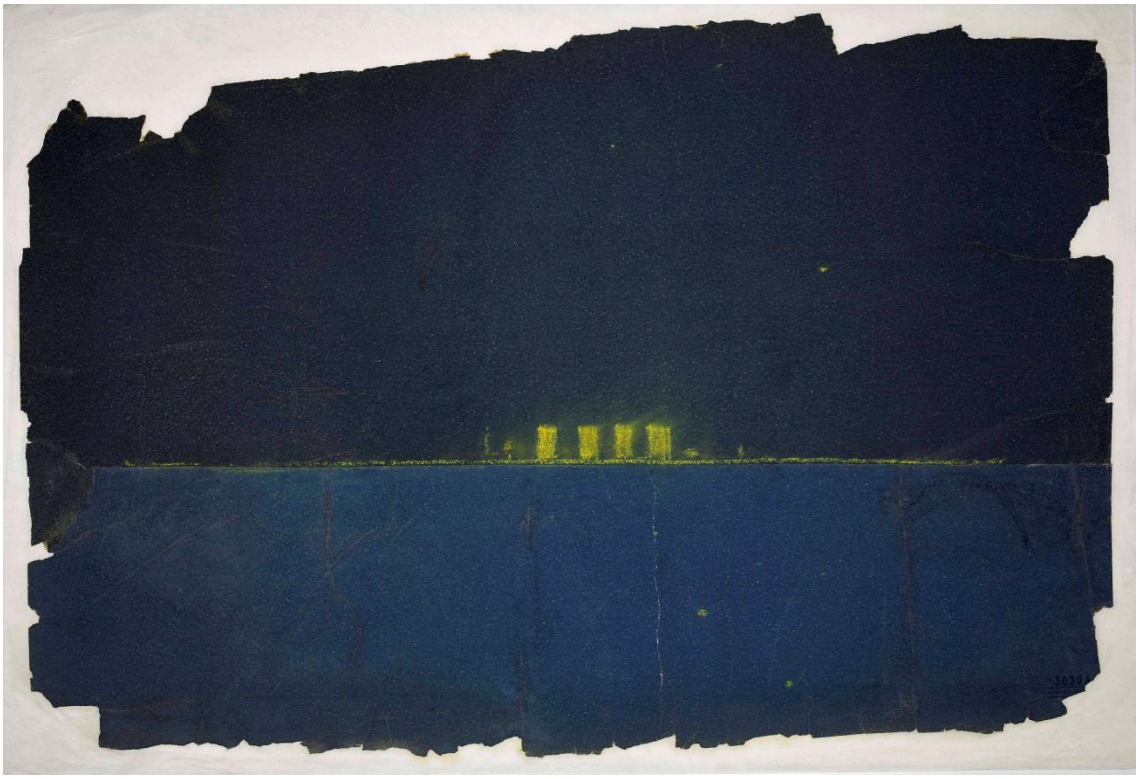
O terceiro e último capítulo – Brasil Profundo – configura o ambiente intelectual dos anos de 1950. Em Confrontações Estrangeiras, situamos o período de inflexão da arquitetura moderna brasileira perante as críticas internacionais, em função do enfrentamento de toda uma outra ordem de problemas que emergiram no segundo pós-guerra.

Em Espaços Incivilizados – a antítese do mundo dos letrados – percorremos os grandes espaços do sertão. Aqui, desdobramos seus significados tão vastos não como respostas, mas como a construção de grandes paradoxos tão genuinamente intrincados ao entendimento da cultura brasileira.

Por fim, em Brasília, procura-se compreender o modo como Lucio Costa problematizou a relação entre construção e natureza frente à escala do território. A partir do gesto ancestral de fundação das cidades, a produção técnica seria capaz de representar a civilização dos trópicos, perante aos amplos espaços vazios do planalto central do país.

[1] Brasília: cinco dias. [LISPECTOR, 1978:12]

1. OCIDENTE NOS TRÓPICOS



[2] Plano urbanístico para Buenos Aires – Vista do Rio La Plata, 1929. [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]

1.1. ESTRANGEIRISMOS

LE CORBUSIER

Em 18 de setembro de 1929, a bordo do transatlântico *Massilia*, o arquiteto e urbanista Le Corbusier deixou Paris rumo à América do Sul, convidado a proferir uma série de conferências em Montevidéu, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro. Considerado o principal divulgador da nova arquitetura, o arquiteto franco-suíço aproveita a ocasião para elaborar propostas urbanas sintéticas para as cidades sul-americanas que visita.

Publicado pelo autor em 1930, *Précisions sur un État présent de l"architecture et de l"urbanisme,*[1] reúne escritos durante o retorno à Europa, entre os quais *Prólogo Americano* e *Corolário Brasileiro* apontam as expectativas do arquiteto em relação à América.

A incontestável importância desta viagem reside, além do episódio inaugural de Le Corbusier no Novo Continente, em desdobramentos significativos sobre a relação entre arquitetura e o meio circundante. Trabalhos como de Paul Venable Turner,[2] pontuam as viagens de Le Corbusier para além da consequente ampliação de conhecimentos, como experiência essencial à formação do caráter e das convicções do arquiteto, no que tange sua maneira particular de assimilação entre paisagem e cultura.

> Se as ideias corbusianas foram tão bem recebidas pelos brasileiros foi porque, antes de serem modernas, elas captaram e reforçaram alguns dos grandes mitos cultuados nessa parte da América desde o seu descobrimento, dando-lhes nova formulação e uma proposta capaz de torná-los realidade. Mitos como, por exemplo, o da assimilação da imagem do Brasil a um paraíso tropical, e o da busca, que ainda nos acompanha, nesse paraíso natural, de uma Utopia: a construção de uma sociedade ideal num mundo inteiramente novo.[3]

Mais sensível frente às solicitações da paisagem, as expectativas de Le Corbusier sobre as terras sul-americanas parecem dimensiona-lo à narrativa do europeu em reconquistar a vastidão do espaço americano.

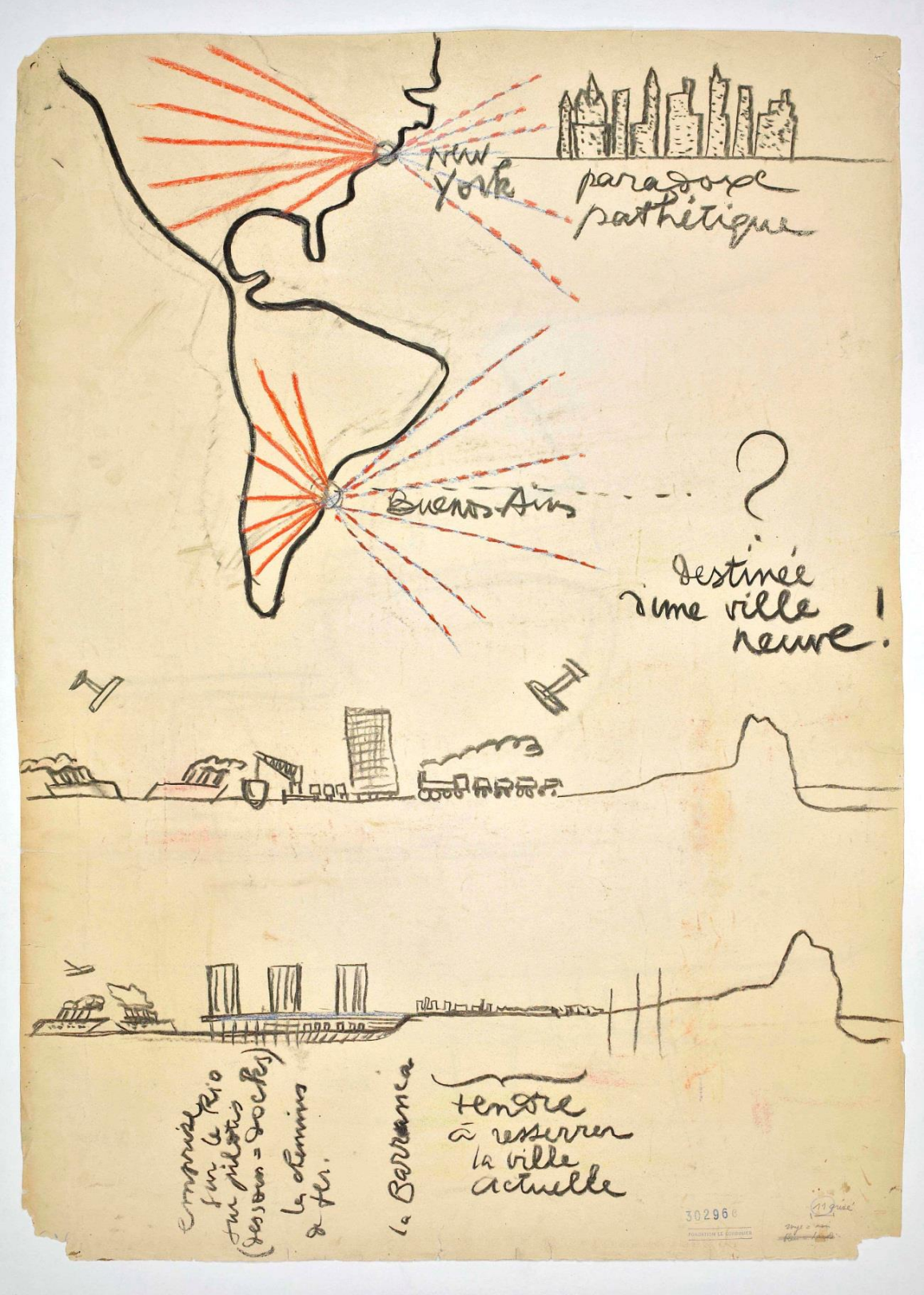
> Todo esse imenso élan do Renascimento, esse entusiasmo, esse amor pela aventura que é vida e não estagnação, que é ação e não submissão, que é juventude e não cansaço e velhice, que é aurora e não crepúsculo. A Ideia, dominadora, atropela todas as fronteiras. Esses são homens livres, indivíduos, cabeças fortes, fortes cabeças que partiram para

---

[1] LE CORBUSIER. *Précisions sur un État présent de l"architecture et de l"urbanisme*. Paris: Vincent Fréal & Cie., 1930.

[2] TURNER, Paul Venable. *La Formation de Le Corbusier: Idealisme et mouvement modern*. Paris: Macula, 1987, pp. 20-32. [Primeira edição Nova York: Garland, 1977].

[3] SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, p. 12.



[**3**] Plano urbanístico para Buenos Aires, 1929. [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]

> assumir comandos, construir. Colonizar. Colonizar é pura e simplesmente tirar-se os chinelos e instigar à aventura. O cientista, o artista, colonizam a cada dia. Descobrir, em consequência revelar. Revelar, em consequência mudar a face das coisas. Mudar a face das coisas, agregar um amanhã ao ontem.[4]

Importante lembrarmos aqui que seu entusiasmo diante das potencialidades da América é também reflexo de uma desilusão crescente frente ao ambiente europeu. Diante da "letargia continental" do Velho Mundo, é no ano de 1929 que Le Corbusier deixa de participar da segunda edição dos CIAMs, apresentando evidências do seu distanciamento quanto à delegação alemã, no que se refere ao papel social do arquiteto e aos problemas estéticos e éticos das vias da arquitetura e sua relação com o Estado.[5]

> A Europa burguesa é um peso para a América do Sul. Libertai-vos! A Europa burguesa está virtualmente enterrada. É chegada uma nova hora. A economia geral do mundo vê a América do Sul um devir iminente [...] No Ocidente europeu, eu transporto comigo há vinte anos proposições de urbanização para as cidades, que são revoltas contra a desordem e que são tentativas de ordem. Se o Expresso conduz-me a Moscou e o navio a Buenos Aires, se eu experimento toda a gama de climas e de estações, os espetáculos dos distintos costumes, todo choque de raças profundamente diferentes, a consumação de voltagens discordantes, meu Ocidente pulveriza-se, desfaz-se de suas mesquinharias supérfluas, de seu pó de epidermes mortas. O essencial surge decantado: o homem, a natureza, o destino.[6]

O "devir eminente" presente nas potencialidades da América de Sul é reforçado, em grande medida, pela ideia de construção de Planaltina – a nova capital brasileira, cuja possibilidade é descrita em carta de Blaise Cendrars à Le Corbusier.

> ATENÇÃO: informo-lhe que o governo brasileiro acaba de pedir ao Congresso a verba necessária para a construção da capital federal prevista na constituição. Construção de uma cidade de um milhão de almas: PLANALTINA, numa região ainda hoje virgem! Creio que isto deva lhe interessar! Se for mesmo o caso, colocarei você em contato com quem de direito.[7]

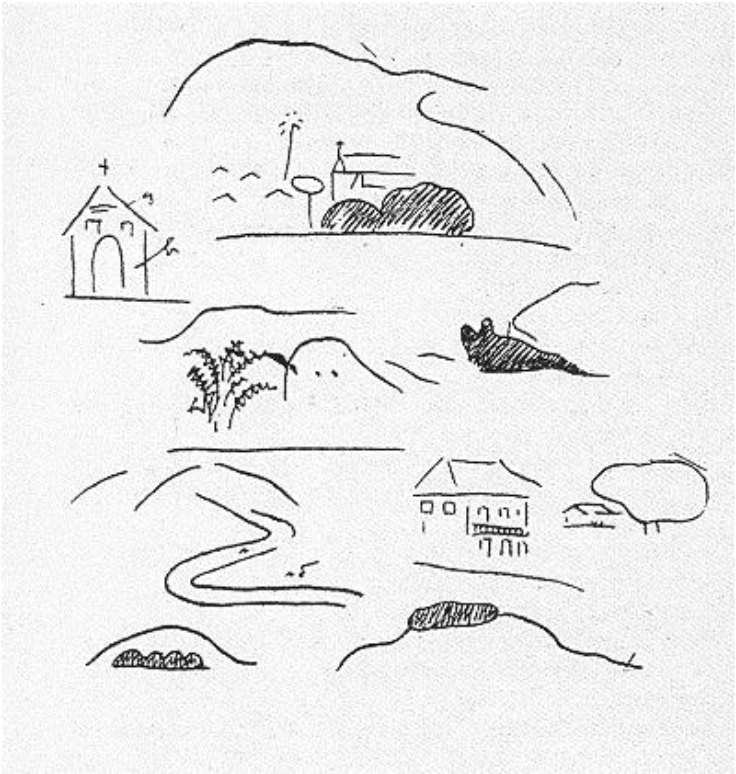
---

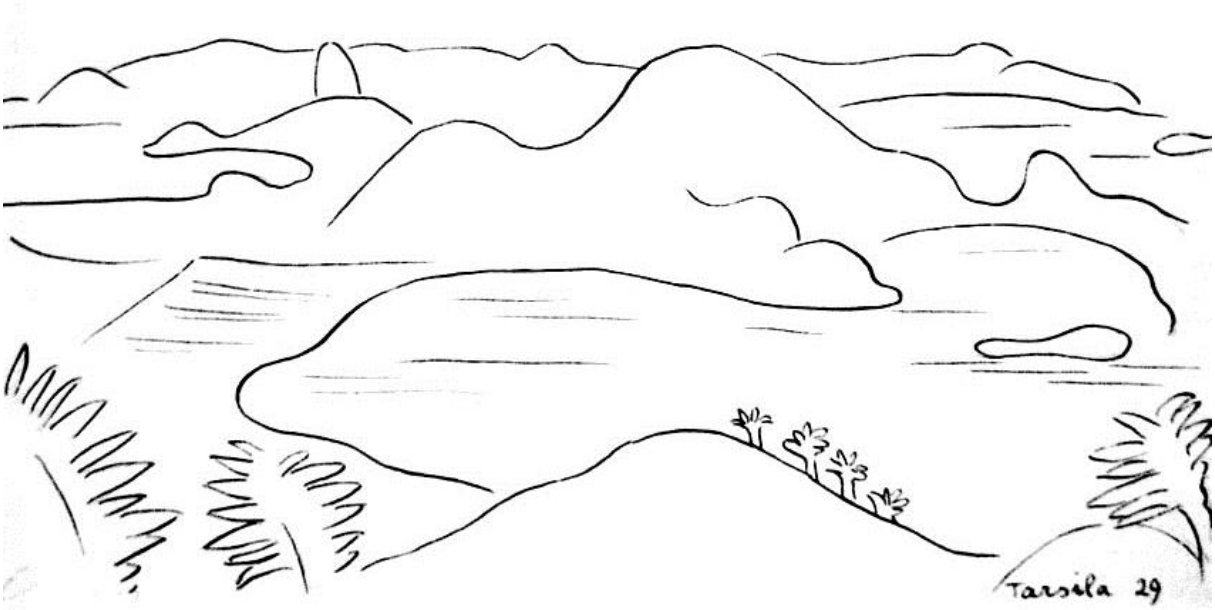
[4] Le Corbusier, "O Espírito Sulamericano", 1929. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora,1987, p.69.

[5] Para melhor problematizar o ambiente que circunscreve o II CIAM ver: Cf. Giorgio Ciucci. "Il mito Movimento Moderno e le vicente dei Ciam", *Casabella*, n. 463-464, nov.-dez., 1980, pp. 28-35.

[6] Le Corbusier, op. cit, pp. 68-71.

[7] Carta de Blaise Cendrars a Le Corbusier, 13/07/1926. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. op. cit, p. 42.





[4] Ilustração Tarsila para o livro *Feiulles de Route*, de Blaise Cendrars. [CENDRARS, 1924]

[5] Bahia da Guanabara – desenho: Tarsila do Amaral. [AMARAL, 2008:52]

Corbusier pontua seu profundo interesse pela possibilidade descrita por Cendrars, por meio da carta que redige a Paulo da Silva Prado:[8]

> [...] Efetivamente, o sonho de Planaltina não me sai da cabeça: gostaria de poder construir nesses seus países novos alguns dos grandes trabalhos de que tenho me ocupado aqui, cuja letargia continental certamente jamais permitirá.[9]

A tradição dos viajantes europeus ao longo dos períodos colonial e imperial foi retomada – sob o ímpeto da modernidade – a partir da geração modernista de 1922. Tal como nos diversos viajantes estrangeiros anteriores, aqui, é possível entrever o embate intelectual que Corbusier se propôs, visto por um olhar estrangeiro de quem observa a realidade tropical:

> A terra não é uniformemente verde, ela tem todas as manchas e diferenças de cor de um corpo em putrefação. Palmeiras elegantes, campos floridos, rios majestosos, ou riachos encantadores, floresta virgem, - grandeza que nos dão lá embaixo e à queima roupa, as sensações de nobreza, de exuberância, de opulência, de vida – tu árvore, vocês todos vistos do céu, não passam de um bolo aparente. E tu Terra, oh! Terra desesperadoramente úmida, não passas de bolor! E tua água, em forma de vapor ou líquido, manobrada por um astro de fofo tão distante, traz tudo a ti ao mesmo tempo, a alegria ou a tristeza, a abundância ou a miséria.[10]
>
> Tudo é conforme as escrituras: a floresta virgem, os Pampas. A Terra é verde, no verão, em toda parte. A floresta virgem é como as outras: entretanto há cipós, não podemos ignorá-los. Há onças [...] Mas não se vê nada. Fica-se à espreita dentro da floresta virgem [...] Nada [...] À noite ouve-se gritar os periquitos: são verdes como as folhas. Mas não os vemos. A represa está cheia de crocodilos. Não os vemos [...] Tudo isto está na floresta, na América, mas não vemos nada. Esperar, espreitar, escutar, um ou dois dias, e a floresta falará [...][11]

Entre a ocupação humana imposta sobre o território e à supremacia das forças naturais sobre o destino dos homens, a terceira margem se daria exatamente no equilíbrio preciso entre civilização e natureza, na sociabilidade humana fundada na simplicidade.

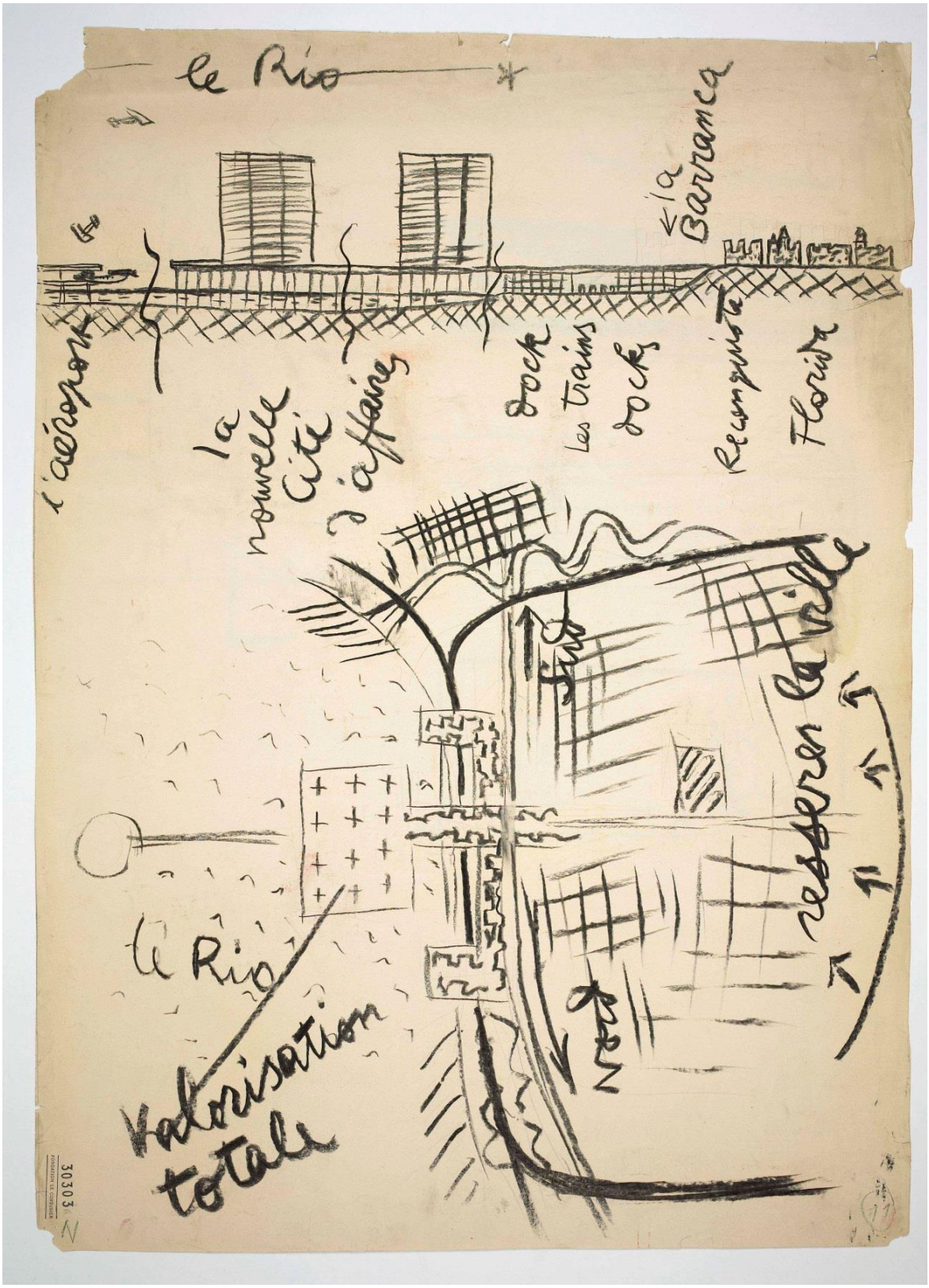
---

[8] Em 1929, durante sua estadia em São Paulo, Le Corbusier faria o projeto para a Biblioteca Particular de Paulo Padro. In: "Le Corbusier, América do Sul, 1929", exposição organizada pelo CEUMA – Centro Universitário Maria Antônia, sob curadoria de Rodrigo Queiroz e Hugo Segawa, entre agosto e setembro de 2012. Anteriormente à pesquisa dos dois autores, a Biblioteca Paulo Prado estava catalogada junto à *Fondation Le Corbusier* como Residência Paul Padro, localizada na Argentina, datada em 1947.

[9] Carta de Le Corbusier a Paulo Prado, de 28/07/1929. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora,1987, p. 44.

[10] Le Corbusier, "Prólogo Americano", 1929. In: LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 20. [Primeira edição: Paris: Vincent Fréal & Cie.,1930].

[11] Texto escrito na Fazenda S. Martinho durante a viagem ao Brasil. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. op. cit, p. 49.



[6] Plano urbanístico para Buenos Aires – Implantação, 1929 [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]

> Quando escalamos as "Favelas" dos negros, os morros altos inclinados onde prendem suas casas de madeira e taipa pintadas com cores vivas, pregadas como os mariscos nos rochedos do porto: - os negros são limpos e de estrutura magnífica, as negras estão vestidas com um tecido de florzinhas brancas, sempre limpo; acabado de lavar; não há nem rua, nem caminhos – tudo é muito inclinado – mas veredas que são ao mesmo tempo enxurrada e esgoto; desenvolvem-se ali cenas de vida popular animadas por uma tão magistral dignidade que uma escola de grande pintura do gênero encontraria no Rio um grande futuro; o negro faz sua casa quase sempre a pique, empoleirada sobre pilotis na parte da frente, a porta do lado de trás, do lado da colina; do alto das "Favelas" vê-se sempre o mar, a bacia os portos, as ilhas, o oceano, as montanhas, os estuários; o negro vê tudo isso; o olho do homem que vê vastos horizontes é mais altivo, os vastos horizontes conferem dignidade; esta é uma reflexão de urbanista.[12]

A inviabilidade civilizacional encontra nos discursos da selvageria de nossa natureza tropical, um fundamento que se espraia no começo do século XX. Em seus escritos, Le Corbusier manifesta algumas reservas na possibilidade do homem vencer a natureza tropical, na sensação de que: "Aqui, urbanizar é o mesmo que pretender encher o tonel das Danaidas! Tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime".[13]

No mesmo raciocínio, o arquiteto aponta para a necessidade de um esforço civilizador proporcional à escala do território:

> [...] no seu país os problemas são tão numerosos, tão imensos, os interiores a colonizar tão grandes, que suas energias diluem-se imediatamente nas dimensões, quantidades e distâncias.[14]

Para o viajante alemão Hermann Von Keyserling, a passagem pela América Latina resultou em dois livros *O mundo que nasce* [1927] e *Meditações Sul-Americanas* [1933], referências para autores como Mário de Andrade e Stefan Zweig.[15]

---

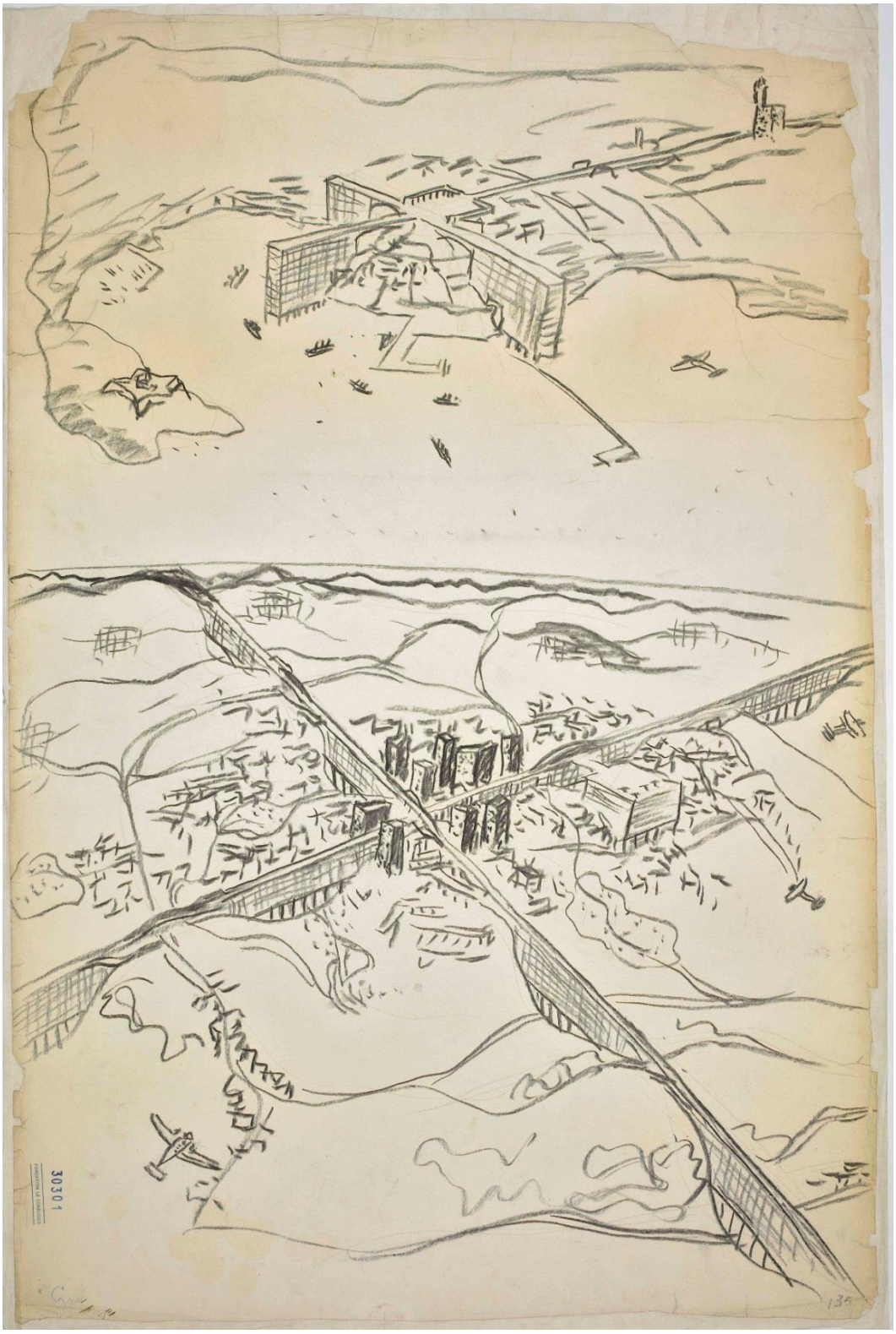
[12] Le Corbusier, "Corolário Brasileiro", 1929. In: LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 228-229.

[13] Id., "Corolário Brasileiro", 1929. In: LE CORBUSIER. op. cit., p. 236.

[14] Id., "Prólogo Americano", 1929. In: LE CORBUSIER. op. cit., p.29.

[15] Mário de Andrade opta pela teoria de Keyserling em *Macunaíma*. O herói índio negro torna-se branco ao entrar em São Paulo, formando uma nova raça e, portanto, uma nova cultura. A reunião de dados do folclore são para Keyserling os fatores potencias para formação da cultura. Cf. ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caracter*. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugenio Cupolo, 1928.

Stefan Zweig, autor do livro *Brasil – o país do futuro* menciona o conde Von Keyserling pelo livro que muito lhe impressionou *Südamerikanische Meditationen.* Cf.ZWEIG, Stefan. Brasil – o país do futuro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1941.

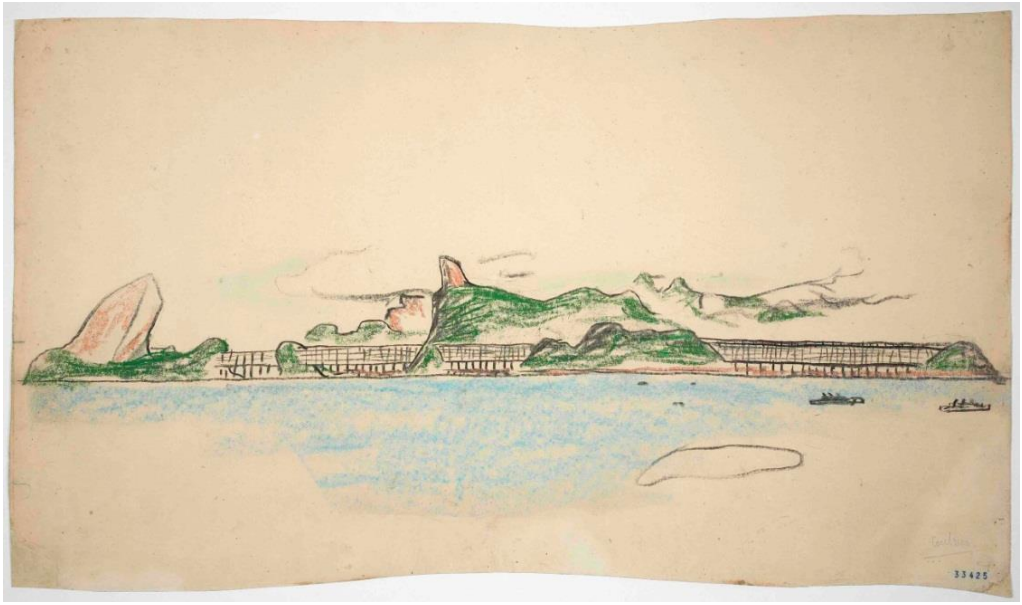


[7] Planos urbanísticos para Montevidéu [acima] e São Paulo [abaixo] – implantação. 1929. [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]

Para Keyserling, a América do Sul era o continente do terceiro dia da criação, a encarnação desse mundo primordial onde o meio cósmico e as energias telúricas conformam a vida ainda precária. Este mundo originário repleto de vida e de extensão ilimitada está à espera de uma acomodação satisfatória da cultura e da civilização humana.[16]

> Quando, já na Europa, me absorvi na contemplação das primeiras almas sul-americanas, assaltado por visões de serpentes: Vi dorsos atigrados e aleopardados de enormes serpentes parcialmente iluminadas pela luz filtrada através das copas das árvores, emergindo e nascendo em ondas serpentinas de um lago turvo e sem fundo. Em sua paisagem natal, esse mundo abismal que a realidade externa fez surgir em mim, adquiriu logo seu selo original primordial. Todas as cores empalideceram e se desvaneceram os contornos precisos. Me senti cercado por uma confusão de larvas verminóticas e ressoou em meus ouvidos a música macabra da dança das sombras no Orfeu de Gluck, como se fosse o acompanhamento necessário daquelas imagens. E efetivamente o é. Só no ritmo se equivocou o grande visionário. A fauna abissal desliza com os movimentos de uma projeção cinematográfica e câmera lenta ou como os camaleões dos nossos dias, em um espaço infinito e fechado. E estas larvas assemelham-se a sombras humanas. Não são precisamente serpentes, mas seres serpentinos parecidos sobretudo à primeira forma das enguias imediatamente posterior à situação larvar, só que não são translúcidas mas, por assim dizer, transparentes às trevas. Quando pela primeira vez vi rastejar até mim aqueles corpos frios e viscosos e vi aqueles inumeráveis olhos de basilisco, fixos e vidrosos, cravados em meus olhos, me intimidei e me senti entregue sem defesa ao Mal. Porém não demorei a perceber que nem rastejavam até mim nem me miravam. Se moviam incessantemente sem direção precisa e, apesar dos olhos fosforescentes, não enxergavam, e então se revelou a mim que aquilo que havia acreditado como o Mal não era outra coisa que a Vida Primordial, pois minha primeira associação provinha de haver visto refletida a imagem em um espelho deformante. E então compreendi também porque a vida abissal reflete-se na consciência diurna sob a forma de uma serpente dando assim a razão aos caldeus que tinham uma só palavra para os conceitos vida e serpente. Nossa consciência não pode pensar senão aquilo que participa da luz, e o mundo abissal é irremediavelmente tenebroso. E assim, quando por acaso emerge, aparece projetado na superfície como contra-sombra, como o contrário de uma sombra: O que é cego se mostra vidente; o inerte, ágil; o invisível, brilhante e preciso; e o que em si é o verme primordial do mundo abissal,

[16] O continente do terceiro dia da Criação é o título do primeiro capítulo de *Meditações Sul- Americanas* e é também a frase recorrente para designar a América do Sul. Cf. KEYSERLING, Hermann. *Meditaciones suramericanas* .Madrid: Espasa-Calpe,1933.



[8] Plano urbanístico para o Rio de Janeiro– 1929. [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]

> impotente para elevar-se, mostra-se como uma serpente astuta, perversa e brilhante como uma joia.[17]

O tempo da travessia atlântica permitiria a Le Corbusier um modo de ver específico, como se a pausa contida na navegação pudesse levar ao viajante ao "estado de julgar",[18] clarificando o estado agudo da percepção humana.

A impactante apreensão panorâmica do território e das paisagens sul-americanas vistas do avião, experiência ainda inédita para o arquiteto, produziu em gesto contínuo a síntese entre as escalas da arquitetura e do urbanismo conforme uma visão projetual original.

Segundo o historiador francês Jean-Louis Cohen, a apreensão em altura da superfície permite "[...] que lhes sejam arrancados os segredos invisíveis à altura do chão, ele os torna transparentes, deixando evidentes as articulações maiores. É uma espécie de embriaguez urbana, de vertigem das alturas que, desse modo, toma conta de Le Corbusier".[19]

> [...] Do alto do avião Latécoère, a 1200 metros de altitude, vi cidades de colonização, cidades retilíneas ou fazendas de traçado em forma de tabuleiro. Um posto avançado é uma casa rodeada de laranjeiras plantadas com regularidade [...]. A planície se estende à sua volta. Onde está o vizinho? Onde se localiza um possível centro de abastecimento? Onde está o médico? Onde está aquela jovem a quem gostaríamos de amar? Onde está o carteiro que traz a correspondência? Nada. Não existe esperança a não ser em si mesmo.[...] O céu argentino? Sim, o único e grande consolo. Pois eu vi esse céu na planície verdejante e ilimitada [...]. É um céu sem fronteiras. Ele cobre os quatro horizontes e, para dizer a verdade, toda essa paisagem é uma única e mesma linha reta: o horizonte. [...] do avião presenciei espetáculos que poderia chamar de cósmicos. Que convite à meditação, que evocação das verdades fundamentais de nossa terra![20]

E continua:

> A Terra assemelha-se a um ovo *poché*, ela é uma massa líquida esférica cercada de um invólucro rugoso. A Cordilheira dos Andes ou o Himalaia nada mais são que rugas; certas

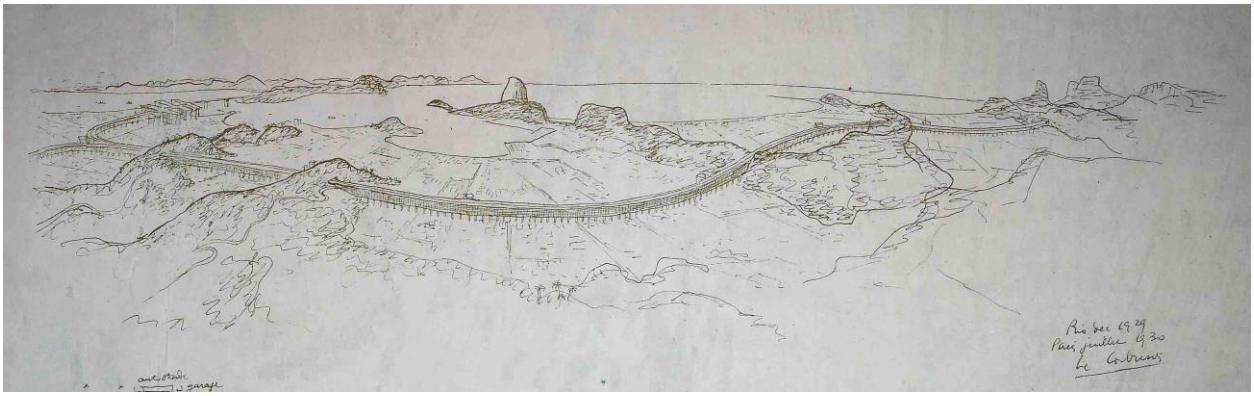
---

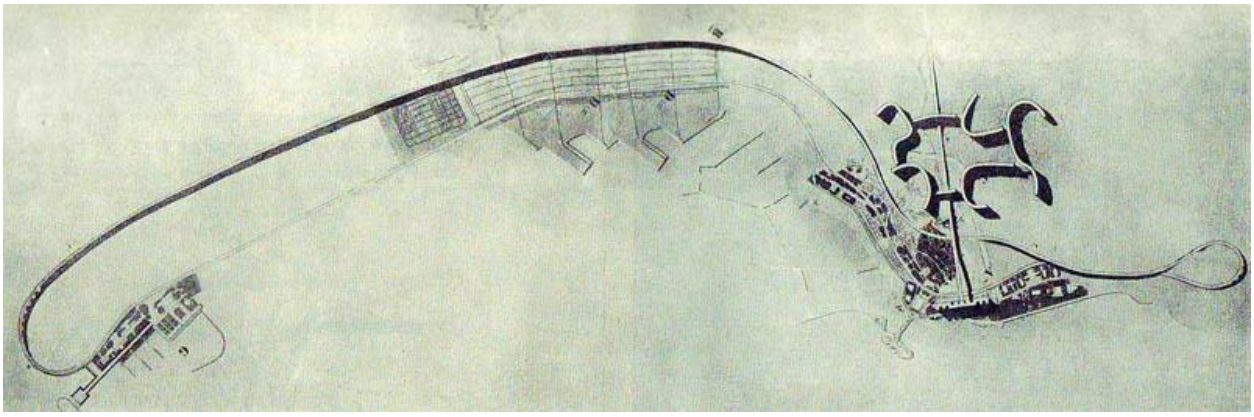
[17] KEYSERLING, Hermann. *Meditaciones suramericanas* .Madrid: Espasa-Calpe,1933, p. 27.

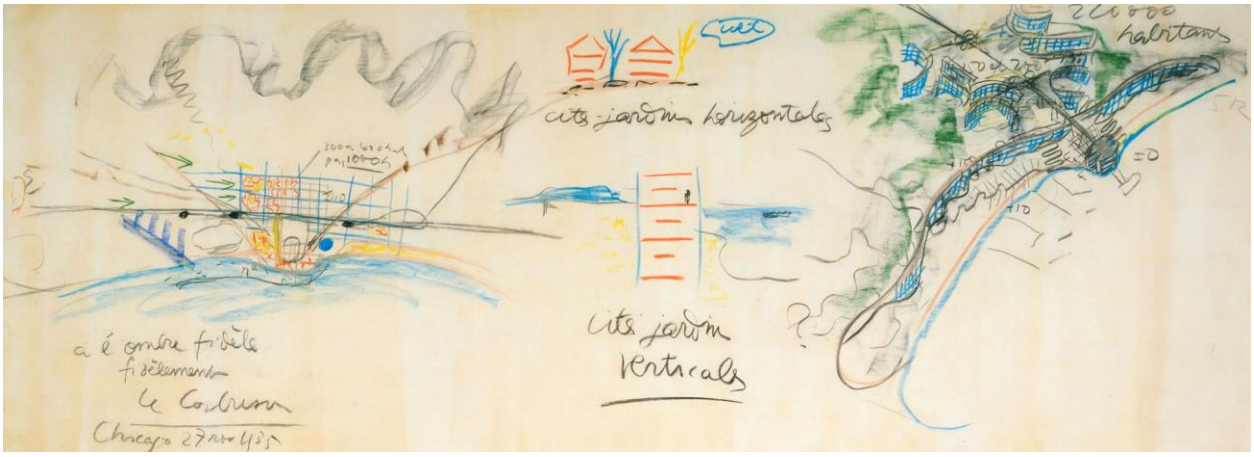
[18] Le Corbusier, "Prólogo Americano", 1929. In: LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 26.

[19] Jean-Louis Cohen. "A sombra do pássaro planador". In: TSIOMIS, Yannis.[ed.] *Le Corbusier – Rio de Janeiro: 1929, 1936*. Paris: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998, p.62.

[20] Le Corbusier, "Prólogo Americano", 1929. LE CORBUSIER. op. cit., pp. 17-18.







[9] Le Corbusier. Rio de Janeiro, 1929. [FONDATION LE CORBUSIER]

[10] Le Corbusier. Argel. 1930-1939. [TSIOMIS, 1998:37]

[11] Le Corbusier. Argel. 1935. [MoMA, 2012]

> dobras quebraram-se dando origem a esses perfis rochosos audaciosos que nos dão ideia do sublime! Vejam, de avião, formar-se sobre as planícies do Uruguai as nuvens que levarão tristeza às habitações, ou que proporcionarão colheitas abundantes, ou que amadurecerão a uva; ou ainda esse encontro de nuvens que produz o trovão e os raios, temidos como se fossem divindades. Nessa hora extrema, pouco antes de romper o dia, o frio é mais intenso: é quando está mais distante o momento do por do sol do dia anterior...O vapor de água em suspensão no espaço precipita-se e de repente toda a terra está coberta de água: o orvalho. Nesse instante explode, como um tiro de canhão, o sol, na beirinha do horizonte. Reparem como se move depressa; é vertiginoso...Como isso é severo: o irreparável tempo que não volta mais!...O orvalho retorna ao ar para uma nova metamorfose e uma magia volta a envolve-lo, militarizá-lo, organizá-lo em pelotões. Essa adesão à ordem é arrebatadora...Mas os acontecimentos não ficam por aí; surgem os grandes fenômenos incontroláveis: o sol rói, perfura, fermenta a atmosfera; a densidade desempenha seu papel; as massas de ar, desigualmente densas, deslizam uma sobre as outras...Eis, como durante a tarde, as massas colossais de nuvens mobilizadas, como um exército preparado para o combate. E finalmente a trovoada, o encontro, o choque, a algazarra, a faísca dos raios.[21]

A força da natureza que se apresenta ao arquiteto, somada à dimensão epopeica do território, produzem em Le Corbusier a percepção de outras relações possíveis para o desenvolvimento das cidades frente à perspectiva do território. No livro *Aircraft*, em 1935, Le Corbusier reconhece que a experimentação da visão aérea, iniciada em 1929, corrobora para afirmação dessa nova relação territorial.

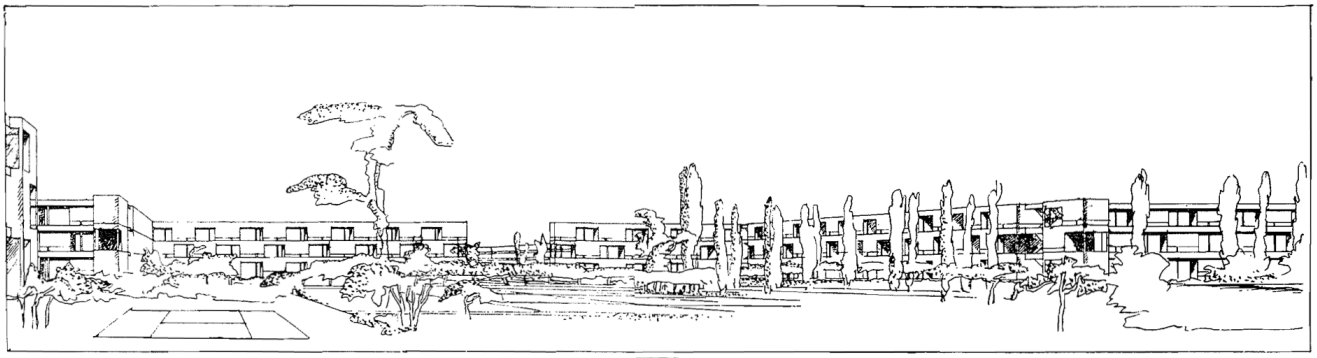
> A vista de pássaro. O olho agora vê materialmente o que antes o espírito só subjetivamente podia conceber. É uma nova função somada aos nossos sentidos. É um novo critério de medida. É uma nova base para a sensação. O homem o utilizará para conceber novos objetivos. As cidades surgirão de suas cinzas.[22]

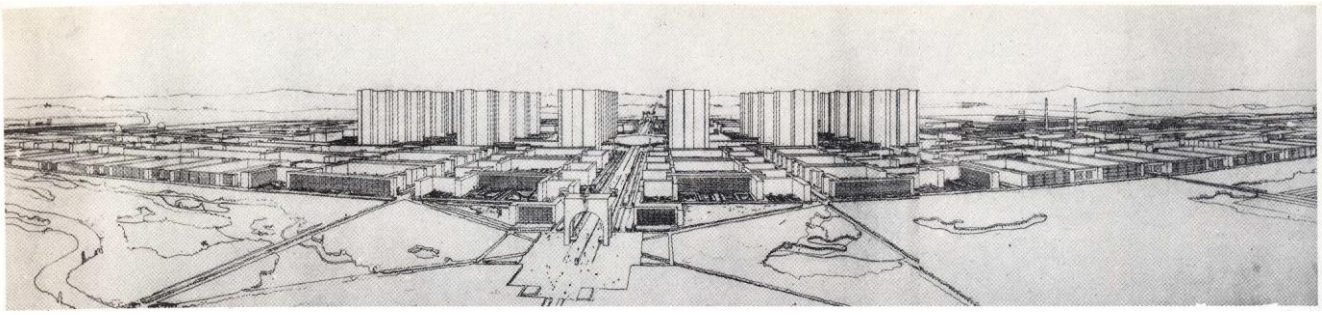
Na análise proposta por Carlos Martins, a experiência da natureza americana impõe a Le Corbusier uma reflexão acerca das possibilidades da ação construtiva moderna, marcado em *Précisions:*

> Por um lado, el de balance y cristalización de una doctrina, en el sentido que le atribuye el mismo Le Corbusier, largamente elaborada y encaminada hacia la postulación de la unidad necessária entre la arquitectura y el urbanismo. Por otro, el registro de emociones y

[21] Le Corbusier, "Prólogo Americano", 1929. LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.19.

[22] Id,. *Aircraft*. Paris: Adam Biro, 1987, p.96, ed. fac-similar. [Primeira edição: Londres: Studio,1935].





[**12**] *Immeuble villa*. [TSIOMIS, 1998:65]

[**13**] *Ville pour trois millions d'habitants*, 1922. [SANTOS, 1987:34]

[**14**] *Plan Voisin*, 1925. [SANTOS, 1987:16]

> convicciones recién adquiridas – o al menos recién incorporadas a un discurso más general – respecto a la nueva dimensión del marco natural en las proposiciones urbanísticas.[23]

Manfredo Tafuri,[24] chega a diagnosticar, nessa viagem à América, um momento de revisão das premissas corbusianas. Para o historiador italiano, Le Corbusier experimentaria o choque da escala americana e as propostas para tais cidades refletiriam uma nova sensibilidade em relação aos espaços naturais.

Nesse sentido, os desenhos sul-americanos funcionariam como bases teóricas para uma urbanística concreta que pontuam o momento de reflexão de sua obra: a virada plástica na carreira de Le Corbusier, comumente associada ao impacto do território argelino em suas obras [1931-33], seria decorrente da sua experiência sul-americana.

A tipologia purista fixada nos desenhos para *Immeuble villa* [1922], *Ville pour trois millions d'habitants* [1922] *e Plan Voisin* [1925] – propostas derivadas de sua preocupação de como aliar a racionalidade da forma plástica à forma serial da indústria moderna – adquire surpreendente desenvolvimento. A adoção da lógica do tipo – que em tese independe do sítio em que se insere – passa a dialogar com as qualidades superdimensionadas da paisagem local.

Desenvolvido em meados de 1930, o projeto para *Ville Radieuse* é visto como desdobramento das reflexões sul-americanas na obra de Le Corbusier, como aponta Cecília Rodrigues dos Santos:

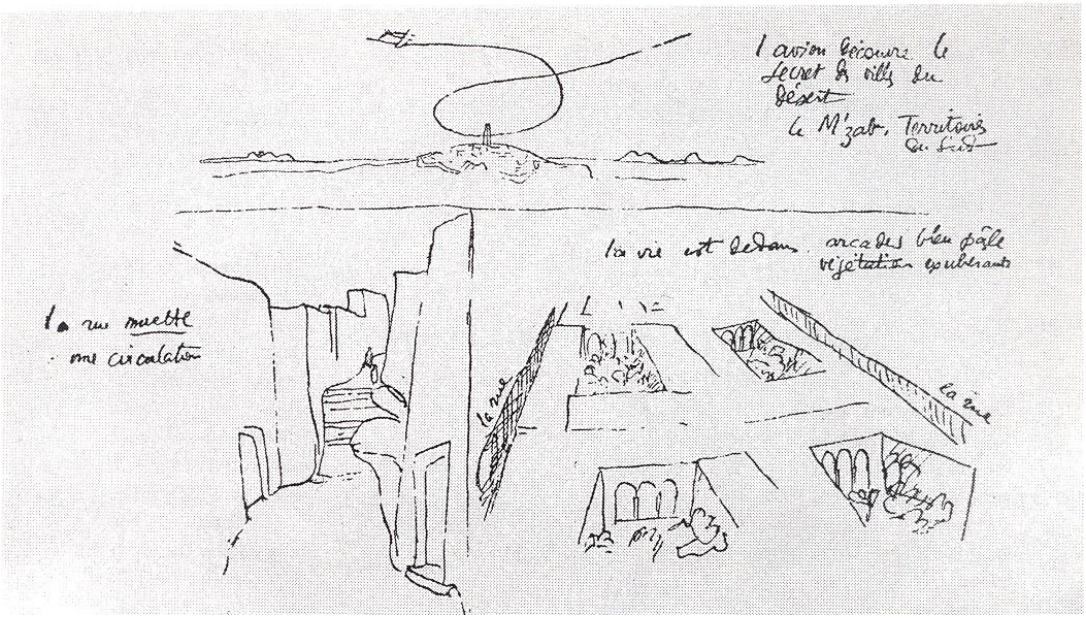
> Nessa viagem o arquiteto realimenta também a noção de cidade moderna imaginada como parque, como cidade verde, como lugar da luz. Diversas passagens no *Espírito Sulamericano* e no *Corolário Brasileiro* mostram a recorrência dessas noções nas reflexões de 1929 a que inspiram a doutrina da *Ville Radieuse*. Reconquistar o ar, a luz e o verde por todo lado. Dar à cidade um grande desígnio, um grande desenho, um grande destino. As cidades são vistas de avião: amanhã o avião será nosso. O carro, o aço, o cimento estarão nas nossas casas. A *Ville Radieuse* é uma cidade verde: sem o contato deslumbrado com a natureza do Rio de Janeiro, sem a aquiescência da imaginação ante o desafio de tamanha força e beleza, talvez não lhe fosse possível elaborar a doutrina subjacente à *Ville Radieuse*.[25]

---

[23] MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. "Razon, Ciudad y Naturaleza – La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier". Tese de Doutorado. Madrid: Departamento de Estética y Composioción / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1992, pp. 129-130.

[24] Manfredo Tafuri, "La crisis de la utopia: Le Corbusier em Argel". In: TAFURI, Manfredo. *De la Vanguardia a la Metropoli. Critica radical a la arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p.62. [Primeira edição *Contropiano*, n.1, 1969].

[25] SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, p.19.



[**15**] *Ville Radieuse.*1935. [TSIOMIS, 1998:61]

[**16**] *Ville Verte*. Desenho elaborado durante as conferências em Buenos Aires. 1929. [FONDATION LE CORBUSIER]

Seguindo o argumento de Tafuri,[26] podemos entender o deslocamento da arquitetura moderna rumo à periferia também como uma sobrevida da utopia modernista, cuja realização naufragava na crise do Capitalismo a partir de 1930. Os projetos de Le Corbusier para o Brasil, Argentina, Uruguai e Argélia sinalizavam a nova realidade da "Ideologia do Plano" como "realidade do Plano", cuja sobrevivência passa a depender, nesse caso, da autoridade de governos que administravam o violento processo de modernização econômica a que esses países seriam submetidos.

Seu modo de abordar o projeto em grande escala aparece de forma muito clara nos edifícios-viaduto quilométricos que imagina para o Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu e Buenos Aires. Anos mais tarde, a sensibilidade espacial da arquitetura brasileira se desdobraria na escala antevista pelo arquiteto franco-suíco – considerando exemplos importantes como os conjuntos residenciais Pedregulho [1946] e Gávea [1952], de Reidy; o edifício Copan [1951], de Niemeyer. A distensão da escala do projeto será articulada como procedimento da arquitetura moderna brasileira, a partir dessa orientação inaugural, em sua capacidade de "valorizar a paisagem por efeito do contraste lírico da urbanização monumental, arquitetonicamente ordenada, com a liberdade da natureza tropical telúrica e agreste".[27]

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Publicado na França em 1955, *Tristes trópicos* é considerado um marco da antropologia contemporânea. Autobiográfico, etnográfico e itinerante, o livro baseia-se na estada de Lévi-Strauss no Brasil entre 1935 e 1938. Diante da vastidão infinita do território americano, o antropólogo Claude Lévi-Strauss relata sua experiência de distensão espacial ao chegar aos trópicos.

> [...] quando às quatro horas da manhã, no dia seguinte, ela afinal se ergue no horizonte, a imagem visível do Novo Mundo parece digna de seu perfume. Por dois dias e duas noites, uma cordilheira imensa se desvenda; imensa, não decerto por sua altura, mas porque se reproduz idêntica a si mesma, sem que seja possível distinguir um início ou uma interrupção no encadeamento desordenado de suas cristas. A várias centenas de metros acima das vagas, essas montanhas erguem suas paredes de pedra polida, amontoado de formas provocantes e alucinantes, como às vezes se observam em castelos de areia corroídos pela onda mas que não suspeitaríamos que, pelo menos em nosso planeta,

[26] TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Lisboa: Presença, 1985, p. 92.

[27] Lucio Costa. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre", 1951. In: COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência.* São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 158.

[17] Vista do litoral brasileiro pelos viajantes naturalistas, século XIX. [BELLUZZO, 1994:53-59]

> pudesse existir em tão larga escala. Essa impressão de enormidade é própria a América, sente-se por toda parte, nas cidades como nos campos [...] Por todo canto levamos o mesmo choque; esses espetáculos evocam outros, essas ruas são ruas, essas montanhas são montanhas, esses rios são rios: de onde vem a sensação de terra estrangeira? Simplesmente de que a relação entre o tamanho do homem e o das coisas distendeu-se a ponto de se excluir qualquer termo de comparação.[28]

O interesse de Claude Lévi-Strauss pelas Américas e pelo americanismo é pontuado pela natureza, nas paisagens americanas e, sobretudo, pela escala desmesurada que dá ao viajante a impressão de recuar no tempo. Tal imensidão remete a uma aurora do mundo em que a presença humana era rara e precária, e em que a temporalidade extensa dos deslocamentos no espaço acentua o exotismo das populações visitadas. O americanismo oferecia a Lévi-Strauss um continente científico adaptado à sua sensibilidade e a seu modo de pensar: pelo estilo defasado, não moderno da pesquisa lá desenvolvida; pela margem importante que esse estado do saber deixava à imaginação e à especulação, propício à elaboração de hipóteses de grande porte e, enfim, pela qualidade de alteridade que o jogo conjugado da natureza, história e ciência conferia às populações ameríndias.

O estranhamento de Lévi-Strauss é ampliado por sua condição de europeu: habituado a uma paisagem que, longe de ser a expressão espontânea da natureza, provinha de "acordos longamente procurados durante uma colaboração entre sítio e homem".[29]

A vastidão e a exuberância do continente recém-descoberto seriam fatores superlativos a intimidar, senão mesmo, embargar a iniciativa do homem sobre o meio natural. O isolamento diante da escala desmedida faria com que o homem buscasse "apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência".[30]

Em seus escritos, o autor nos convida a rever os princípios tradicionais da evolução da paisagem à cidade, da natureza à cultura. O espetáculo proporcionado pela metrópole do Novo Mundo ao viajante europeu se dá em virtude da sua "enormidade". Assim, a paisagem americana conduzia ao viajante "para um sistema ainda mais vasto e para o qual [nós, europeus] não possuímos equivalente".[31]

No mapa de *Tristes Trópicos* a paisagem originária é o grande valor do Novo Mundo. Desde os grandes descobrimentos marítimos, pela primeira vez o novo não copia o alheio; reproduz a própria

---

[28] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 74.

[29] Ibidem, p.75.

[30] HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p.211. [Primeira edição 1936].

[31] LÉVI-STRAUSS, Claude. op. cit., p.75.

pureza originária que, aparentemente, teria sido corrompida pelo processo de colonização. As cidades do Novo Mundo não são construídas à medida do homem, mas antes da própria paisagem de que se originam. Houve uma descontinuidade entre o urbanismo europeu e a construção de cidades na América, de forma que tal abismo se apresenta para o antropólogo como um dado de inviabilidade civilizacional intrínseca às grandes paisagens americanas.

> Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar à fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada. [...] Nas cidades do Novo Mundo, seja Nova York, Chicago ou São Paulo, que muitas vezes lhe foi comparada, o que me impressiona não é a falta de vestígios: essa ausência é um elemento de seu significado. Para as cidades europeias, a passagem dos séculos constitui uma promoção; para as americanas, a dos anos é uma decadência [...] Certas cidades da Europa adormecem suavemente na morte; as do Novo Mundo vivem febrilmente uma doença crônica; eternamente jovens, jamais são saudáveis, porém. [32]

O impacto de Lévi-Strauss em lidar com a visão superdimensionada da paisagem brasileira não lhe foi, contudo, revelado em *Tristes Trópicos*. É anterior, assim como esse mesmo assombro preexiste à formulação da antropologia estrutural. Está presente desde o pequeno artigo *Os mais vastos horizontes do mundo*, originalmente publicado em 1936, no primeiro número da revista *Filosofia, Ciências e Letras*, do Grêmio de seus estudantes da USP, após o retorno da expedição aos Kadiwéus e Bororos, no Mato Grosso central.

> A primeira surpresa do europeu à vista da América do Sul é a de sua enormidade. Quando, às quatro da madrugada, o passageiro que, durante toda a noite se conservou atento às aparições intermitentes de luzes na costa, corre à proa e espreita os primeiros alvores da aurora, depara-se-lhe uma cordilheira imensa. Imensa, não pela altura, mas porque vai se desdobrar, idêntica a si mesma, durante o dia todo, sem que se possa discernir um começo ou um intervalo na concatenação de seus cumes.[33]

O seu testemunho retrata a forte sensação de estar em meio aos mais vastos horizontes percebidos, pela geografia uniforme e quase monótona da superfície em oposição aos volumes, às luzes e às cores do céu. O impacto do Brasil e, por decorrência, do "Novo Mundo", é vivido contemplando uma natureza ainda intacta, como se fosse possível presenciar os começos. Tudo

---

[32] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.91.

[33] Id.,"Os mais vastos horizontes do mundo". In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 65, São Paulo, 2009, p.36. Artigo publicado originalmente em *Filosofia, Ciências e Letras,* n.1,1936.

parece lembrá-lo que esse mundo é, de fato, novo, mesmo se a novidade for justificada e pensada a partir do atestado de existência promulgado pelo "Velho Mundo".

> Ora, o sentimento de incomensurabilidade que a costa brasileira impõe a quem vem das plagas europeias, o interior brasileiro o dá, da mesma forma, àquele que deixa o litoral. O quanto a baía do Rio parece colossal comparada às nossas baías da Bretanha ou da Provença, tanto essa mesma baía aparece com um tamanho quase humano, para quem a evoca diante da chapada que domina, a leste, a região de Cuiabá [...] Alguns amigos descreveram-me as estepes russas e as planícies dos Estados Unidos e Canadá. Mas duvido que alguma dessas paisagens célebres causem uma impressão de grandeza tão emocionante quanto essa, através da qual se caminha durante dois dias, desde a alvorada até a noite. Não há quase vegetação. Sobre esse planalto descampado, exposto às tormentas do vento durante metade do ano, as árvores tornam-se menores e se desenvolvem em formas contorcidas. Nenhum animal à vista. Somente o estremecer do capinzal revela a presença de alguma caça. O solo é tão raso, os declives tão suaves, que se podem distinguir e esmiuçar, de longe, quilômetros de estrada que se percorrerão durante horas. E atrás do caminhão a estrada já feita ficará presente por muito tempo na nossa lembrança. As mais longínquas terras são tão uniformes e a tal ponto desprovidas de acidentes, que bem no alto do céu acredita-se ver nuvens que não são mais do que horizontes afastados. Essa paisagem é por demais fantástica para dar impressão de monotonia.[34]

LUCIO COSTA

Como muitos outros viajantes que por séculos desembarcaram perante a Baía de Guanabara, Lúcio Costa descreve, através das memórias de sua chegada ao Brasil, a mirada para um conjunto de edificações envolto pela natureza plena. Marcado pelo contexto das guerras, o navio escuro se aproximava da costa fluminense ao entardecer. Mas é à luz do dia, que a beleza da descrição de sua experiência se confronta no descompasso entre as paisagens natural e construída.

> Revi meu país em 1917, depois de uma longa ausência. Partira criança, voltara rapaz feito, tendo quase todas as lembranças dos meus delírios no cotejo das sensações estrangeiras, impressas na era mole da adolescência. De maneira que, avistando o Rio de Janeiro, percorrendo-o, cada margem se refletia no meu cérebro como uma novidade.

[34] LÉVI-STRAUSS, Claude. "Os mais vastos horizontes do mundo". In *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n.65, São Paulo, 2009, pp.37 -39.

[18] Foto Rio de Janeiro. Acervo Lúcio Costa. [COSTA, 1995:372]

> Anoitecia, quando desembarquei, e a sombra que tudo confunde e mistura já baralhava as formas feias às belas. O trajeto da Mauá à Copacabana, naquela sucessão de avenidas e enseadas, com aquela iluminação deslumbrante como eu nunca dantes vira, maravilhou-me. Pareceu-me um conto de fadas... um sonho...E sonho fora deveras.
> Ao despertar, na manhã seguinte – uma linda manhã de sol – foi cruel, bem cruel a minha decepção. Habituado a viajar por terras diversas estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica, que refletia o ambiente, o gênio da raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia, uma arquitetura que transformava em pedra ou nela condensava numa síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda a alma de um povo. No entanto, aqui chegando, nada vi que fosse a nossa imagem.[35]

Herança do estrangeirismo de Lúcio Costa, o senso de exterioridade percorre sua visão sobre arquitetura: é na percepção da paisagem carioca que Lúcio Costa pontua, pela primeira vez, o descompasso entre natureza e cultura, que terá vida longa em suas reflexões acerca do papel da arquitetura brasileira. Nas palavras de Corbusier, tal atitude provém de "saber permanecer em estado de julgamento."[36]

Ao buscar "a alma do povo", entende que o sentimento de inadequação flagrado no episódio de sua chegada seria o ponto de partida para uma investigação, no plano da arquitetura, de expressões mais "autênticas" que deflagrassem uma harmoniosa relação entre a "raça", "clima" e "modo de vida".

Publicado em março de 1924, o referido artigo marca a posição de Lúcio Costa contra os equívocos identificáveis no ecletismo e reforça sua adesão, naquele momento, ao movimento neocolonial. Caminho que o faria, mais tarde, aderir à Nova Arquitetura, o neocolonial foi a alternativa encontrada pelo arquiteto na busca por uma correspondência possível entre as formas construídas e o meio físico e social nos quais os projetos se inseriam.

> Não vou ao extremo de achar que já devíamos ter uma arquitetura nacional. Naturalmente, sendo nosso povo, um povo cosmopolita, de raça ainda não constituída definitivamente, de

---

[35] Lucio Costa, "A alma dos nossos lares". *A Noite*, 19. mar. 1924. Republicado em XAVIER, Alberto [org.]. *Lucio Costa: Obras Escrita*. Parte 4:1. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, s/n.

[36] LE CORBUSIER. "Prólogo Americano", 1929. In *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.26.

[**19**] Capa Antoine Bom e Pierre Verger. [BON, 1950: s/n.]

raça ainda em caldeamento, não podemos exigir uma arquitetura própria, uma arquitetura definida.[37]

Para o arquiteto, modernidade e tradição, cultura e civilização não eram termos necessariamente antagônicos. Suas formulações teóricas e pesquisas históricas buscaram encontrar uma linha de continuidade entre o que chamou de "boa tradição" e a arquitetura e arte modernas.

Atento às transformações de seu tempo, Lúcio Costa identifica que o dilema da arquitetura brasileira estaria no ponto de inflexão entre Natureza e Cultura. Tão pujante quanto ameaçadora, a escala americana é dado inequívoco ao frágil equilíbrio das construções perante ao meio circundante.

Para avançar na equação que desse voz à Nova Arquitetura nos trópicos era preciso conhecer a história, desenvolvendo um estudo que permitisse reconhecer os fundamentos que deram origem à própria cultura, para então restabelecer a linha de continuidade interrompida.

1.2. NATUREZA E CULTURA

BRÉSIL, BRAZIL E BRASIL.

Uma importante versão da civilização nos trópicos é apresentada no livro *Brèsil: deux cent dix-sept photographies,* de Antoine Bon, Marcel Gautherot e Pierre Verger, editado em 1950 na França, no Brasil e nos Estados Unidos.[38] Na edição brasileira, o texto introdutório de Alceu Amoroso Lima e as notas de Antoine Bon têm versões em francês, inglês e espanhol, o que revela a pretensão editorial. O material integrou uma coleção de livros fotográficos da editora francesa Paul Hartman sobre países dos quatro continentes, cuja intenção era oferecer um conjunto de belas imagens capaz de traduzir o caráter de cada lugar.

---

[37] Lucio Costa, "A alma dos nossos lares". *A Noite*, 19. mar. 1924. Republicado em XAVIER, Alberto [org.]. *Lucio Costa: Obras Escrita*. Parte 4:1. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, s/n.

[38] BON, Antoine ; GAUTHEROT, Marcel ; VERGER, Pierre. *Brèsil: deux cent dix-sept photographies de Antoine Bon, Marcel Gautherot et Pierre Verger*. Introdução de Alceu Amoroso Lima; notas de Aitoine Bon. Paris: Paul Hartman, 1950.

[20] Edifício Nova Cintra – Parque Guinle. [BON, 1950: Imagem n.1]

[21] Ministério da Educação e Saúde – MES. [BON, 1950: Imagem n.12]

A publicação é uma alegoria das interpretações sobre o Brasil no segundo pós-guerra. O livro mostra o país como um Éden pacífico em vias de modernização, sendo sua natureza monumental a promessa de um futuro brilhante. Ali, as pessoas vivem "no que está se desenvolvendo, no porvir, o futuro",[39] tal como via o escritor austríaco Stefan Zweig. O Brasil é representado como umacivilização em meio à selva, um lugar de conciliação entre a cultura europeia, africana e indígena, entre natureza e técnica, modernidade e arcaísmo.

O texto de Alceu Amoroso Lima,[40] apresenta um panorama histórico e pontua as características da "cultura brasileira":

> Temos no Brasil a coexistência de três raças culturais: a idade da madeira e da pedra dos índios domina todavia grande porção do nosso território a oeste e no norte; a idade da mula, que caracteriza o sertão, quer dizer, o interior das planícies; por fim, a idade do motor e dos arranha-céus das grandes cidades da costa e do interior [...] [41]

O autor destaca a diversidade cultural brasileira ao caracterizar o sertanejo e o índio na mistura de raças "indefinida" que compõe o país. Os negros, embora não sejam citados, estão amplamente representados nas fotos das grandes cidades, sendo parte essencial da população urbana. Amoroso Lima procura conferir um sentido de unidade à diversidade cultural afirmando que as diferentes culturas presentes no país possuem como traço inequívoco um "estilo psicológico", sendo este a base do "humanismo brasileiro". Tal estilo reforçaria a ideia de que no Brasil diferentes raças convivem em harmonia. Harmonia esta estendida à ideia de natureza e cultura, cuja dissociação se torna impraticável.

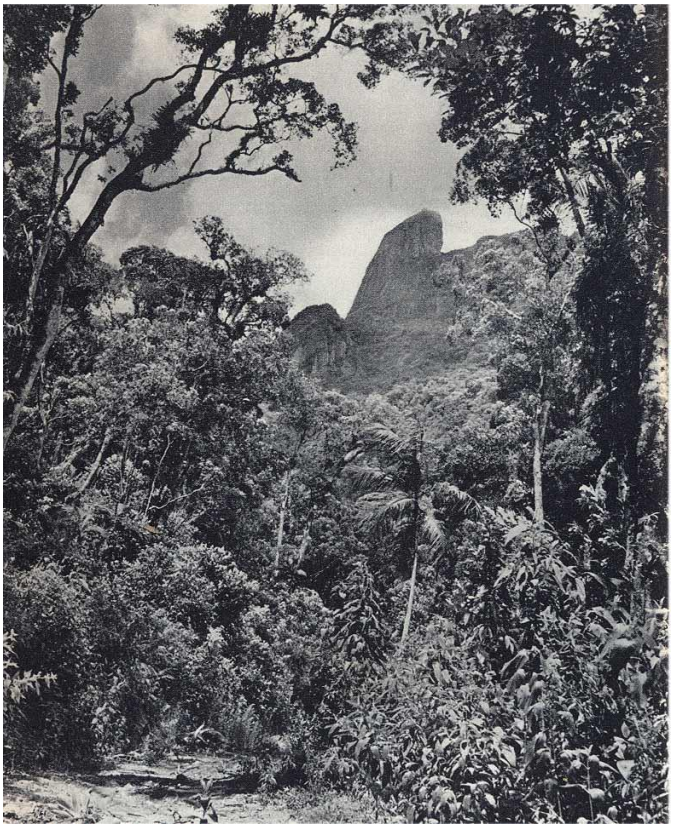
Na capa figura uma visão paradisíaca do Rio de Janeiro, por Antoine Bon. A imagem se assemelha às miradas paradisíacas elaboradas pelos viajantes europeus que o antecederam, entre os séculos XVI e XIX, cujas impressões diante da costa brasileira tanto os impressionaram.

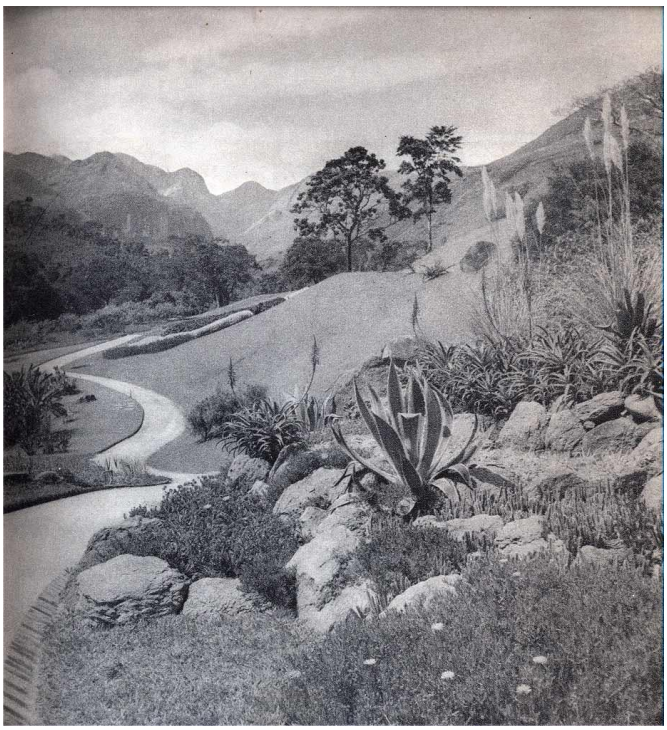
---

[39] ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 11. Anterior à publicação de *Brèsil: deux cent dix-sept photographies*, o livro Brasil, um país do futuro é idealizado por Stefan Zweig após o início da 2ª Guerra Mundial com a Europa já em grande parte tomada por ódios e destruições. O escritor austríaco passa quase seis meses em solo brasileiro, identificando materiais para seu livro, concluído em janeiro de 1941. *Brasilien - ein Land der Zukunft* é lançado em seis línguas simultâneas e alcança um sucesso considerável. Prova disso é que seu título – país do futuro – passa a funcionar como um epíteto para o Brasil.

[40] Intelectual católico conservador que teve grande influência sobre a gestão de Gustavo Capanema no MESP – Ministério da Educação e Saúde Pública.

[41] LIMA, Alceu Amoroso. "Introdução". In: BON; GAUTHEROT; VERGER. *Brèsil: deux cent dix-sept photographies de Antoine Bon, Marcel Gautherot et Pierre Verger*. Paris: Paul Hartman, 1950, s.p.





[22] Teresópolis – Floresta . [BON, 1950: Imagem n.24]]

[23] Corrêas – Jardim Burle Marx . [BON, 1950: Imagem n.25]

Na quarta capa, de Pierre Verger, edifícios em primeiro plano e, ao fundo, as montanhas do Rio de Janeiro identificam o império tropical. Aqui, a civilização é representada, antes, pela cidade moderna. A sequencia das imagens anuncia o processo de urbanização acelerada pelo qual passava o Brasil no segundo pós-guerra, confiante no futuro de modernização do país.

Desbravando a costa fluminense como entrada ao país, a Baía de Guanabara é a imagem que abre o livro. Após um conjunto significativo de imagens da antiga capital, o livro perpassa de Norte ao Sul, pelas comunidades indígenas, festejos religiosos e festas populares.

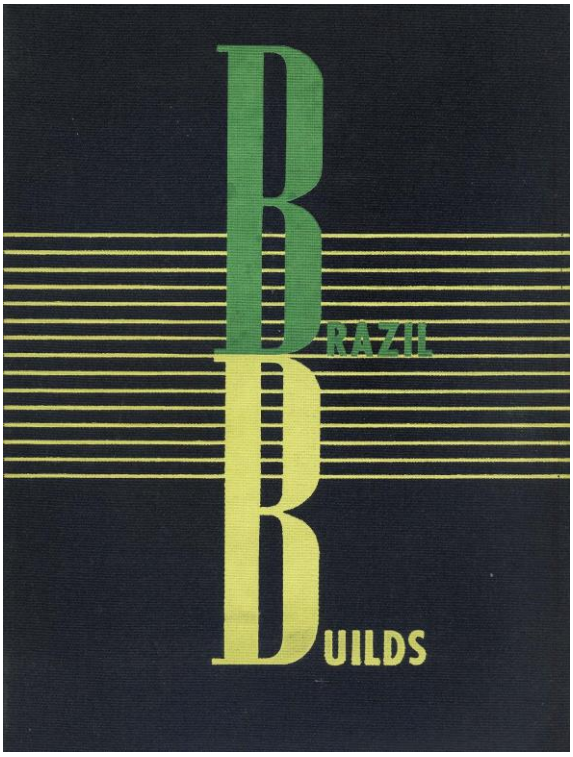
Brèsil aponta os índices de modernidade do país – e, entre eles, a arquitetura moderna tem presença marcante –, entretanto, a natureza permanece como a principal representante da riqueza e das potencialidades nacionais. Numa esfera social ampla, seria preciso esperar por Brasília para que a produção técnica pudesse representar a civilização dos trópicos. A incorporação da topografia e de aspectos da natureza do Planalto Central ao plano piloto de Lucio Costa resultará numa paisagem até então inusitada como representação da identidade nacional: um espaço amplo marcado pela linha do horizonte, ensolarado e vazio.

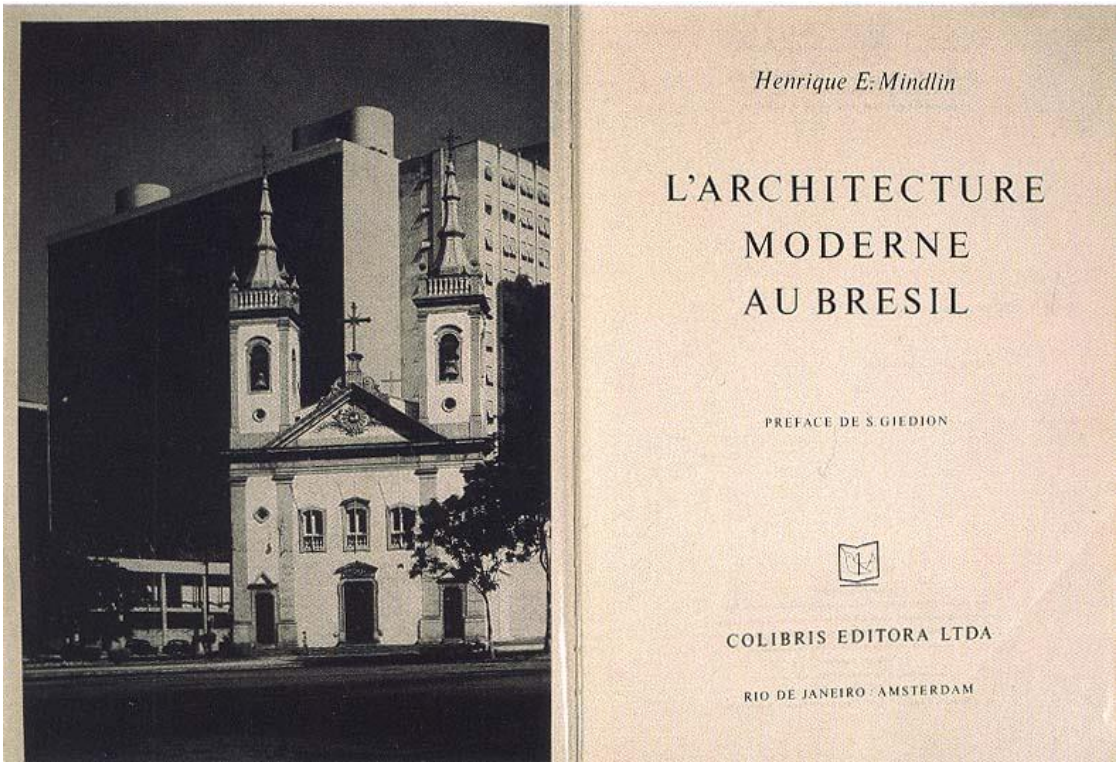
BRAZIL BUILDS

Em Janeiro de 1943, o MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York – lançava a publicação *Brazil Builds: Architecture new and old – 1652 – 1942*,[42] ao mesmo tempo em que abria a sua exposição de número 213.[43] Tal episódio pontuou um dos mais paradigmáticos eventos para a arquitetura moderna brasileira. O livro, publicado em seguida à exposição, logo se esgotaria. Posteriormente, outras impressões foram feitas, chegando a quarta, e ultima, três anos depois. *Brazil Builds* é considerado pela historiografia brasileira de arquitetura e, ainda, pela crítica internacional, como o mais representativo evento no que tange ao reconhecimento da arquitetura brasileira, cuja importância se desdobra em uma matriz histórica do pensamento nacional. O artigo

[42] GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 – 1942*. Photographs by G. E.Kidder Smith. New York: Museum of Modern Art 1943; 2.ed Setembro de 1943; 3.ed Novembro de 1944; 4.ed Maio 1946.

[43] A exposição ficou aberta no MoMA entre os dias 13 de janeiro e 28 de fevereiro. Posteriormente, circulou em diversas cidades dos Estados Unidos, assim como em Toronto – Canadá – e Cidade do México – México. Ainda, o MoMA elaborou uma versão reduzida, com 60 imagens, destinada a colégios e galerias. Cf. DECKKER. Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil.* Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001. pp.127-134.





[**24**] Capa *Brazil Builds*, 1943. [GOODWIN, 1943, s/n.]

[**25**] Livro L'Architecture moderne au Brésil, 1956. [SCHWARTZ, 2002:430]

de Mário de Andrade intitulado *Brazil Builds* [1945],[44] escrito durante a passagem da exposição pelo Brasil,[45] revela a importância deste evento para a cultura nacional.

> Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado diante desse livro que prova possuirmos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo.[46]

O pensador compara, ainda, esta "descoberta" da arquitetura brasileira pelos Estados Unidos como um evento de igual importância ao reconhecimento do pintor Cândido Portinari, bem como a obra erudita de Heitor Villa-Lobos, todos eles artistas expoentes nos anos de 1930 e igualmente reconhecidos pela cultura norte-americana.

O discurso veiculado por Goodwin nesta exposição apontava para a ideia de uma identidade local visível no plano da cultura. O título – *Construção brasileira: arquitetura moderna e antiga* –, desvela o raciocínio-chave à organização da mostra, que pontuou a produção recente ao lado da seleção de um criterioso panorama histórico.

Na "mostra-livro" veiculou-se a ideia de que a produção moderna brasileira guardava uma estreita relação com as construções do período colonial no país, sobretudo com aquelas feitas entre os séculos XVII e XVIII.

O recorte histórico de *Brazil Builds* é marcado pelas elaborações teóricas de Lúcio Costa, que atribui à arquitetura moderna vetores culturais da tradição, a partir de um vínculo com a arquitetura colonial, tanto na versão erudita das igrejas barrocas de Aleijadinho, como na versão desataviada da arquitetura civil realizada pelos anônimos mestres de ofício.

O alcance do nexo localista promulgado pela exposição legitimou uma visão de arquitetura brasileira sob a rubrica da identidade nacional. Tal base interpretativa, formulada no binômio arquitetura e tradição, se desdobrou com certa unanimidade nos livros e revistas de referência, editados no Brasil e no exterior.[47]

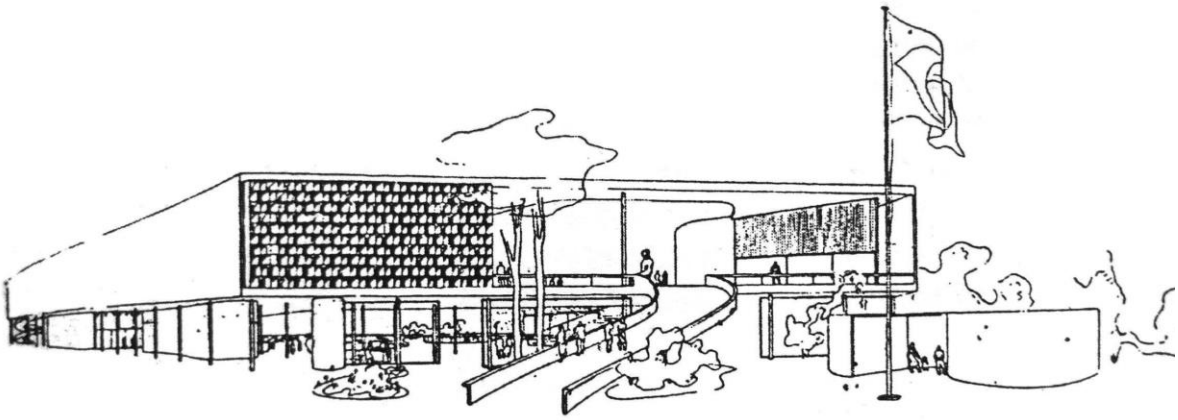
---

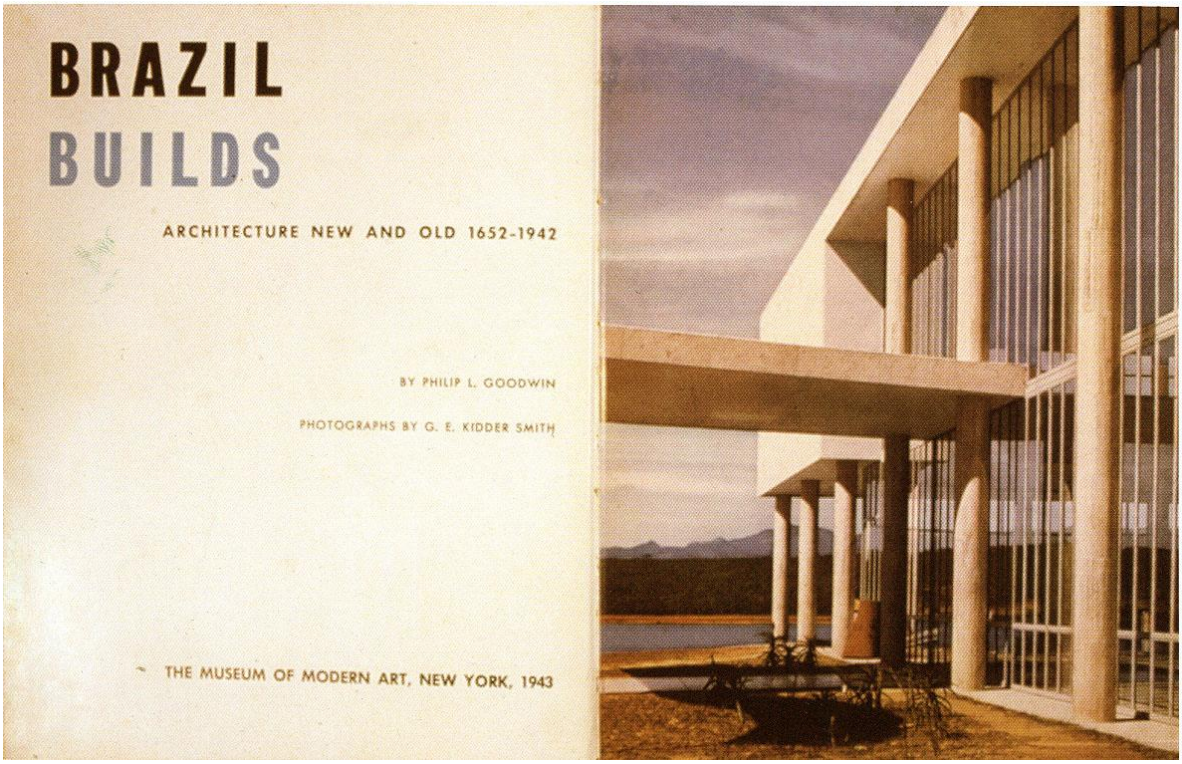
[44] Apresentado no jornal *Folha da Manhã* de 23 de março de 1944. ANDRADE, Mário de. *Brazil Builds.* In: XAVIER, Alberto [org.] *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003., pp.177-181.

[45] Rio de Janeiro foi a primeira cidade a receber a exposição, aberta em 23 de novembro de 1943, sediada no MESP e organizada por Oscar Niemeyer. In: DECKKER. Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*. Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001, p.133.

[46] ANDRADE. Op. Cit. pp.180-181.

[47] Entre os livros editados a partir de Brazil Builds, destacam-se: *Latin American Architecture since 1945,1955*, de Henry-Russel Hitchcock; *Modem architecture in Brazil*, 1956, de Henrique Mindlin; *The work of Oscar Niemeyer* e *Oscar Niemeyer: work in progress*, 1950 e 1956, de Stamo Papadaki; *Affonso Eduardo Reidy, works and projects*, 1956, de Klaus Franck; e *L'architecture contemporaine au Brésil*, 1975, de Yves Bruand. Destacam-se nos periódicos especializados:

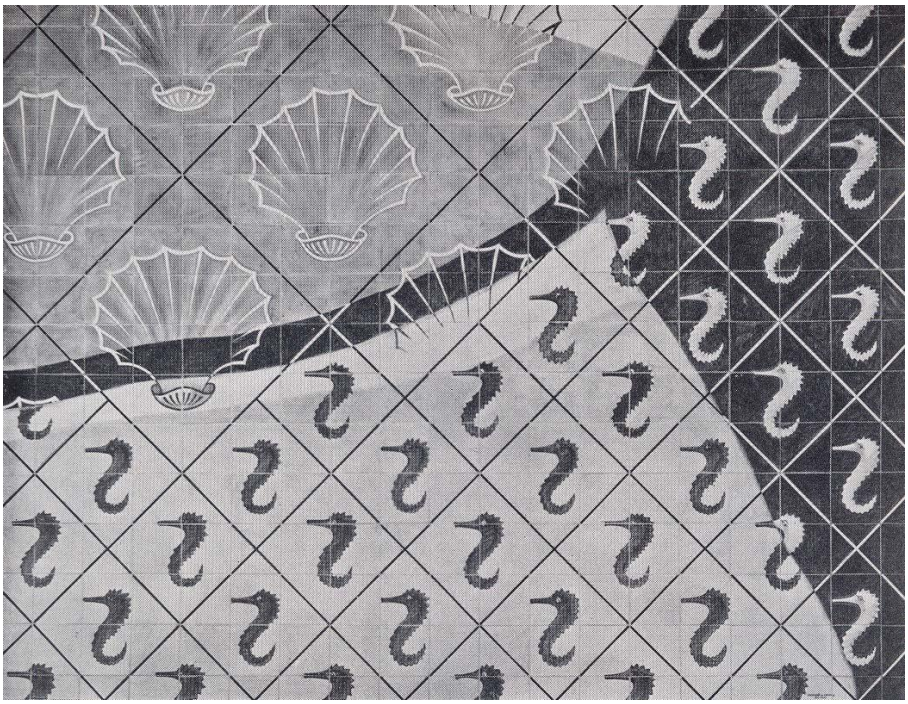




[26] Pavilhão do Brasil em Nova York, 1938. [PAPADAKI, 1950:13]

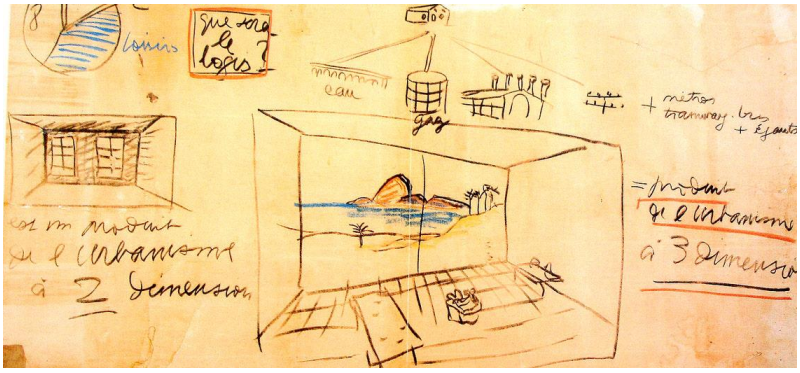
[27] *Brazil Builds*, 1943. [GOODWIN, 1943, s/n.]

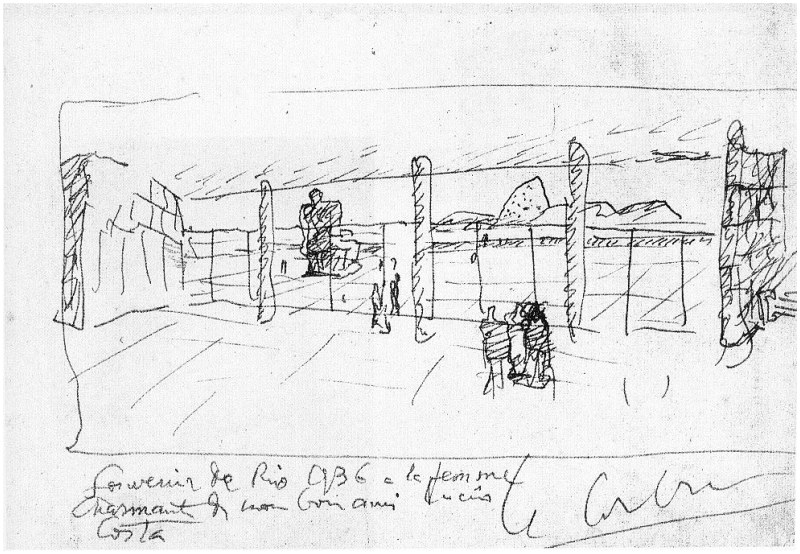
L'Architecture d'Aujourd'hui n.13-14,1947, e n.42-43,1952; *The Architectural Review* n.567,1944, e n.679,1953; *Casabella-Continuità* n.200,1954; e *The Architectural Forum* n.5, v.87,1947.

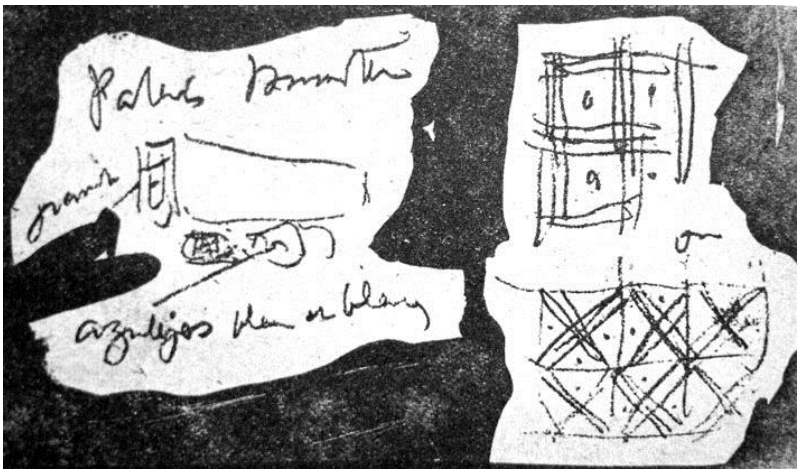


[28] Fazenda Colubandé. [GOODWIN, 1943:34]

[29] Ministério da Educação e Saúde Pública. Azulejos Cândido Portinari. [GOODWIN, 1943:110]







[30] Le Corbusier. Perspectiva interna Ministério da Educação.1936. [BARDI, 1984:147-148]

[31] Le Corbusier. Perspectiva Ministério da Educação. 1936. [COSTA, 1995:123]

[32] Ministério da Educação e Saúde - esboços de Le Corbusier indicando a pedra apicoada e a cerâmica pintada como revestimentos externos [SANTOS, 1987:167]

Para Henrique Mindlin, ao propor o livro *Arquitetura Moderna no Brasil*, em 1956, ressalva que "este trabalho foi concebido inicialmente como um suplemento ao livro *Brazil Builds* [...] Como *Brazil Builds* está esgotado há vários anos, decidiu-se mais tarde incluir aqui alguns dos exemplos mais importantes ali mostrados anteriormente".[48]

Para tanto, os objetivos da publicação de Mindlin estavam em materializar os pressupostos modernos por uma via nacional, seu enraizamento no passado cultural e, sobretudo, dimensionar a capacidade da arquitetura moderna brasileira em fusionar elementos da tradição construtiva colonial aos aspectos técnicos e funcionais do ideário europeu.

Nas palavras de Siegfried Giedion, em prefácio para o livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, em 1956:

> O Brasil é país de contrastes, resultado de um período de especulação febril. Barracos toscos pululam como cogumelos nas áreas livres das grandes cidades e nos terrenos, ridiculamente caros, de sua periferia. Nenhum equilíbrio da estrutura social e nenhum planejamento urbano em grande escala serão possíveis antes que esse caos financeiramente seja controlado. Apesar disso, o prodígio da arquitetura brasileira floresce como uma planta tropical.[49]

Diante da falta de uma base civilizacional que explicasse o desdobramento das manifestações arquitetônicas modernas em solo brasileiro, Giedion afirma que "há qualquer coisa de irracional no desenvolvimento da arquitetura brasileira".[50]

A influência corbusiana não seria também argumento para Giedion, que refuta a ideia de uma influência cultural externa decisiva para o desdobramento da arquitetura brasileira.

> Sem dúvida, a vinda de Le Corbusier ao país, em 1936, ajudou as vocações brasileiras a encontrar seu próprio caminho. Mas Le Corbusier tinha visitado muitos outros países sem que nada resultasse, salvo manchetes hostis nos jornais, como aconteceu certa vez em Nova York.[51]

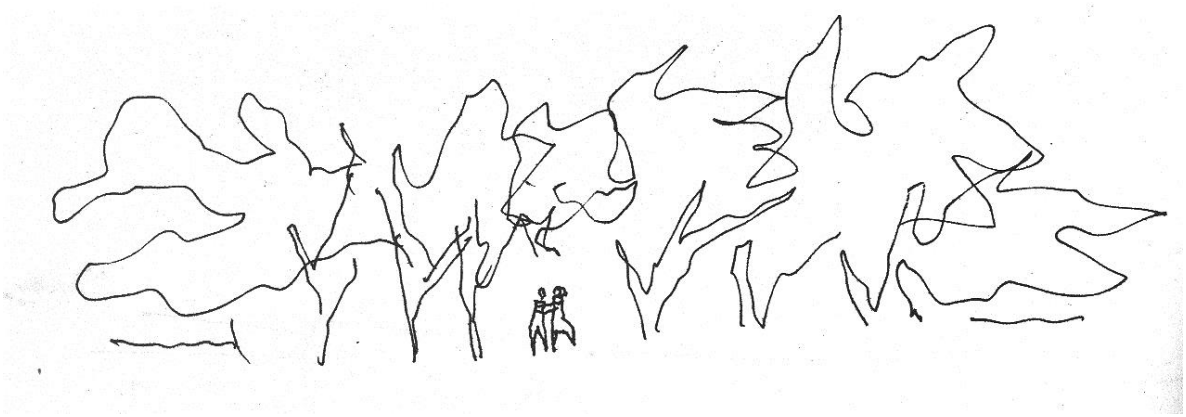
---

[48] MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2.ed. Trad. Paulo Pedreira. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / IPHAN, 2000, p.21. [Primeira edição, 1956].

[49] Sigfried Giedion, "O Brasil e a arquitetura contemporânea". MINDLIN, Henrique. op. cit., p.17.

[50] Ibidem.

[51] Ibidem.



[33] Desenho Oscar Niemeyer. [NIEMEYER, 1992: s/n.]

Ao discursar que "a arquitetura brasileira deitou raízes no solo tropical",[52] Giedion permeia a relação entre o homem e o meio natural, em sua interação plena, para configurar o quadro necessário para que a arquitetura moderna brasileira se desenvolva.

O HOMEM E A PAISAGEM

Com notável expressividade desde 1940, a arquitetura brasileira acumulava números especiais nos periódicos especializados europeus, no contexto do segundo pós-guerra. Em 1954, a revista *L"Architecture d"Aujourd"hui* publica um número especial,[53] em que o literato José Lins do Rego escreve o artigo *O homem e a paisagem.* Nele, explica o desenrolar da nova arquitetura no Brasil, a partir da vinda de Le Corbusier, a convite de Lucio Costa, para o desenvolvimento de projetos para o Rio de Janeiro.

> Le Corbusier foi, portanto, o ponto de partida para que a nova escola de arquitetura brasileira pudesse se exprimir com uma grande espontaneidade e chegar a soluções originais. Como a música de Villa Lobos, a força expressiva de um Lúcio Costa e um Niemeyer foi uma criação intrinsecamente nossa, algo que brotou de nossa própria vida. O retorno à natureza, e o valor que vai ser dado à paisagem como elemento substancial, salvaram nossos arquitetos do que se poderia considerar formal em Le Corbusier.[54]

O título do artigo – *O homem e a paisagem* – aponta para a profícua relação entre o homem e o meio físico, intrínseca ao *modus operandi* da modernidade em solo brasileiro. José Lins do Rego sintetiza o processo de ocupação do território desde a colonização portuguesa até a chegada do arquiteto franco-suíço.

Constatando uma ocupação pautada por uma "hostilidade atávica" em relação ao meio, o escritor caracteriza o embate na relação homem-paisagem. Seja pelo temor frente à exuberância intimidadora da mata tropical e ao próprio nativo tapuia, o fato é que tamanha agressividade frente ao território refletiria na concepção do habitat humano como refúgio, no caso brasileiro.

> Era preciso, portanto, viver em permanente luta com a paisagem, que nos enchia de terror. A casa brasileira, no princípio, não foi uma morada, mas uma espécie de trincheira.[55]

---

[52] Ibidem.

[53] A revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicou à arquitetura brasileira os seguintes números: n.13-14 set. 1947; n. 42-43 ago. 1954; n.90 jun. 1960 [especial sobre Brasília]; n.171 jan.-fev. 1974 [especial sobre Oscar Niemeyer].

[54] REGO, José Lins do. "O homem e a paisagem". *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 42. Boulogne, 1952, p. 8-14. Republicado em: XAVIER, Alberto [org.]. *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 303.

[55] Ibidem, p.301.

[34] Capa Revista Bravo. Burle Marx. [BRAVO, 2008: s/n.]

O ambiente hostil permearia a vida do colonizador, cuja sensação constante de estranhamento refletiria sua forma de acomodação no território. Já no segundo reinado, com a vinda forçada da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, os artificialismos europeus seriam transplantados para a colônia, que até então havia se desenvolvido com certo isolamento:

> O nosso segundo reinado chegou ao auge do refinamento em matéria de jardins, mas excluía, quase sempre, o que havia de verdadeiramente original em nossa paisagem. Depois de haver vencido a floresta, o homem procurar impor outra, a sua, com a mesma atitude com a qual escolhia escravos para seu serviço e prazer. Procurava-se uma solução de cima para baixo, quando a solução deveria provir da terra, das raízes profundas.[56]

Para o autor Yves Bruand:

> "Deve-se inicialmente frisar que os brasileiros nunca se mostraram sensíveis à natureza, especialmente no que diz respeito à sua preservação. Os primeiros colonos portugueses se depararam com um meio hostil e perigoso, o qual era necessário dominar por meio da destruição a fim de tornar possível a agricultura. As queimadas foram e continuam sendo prática corrente, resultando daí uma reação hostil da população a tudo quanto for vegetação, tanto a das matas quanto das cidades, onde a maioria dos administradores não tem o menor respeito pelas árvores e pouco se preocupa em criar ou preservar áreas verdes"[57].

Le Corbusier, por sua vez, encontraria na imensidão despovoada dos trópicos e na virgindade perene do solo, território fértil para o desenvolvimento de suas ideias, aliado ao vigor e entusiasmo dos jovens arquitetos, liderados por Lúcio Costa:

> É aí que surge a nova Escola de Arquitetura do Rio de Janeiro. Le Corbusier havia feito discípulos no país do sol. O sentido da renovação de sua arte provinha de um movimento de libertação do homem. O mestre francês via o homem dentro da casa, e queria ligar essa casa ao universo. A casa, para ele, não era um isolamento do mundo, um lazareto, um refúgio contra a natureza. Busca uma solução mais ecológica para a arquitetura, e por consequência, mais humana, mais poética, mais profunda. [58]

Para José Lins do Rego, a hostilidade enraizada por mais de quatrocentos anos, encontraria via arquitetura moderna, uma nova sensibilidade entre o homem e o território circundante, marcado pelo desaparecimento do medo generalizado perante à natureza:

---

[56] REGO, José Lins do. "O homem e a paisagem". *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 42. Boulogne, 1952, p. 8-14. Republicado em: XAVIER, Alberto [org.]. *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 302-303.

[57] Yves Bruand. "O meio brasileiro e sua influência sobre a Arquitetura". In BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 14. [Originalmente é a Tese de Doutorado do autor, defendida em 1971].

[58] REGO, José Lins do. op. cit., p. 303.

> As casas, os palácios, as igrejas, tornam-se uma extensa aléia da floresta, fruto das raízes que brotam do solo. E, ao invés de agredirem a natureza ao seu redor, compõe com ela uma sinfonia. Homem e casa, homem e floresta, homem e bicho não se enfrentam como inimigos, a se defenderem uns dos outros. As praias e os coqueiros, as montanhas de ipês e quaresmas, as margens dos rios, os morros, todas essas paisagens fornecem aos arquitetos elementos que lhes permitem servir ao homem com mais beleza, mais eficácia e até mesmo com mais humanidade. Um brasileiro pode, hoje, dormir no décimo andar de um arranha-céu de portas abertas, o quanto cercado de plantas do sertão. O perfume do campo invade a casa, e ele se sente profundamente ligado ao mundo, mais criatura da terra, mesmo àquela altura. A casa se transforma num poderoso elemento vital. Ela não é mais uma fortaleza contra o meio, mas uma redução poética da natureza. A casa abre as janelas, protege-se da luz, serve-se dos rios, sobe e desce montanhas. É a casa brasileira que vai buscar na paisagem todos os elementos essenciais para ser original, agradável e bela.[59]

Em carta publicada no exterior, Lina Bo Bardi, tendo em mente a obra de Burle Marx, reafirma o impacto da geração carioca na apropriação da paisagem tropical.

> O antigo terror pela floresta hoje foi substituído por uma visão mais serena, que aceita evitar a destruição onde esta não seja necessária, dando lugar a plantações. O terror se transformou em amor [...] a visão dos jardins brasileiros com suas belas plantas tropicais, os movimentos de água e os painéis de cerâmica colorida dão ao visitante europeu, acostumado a jardins municipais e oficiais, um sentimento de liberdade e de alegria primitiva.[60]

MODERNA E BRASILEIRA

Ao traçar o percurso evolutivo da arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX para os leitores do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, num ensaio posteriormente incorporado ao livro *Aspectos da formação e evolução do Brasil* [1953], o historiador e crítico de arte Mário Barata reconhece o papel singular da arquitetura enquanto representação do *ethos* nacional, constando entre "as dominantes da fisionomia brasileira". Em condições de rivalizar à constante onipresença das imagens e representações do país pela paisagem natural, o crítico aponta que se "desaparecesse

---

[59] REGO, José Lins do. "O homem e a paisagem". *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 42. Boulogne, 1952, p. 8-14. Republicado em: XAVIER, Alberto [org.]. *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify,2003, p. 304.

[60] Lina Bo Bardi. "Lettera dal Brasile". [s.d.] In: FERRAZ, Marcelo Carvalho [org.]. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 95.

do país ainda ficaria a paisagem, mas muito do que é Brasil se perderia [já que] a própria presença física das construções significa nossa civilização – a nossa existência".[61]

Ao equiparar paisagem e arquitetura – indicando a precedência da primeira em relação à segunda – Mário Barata sugere como saldo dessa "lenta maturação da nossa personalidade nacional" um eixo programático pautado no "critério de nacionalidade" que passa a vigorar tanto na reflexão quanto na prática profissional de parcela considerável de arquitetos brasileiros, desde o começo do século XX. Tal formulação nacional extrapolaria, assim, o campo da arquitetura direcionando-a à condição de manifestação cultural por excelência.

A configuração desse sistema corresponde a um impasse que permeou o pensamento e a prática arquitetônica no Brasil na primeira metade do século XX. Nos termos que elabora Mário de Andrade em 1928, entre o internacionalismo da arquitetura moderna e as iniciativas neocoloniais, "será um bem ou um mal estarmos trabucando por um estilo nacional de arquitetura no tempo de agora?"[62]

O grau de extrapolação interpretativa proposta por Mário Barata remonta à leitura do que intitulou-se "fenômeno Brasil",[63] em referência à produção arquitetônica brasileira que ganhou visibilidade e reconhecimento instantâneo a partir da já citada mostra *Brazil Builds* organizada pelo MoMA em 1943: uma arquitetura moderna dotada traços inequívocos de singularidade nacional, "the first national style of modern architecture", conforme Banham.[64]

As implicações internas desse estrondoso êxito da arquitetura brasileira no exterior, já explicitadas anteriormente, foram vistas por Mário Barata em sua atitude mais imediata em que "o sucesso de nossos arquitetos modernos, no estrangeiro, contribui para fortalecer as raízes desse novo estilo no país".[65]

A repercussão seria proporcional à ampliação da esfera de competência e atuação dos arquitetos alinhados a essa vertente, particularmente no âmbito da produção de arquitetura estatal, marcada

---

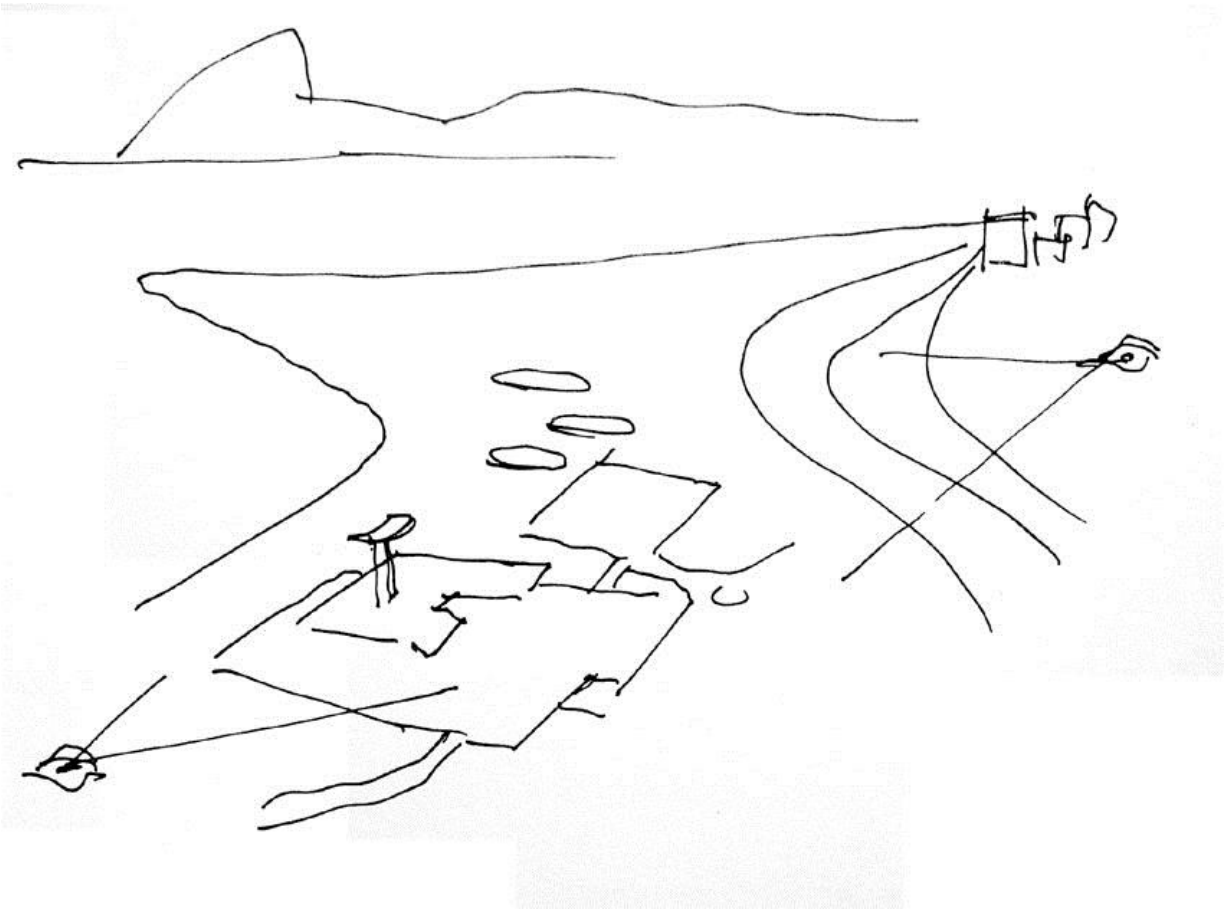
[61] Mário Barata."A arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX". In: BARATA, M. *Aspectos da formação e evolução do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1953, p. 251.

[62] Mário de Andrade. "Arquitetura colonial". *Diário Nacional*. São Paulo, publicado entre 23 e 26 de agosto de 1928.

[63] Deve-se essa expressão aos editores da revista argentina *Block*, na apresentação do seu quarto número, em dezembro de 1999, integralmente dedicado ao Brasil, cuja editoria esteve a cargo de Carlos A. Ferreira Martins, Adrián Gorelik e Jorge F. Liernur.

[64] BANHAM, Reyner. *Guide to modern architecture*. London: Architectural Press, 1962, p. 36

[65] Mário Barata."A arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX". In: BARATA, M. *Aspectos da formação e evolução do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1953, p. 259.



[35] Aterro do Flamengo. Perspectiva Oscar Niemeyer. [NIEMEYER, 1980: s/n.]

pela acirrada disputa entre "neocoloniais" e "acadêmicos" nos anos de 1930 e 1940,[66] obteria a partir de então uma hegemonia pouco ameaçada, na medida em que se impuseram, através de estratégias discursivas e articulações intelectuais e institucionais diversas, como legítimos interpretes dos anseios de representação da nação.[67]

As balizas teórico-conceituais, pautadas na história, constituiria um sólido corpo interpretativo cujo núcleo discursivo estaria a cargo de Lúcio Costa, a partir de 1930, pela narrativa por ele orquestrada, em coerência discursiva entre "prancheta e escrita".[68]

As operações historiográficas de Lúcio Costa postas em funcionamento a serviço do desenho, cujo olhar ao passado que lhe era imediato legitima um presente desejável via arquitetura moderna, terá vida longa na obra do arquiteto, para quem o desenrolar das raízes da arquitetura brasileira responderiam ao intenso ambiente intelectual que figura suas considerações até a construção de Brasília, em meados do século XX.

---

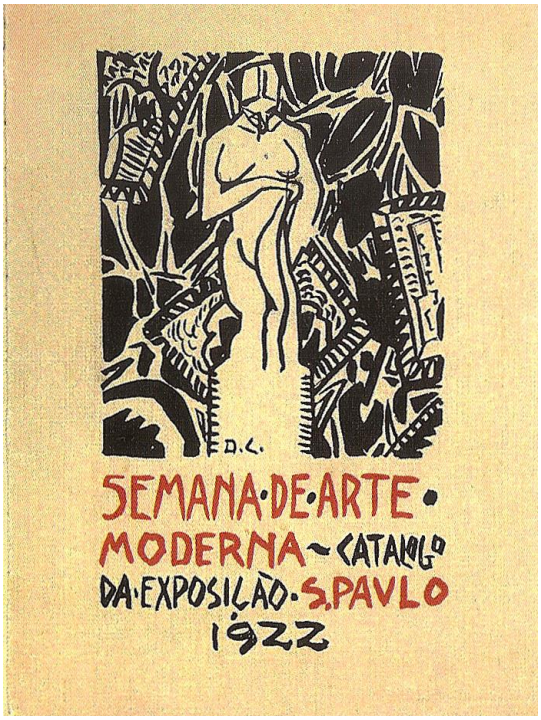
[66] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo. Arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995; Maurício Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá. "O novo em construção: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquiteturável nos anos 30". In: LISSOVSKY, M. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde [1935-1945]*. Rio de Janeiro: MINC-IPHAN; Fundação Getúlio Vargas-CPDOC, 1996, p. XI-XXVII.

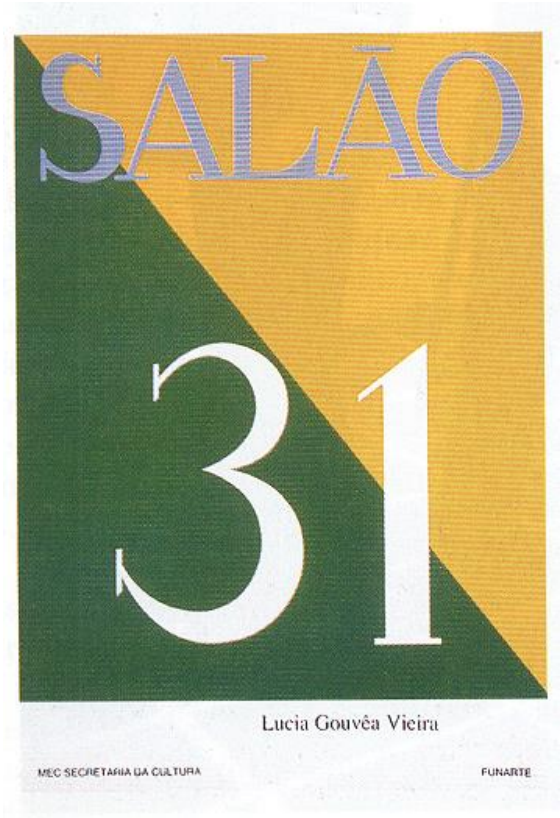
[67] Cavalcanti, Lauro. *As preocupações do belo. Arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995, p. 15-24; Carlos Eduardo Comas, "Moderno e nacional: uma incompatibilidade a questionar". In: José Pessoa, Eduardo Vasconcellos, Elisabete Reis e Maria Lobo [org.]. *Moderno e Nacional*. Niterói: EdUFF, 2006., pp. 25-34.

[68] Otília Beatriz Fiori Arantes, "Lucio Costa e a boa causa da arquitetura moderna". In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. O sentido da formação. Três estudos sobre Antônio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. São Paulo, Paz e Terra, 1997, p. 116.

[36] Ministério da Educação e Saúde. [COSTA, 1995:120]

2. POR UMA NOVA ARQUITETURA





[37] Semana de Arte Moderna. Capa Di Cavalcanti [SCHWARTZ, 2002:167]

[38] Cartaz. Salão de 1931. [COSTA, 1995:70]

2.1. ESTADO NACIONAL

> O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco. A sátira de Svvif nas suas engenhosas viagens cabe-nos perfeitamente. MACHADO DE ASSIS, 1861.

A cultura brasileira a partir dos anos 1920 foi movida em grande parte pelo desejo de equacionar a nação na perspectiva de uma original combinação entre erudito e popular. Ampliando-se a consciência do hiato entre a realidade concreta do país e as formulações intelectuais da vanguarda ativa brasileira, a identidade da Nação passa a ser perspectivada entre nacionalismo e universalismo. Alfredo Bosi sintetiza esse trabalho "entre a sedução da cultura ocidental e as exigências de seu povo, múltiplo nas raízes históricas e na dispersão geográfica".[69]

A orquestração entre nacional e estrangeiro marca a cultura moderna brasileira, sobretudo após a semana de 22. Tal debate, engendrado pela condição de país colonizado rumo à autonomia, adquire forte presença na *intelligentsia* brasileira nos anos 20 e 30, da qual a obra de Lúcio Costa é tributária. Foi a vanguarda artística modernista que abriu seu conteúdo programático para o descobrimento e transformação de uma nação nas bases coloniais onipresentes e potencializou o modelo de progresso social como parte da elaboração estética pretendida.

> Marquemos somente o efeito maior do Modernismo na história da cultura brasileira que foi, indubitavelmente, a eliminação dos arrepelamentos azedos e do abatimento sorumbático, que revelavam um como-que-incurável complexo de inferioridade secularmente embricado na personalidade intelectual do Brasil, e sua substituição por uma calma consciência de nossas verdadeiras e curabilíssimas inferioridades. O que – parece – é bem saudável.[70]

Em 1920, o movimento modernista buscou definir uma feição moderna para a realidade brasileira. Entretanto, o desdobramento da ideia de um país pautado acima das profundas diferenças regionais, teve como ponto de partida a crise da federação e do liberalismo oligárquico da velha república.

A crise da fragmentação regional culminou na Revolução de 1930, cuja resposta se deu na forma de um aparelhamento de estado centralizado. Somada a essa força unificadora da nação, a produção cultural firmava-se como alavancas da transformação social. Para Carlos Guilherme Motta,[71] o projeto de cultura e nação brasileira é sistematizado após inúmeros movimentos de

---

[69] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 345.

[70] MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947, p. 91.

[71] Carlos Mota faz referência aos seguintes acontecimentos: Abolição dos escravos [1888]; Proclamação da República [1889]; Canudos [1896-97]; Contestado [1912-16]; A Primeira Greve [1917]. Já nos movimentos de contestação à política oligopolista praticada pelo governo federal, sob o comando dos "tenentistas": Os 18 do Forte [1922]; 5 de julho [1924] e,

contestação, ao que concerne ao estatuto-base desse projeto muito do pensamento positivista do país republicano e seus tenentes reformistas.

A vocação do país inaugural para as formas do futuro é uma construção do modernismo brasileiro, ao passo que na década seguinte seus contornos passam a ser objetivados com maior nitidez, impulsionados pelo amadurecimento das especulações estéticas originais, sob a pauta modernizadora do Estado. Embalados pelo "Hino da Revolução de 1930", [72] de Heitor Villa-Lobos, a noção de cultura brasileira está amparada na produção discursiva dos ideólogos em articular conceitos-chave socioculturais capazes de conferir ao Estado-Nação uma identidade ampla e sofisticada.

> Todos os povos fortes devem saber cantar em coro – dizia-se. Somente a Educação resolverá os problemas brasileiros. O canto orfeônico, praticado na infância e propagado pelas crianças em seus lares dará gerações renovadas na disciplina, nos hábitos de vida social, homens e mulheres que saibam, pelo bem da terra, cantando trabalhar e por ela cantando dar a vida. Nenhum argumento de sentido patriótico ou sentimental foi esquecido.[73]

É nesse momento que o Estado articula um sistema para o patrimônio artístico e cultural brasileiro, a partir de Rodrigo Mello Franco, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, José Honório Rodrigues, Lúcio Costa e Gilberto Freyre. No mesmo momento, figura-se a participação de Fernando de Azevedo no "Instituto Nacional de Estatística", futuro IBGE, desdobrando-se

---

por fim, a Revolução de 1930. Cf. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008. [Primeira edição 1977].

[72] CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo - Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese [Livre-Docência] – Departamento de História da Universidade de São Paulo, 1988. Segundo a autora, com o advento do Modernismo, há toda uma preocupação com o ensino de música existente no país, pois para que uma nova arte, que estivesse de acordo com os parâmetros modernos e nacionalistas de composição musical, pudesse emergir com força no cenário nacional, era necessário atualizar o ensino de música. Com o intuito de reformar o ensino artístico e musical brasileiro, modernistas, como Mário de Andrade e Villa-Lobos, advogam ser necessário que os institutos de ensino musical sofram uma ampla reforma educacional, a partir da qual deveria ser incluída nos currículos uma orientação acerca da cultura brasileira, expressa em disciplinas sobre "Pesquisas Folclóricas", "Estética" e "História do Brasil". No entanto, é somente após a Revolução de 1930, que essa atualização do ensino musical brasileiro se efetiva. Assim, Mário de Andrade, Sá Pereira e Luciano Gallet são convidados pelo governo brasileiro a realizar a reforma curricular do Instituto Nacional de Música [RJ], e em 1932, Villa-Lobos é o nome indicado por Anísio Teixeira [então diretor do Departamento de Instrução do Distrito Federal] para dirigir a recém-criada Superintendência de Educação Musical e Artística [SEMA] e implantar seu projeto de educação.

[73] VILLA-LOBOS, Heitor. "A Educação Artística no Civismo". In: *Presença de Villa-Lobos*, vol. 05. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970, p.94. Originalmente publicado em *Brasil Dinâmico*, maio de 1937.

posteriormente num compêndio sobre a civilização brasileira.[74] Além disso, formula-se um projeto de comunicação social representado pelo "Programa Nacional",[75] cuja música introdutória era representada pela ópera *O Guarani*, de Antônio Carlos Gomes [1870].

A definição dos princípios da arquitetura moderna brasileira, ao contrário do modernismo cultural em geral, se deu não só nesse novo ambiente ideológico, como sob a intervenção direta do novo governo. Ou seja, a pesquisa formal dessa arquitetura deve ser analisada a partir do desenvolvimento dos fatos sociais e políticos da nova ordenação ideológica durante a República Nova e o Estado Novo.

> Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, de sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido.[76]

Dois exemplos emblemáticos figuram a intervenção direta do Estado no incentivo à renovação do campo da arquitetura: o primeiro, na tentativa de reforma da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, em 1930, e, num segundo momento, no episódio de anulação do concurso para o Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP – por Gustavo Capanema, em 1936, em favor do arquiteto Lúcio Costa, alinhado à "cúpula moderna",[77] instaurada em seu gabinete.

Antônio Cândido aponta que os anos de 1930 trouxeram "normatização" e "generalização" aos ideais modernistas que, na década anterior, circulavam em caráter reduzido "excepcional, restrito e

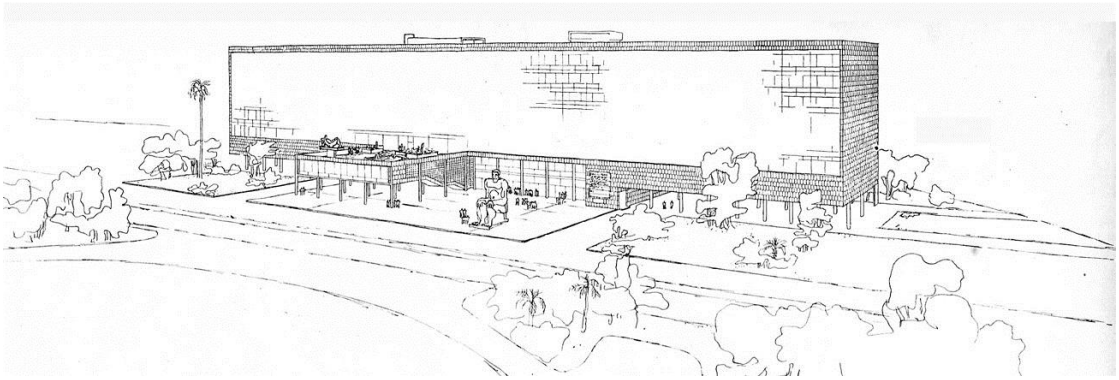
---

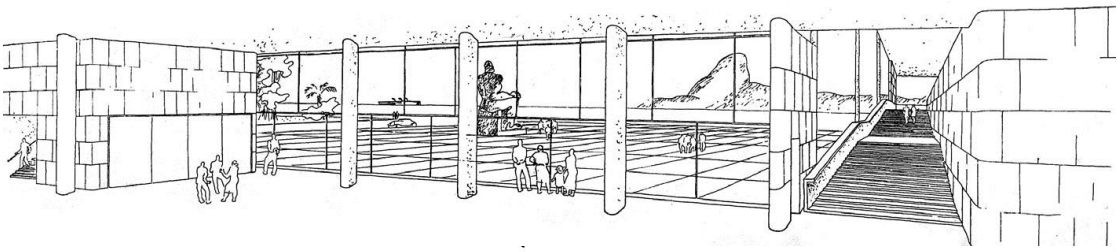
[74] AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura brasileira*. 5.ed. São Paulo: Melhoramentos; Editora da USP, 1971.[Primeira edição: 1942].

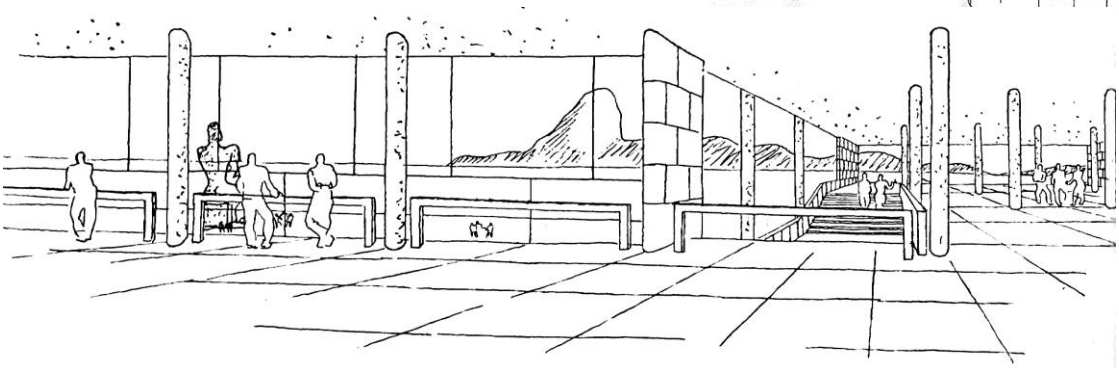
[75] O "Programa Nacional" passou a ser transmitido em 22/07/1935, durante o governo de Getúlio Vargas. Em 1938 foi levado ao ar com o nome de "Hora do Brasil", cuja veiculação se tornara obrigatória. Em 1971, por determinação do presidente Médici, o programa passa e intitular-se "A Voz do Brasil".

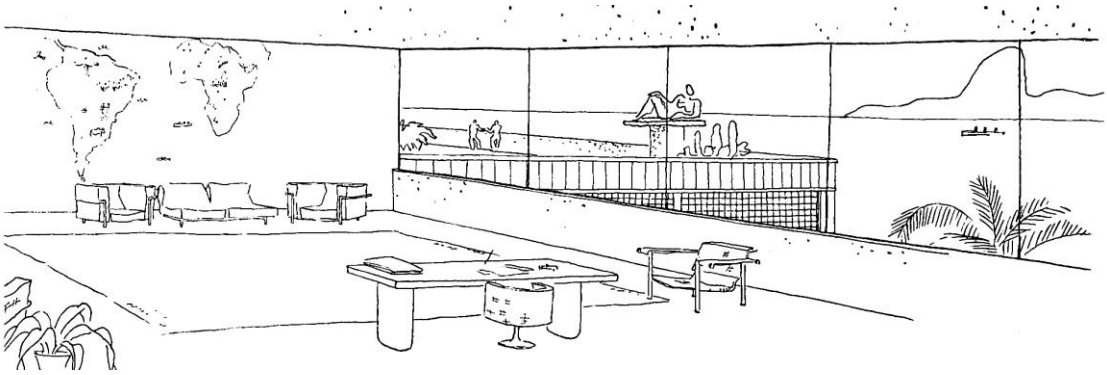
[76] Lucio Costa "Razões da Nova Arquitetura", *post-scriptum*. COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 116.

[77] Representada por Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Manuel Bandeira.









[39] Ministério da Educação e Saúde. Le Corbusier e equipe brasileira, 1936. [BILL, 1947:80]

[40] Ministério da Educação e Saúde. Le Corbusier e equipe brasileira, 1936. [BILL, 1947:80]

[41] Ministério da Educação e Saúde. Le Corbusier e equipe brasileira, 1936. [BILL, 1947:80]

[42] Ministério da Educação e Saúde. Le Corbusier e equipe brasileira, 1936. [BILL, 1947:80]

contundente próprio das vanguardas".[78] Assim, o episódio do edifício do MESP é citado por Cândido na medida em que cumpre um papel metonímico, ao representar uma espécie de transposição para o concreto de algo discutido no plano das ideias.

> No Brasil, tanto em 22 como em 36, os empenhados na "renovação" foram os mesmos empenhados na "preservação", quando alhures, na época, eram pessoas de formação antagônica e se contrapunham. Em 22, Mário, Tarsila, Oswald e Cia, enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de Minas e do norte, na busca "antropofágica" de nossas raízes; em 1936, os arquitetos que lutaram pela adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas, foram os mesmo que se empenharam com Rodrigo M.F. de Andrade no estudo e salvaguarda do permanente testemunho do nosso passado autêntico.[79]

Como suporte ideológico cultural na história do Brasil, a arquitetura brasileira foi acionada como expressão máxima de um novo padrão estético, ressonante ao projeto de governo que se apoiava nas novas classes em ascensão, cujas massas urbanas transformaram o perfil agrário do país com o advento da industrialização.

Sendo assim, a arquitetura moderna brasileira contém em sua gênese a integração de um capitalismo hiper-tardio afinada aos novos agentes sociais, ao passo que no plano formal sintetizaria uma linguagem própria atenta às transformações socioeconômicas brasileiras daqueles anos.

Nesse ambiente macro modernizador, a síntese entre a modernidade e as especificidades nacionais marcou a produção de uma arquitetura que, longe de ser uma decorrência direta da abstração da forma moderna, tampouco, em contra partida, decorria de um modelo pronto da cultura popular.

Responsável pela formulação dos princípios da arquitetura moderna brasileira, sua filiação às doutrinas corbusianas e a relação direta com a arquitetura colonial, Lúcio Costa sintetizou o pano de fundo sobre o qual desdobrou-se uma forte cultura arquitetônica. Para o historiador e crítico Carlos Martins:

> Em parte já em Corbusier, mas de forma acabada nos teóricos brasileiros que enfocamos temos uma concepção de sociedade basicamente estruturada a partir da relação entre

---

[78] Antônio Cândido, "A Revolução de 30 e a Cultura". In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 185.

[79] Lucio Costa. "SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", 1970. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 437.

> quatro setores ou agentes sociais: os proprietários da terra, os industriais, a massa e os intelectuais. Entre os últimos e o Estado se estabelece uma relação particular baseada, um lado no caráter benefactor do Estado, erigido em agente social capaz de superar a irracionalidade decorrente do descompasso entre a produção técnica e a distribuição injusta de seus benefícios e, por outro, no caráter específico desse setor de intelectuais, cujos interesses se identificariam com os do conjunto da nova sociedade.[80]

Nos anos de 1930, Lúcio Costa indicaria alguns princípios sobre a relação entre a nova arquitetura e a realidade estrutural brasileira, a partir do debate da fusão étnica-cultural ao longo do nosso processo histórico. Pautada pela simplificação das formas na redução programática de seus elementos, aliado ao desenvolvimento técnico dos saberes construtivos, o percurso em direção à nova arquitetura traduzia o espírito desenvolvimentista intrínseco à política nacional vigente.

O horizonte de uma nova cidade planejada para a civilização na era da máquina, entrevista por Le Corbusier, produziu fortes ecos na sociedade brasileira, nesse período. Segundo Lúcio Costa "era um renovamento permanente, com uma segurança total. Na época, nós todos estávamos convencidos que essa nova arquitetura que nós estávamos fazendo, essa nova abordagem, era uma coisa ligada à renovação social. Parecia que o mundo, a sociedade nova, assim como a arquitetura nova, eram coisas gêmeas, uma coisa vinculada à outra".[81]

2.2. ESPAÇO CORDIAL

> Antes de ter existência própria, começamos por ser uma ideia europeia [...] A Europa é o fruto, de certo modo involuntário, da história europeia, enquanto nós somos a sua criação premeditada. Na Europa a real idade precedeu o nome. A América, pelo contrário, começou por ser uma ideia [...] O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro, antes de ser, a América já sabia como iria ser. Mal se transplantou para nossas terras, o imigrante europeu já perdia a sua realidade histórica: deixava de ter passado e convertia-se em projétil para o futuro [...] Um ser que não tem passado, que não tem mais do que futuro, é um ser de pouca realidade. Americanos, homens de pouca realidade,

---

[80] MARTINS, Carlos Alberto F. *Arquitetura e estado no Brasil – elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno Brasil: a obra de Lucio Costa [1924-1952]*, Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia Ciência e Letras da Universidade de São Paulo - FFLCH/USP, São Paulo, 1987, pp. 97-98.

[81] Lucio Costa." Presença de Le Corbusier ".[Entrevista concedida a Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamarqui e Ronaldo Brito em 1987]. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 151

> homens de pouco peso. Nosso nome nos condenava a ser projeto histórico de uma consciência alheia: a europeia.[82]

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda situa o processo de transição sociopolítica vivido pela sociedade brasileira nos anos 1930. Seus capítulos examinam formas de sociabilidade, de instituições e de mentalidades intrínsecas à ideia de identidade nacional.

Ao pontuar o que nos singulariza como sociedade, sua mirada às tensões sociais e políticas daqueles anos, o autor entende que os conceitos-chave da Nação estavam em processo contínuo de construção. Portadora de uma ambiguidade histórica, a nova sociedade brasileira, ainda que fruto da colonização europeia, acaba por não se moldar a sua herança:

> A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.[83]

É na Península Ibérica que Sérgio Buarque encontra o pilar central desta identidade em construção, a partir da particular concepção da natureza humana que portugueses e espanhóis compartilhavam ao longo do processo de colonização da América. Predominava na Península Ibérica – por oposição às concepções reinantes na Europa – a cultura da personalidade, valorização extremada da pessoa e de sua autonomia em relação aos seus semelhantes.

No mundo ibérico a cultura da personalidade associava-se a certa frouxidão da estrutura social e, por decorrência, a uma falha organização hierárquica que refletia a pouca capacidade de organização social. As tendências anárquicas inerentes à exaltação da personalidade e às dificuldades de assimilação de formas livremente pactuadas de organização social converteram, segundo o autor, no papel centralizador dos governos das sociedades ibéricas. Em *Raízes*: "[...] em terra onde todos são barões não é possível acordo coletivo durável, a não ser por uma força exterior respeitável e temida".[84]

Tal padrão de conduta favoreceu o predomínio, na sociedade colonial, das relações pessoais, marcadas pelo afetivo e irracional, dificultando o surgimento de formas de organização sociais mais amplas que as baseadas em vínculos familiais, como as corporações urbanas de ofício.

---

[82] PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1990. p. 127.

[83] BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Prefácio de Antonio Cândido. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 3. [Primeira edição: 1936].

[84] Ibidem, p. 4.

O autor pontua como consequências dessa conduta, o patriarcalismo e, por decorrência o ruralismo, como sistema predominante alicerçado neste "modo de ser" da colônia portuguesa, que carregava em seu bojo as tensões entre as formas de sociabilidade oriundas desses padrões e as normas de sociabilidade inerentes ao mundo moderno. Sua preocupação não está, entretanto, nas dificuldades de adaptação dos indivíduos, mas nas consequências do predomínio do patriarcalismo sobre o funcionamento das modernas instituições societárias, especialmente as atividades estatais.

Tão importante foi essa incursão no universo dos valores ibéricos, tão relevante é o personalismo para a construção de nossa identidade, que Sérgio Buarque atribui ao país a extensão de uma "alma comum", compartilhada às feições lusitanas: "Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a esta forma".[85]

Absorvido pela ideia de construir uma teoria da América que viesse a explicar os resultados da ocupação europeia nos trópicos, Sérgio Buarque aponta a seguinte questão:

> Todo o estudo compreensivo da sociedade brasileira há de se destacar o fato verdadeiramente fundamental de constituirmos o único esforço bem sucedido, e em larga escala, de transplantação da cultura europeia para uma zona de clima tropical.[86]

Toda estrutura de *Raízes do Brasil* é constituída em um sistema de oposições, sobretudo no contraste entre a colonização espanhola e a colonização portuguesa. No capítulo em que compara o traçado urbano das cidades coloniais, Buarque identifica traços de uma propensão racionalista na dominação espanhola da América, ao passo que entre os portugueses o traçado é mais improvisado e se adapta melhor à paisagem e ao meio ambiente.

Opõe-se, então, o ladrilhador e o semeador. Do lado espanhol, o esforço na superação e retificação da paisagem agreste, sublinhado pelo ato de vontade humana. De outro, revela-se, na construção das cidades, o espírito do português, levado mais pela rotina do que pela razão abstrata. Nas palavras do autor:

> A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra desleixo, palavra que o escritor Aubrey Bell considerou tão tipicamente

---

[85] BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Prefácio de Antonio Cândido. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 11.

[86] Ibidem, p. 3.

> portuguesa como saudade e que, no seu entender, implica menos a falta de energia do que a íntima convicção de que não vale a pena.[87]

Convidado pela *Revista Espelho*, Sérgio Buarque publica, então, *Corpo e alma do Brasil: ensaio de psicologia social*. Nesse artigo, pouco conhecido entre nós, Sérgio anuncia pela primeira vez a sua caracterização do Homem Cordial, reiterado em *Raízes do Brasil*.

Ao discorrer sobre o "homem cordial", representante desse "ser social", produto de nossa formação histórica, Sérgio Buarque relata tal expressão foi cunhada pelo escritor e poeta Ribeiro Couto, ao afirmar que a contribuição brasileira para a civilização será a "cordialidade".[88] Conceito este que reafirma em notas às edições posteriores de *Raízes*:

> Não pareceria necessário reiterar o que já está implícito no texto, isto é, que a palavra "cordial" há de ser tomada, neste caso, em seu sentido exato e estritamente etimológico [...], [portanto] se eliminam aqui, deliberadamente, os juízos éticos e as intenções apologéticas [...] Cumpre ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de concórdia.[89]

Sérgio Buarque de Holanda realiza um esforço interpretativo da formação social brasileira que culmina na construção do conceito-síntese "Homem Cordial". Tal conceito revela a incapacidade histórica desta em lidar com o isolamento, com o conflito, com a impessoalidade.

> No "homem cordial" a vida em sociedade é de certo modo uma libertação do verdadeiro pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os demais reduz o indivíduo à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – é precisamente a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. Foi um pouco a esse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse: "Vosso mau amor de vós mesmos fez de vosso isolamento um cativeiro". Nada mais significativo dessa aversão ao ritualismo social, que exige uma personalidade fortemente homogênea e equilibrada em todas as suas partes.[90]

---

[87] Ibidem, p. 110.

[88] Para o esboço original da ideia de Ribeiro Couto, em 1931. Cf. COUTO, Ribeiro. "El Hombre Cordial, producto Americano". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 1985.

[89] Em nota de rodapé, Sérgio Buarque reitera o significado do termo Cordial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 204-5, nota 6. referente à página 146.

[90] Sérgio Buarque de Holanda. "Corpo e Alma do Brasil, Ensaio de Pscicologia Social". *Espelho*, 1935. Republicado em COSTA, Marcos [org.]. *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos: livro I, 1920-1949*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, pp. 60-61.

Nas construções linguísticas, nos círculos institucionais, na esfera religiosa e familiar, o autor identifica evidências dessa cordialidade. O plano das ideias será preterido ao plano dos afetos e, tudo que implique em distanciamento e abstração, será reiteradamente afastado – raciocínios conceituais, regras impessoais de comportamento, formas mecânicas de organização.

> A Ilhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade [...] representam, com efeito, um traço definitivo do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral de padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal.[91]

Sua compreensão das raízes ibéricas direcionaram-no à compreensão do sentido antropofágico da cultura nacional em suas origens e que, de certo modo, se desvirtuou pela adoção de ideias estranhas ao nosso ambiente cultural, pelas elites culturais brasileiras no século XIX.

A elite letrada que se criou no Brasil depois do processo de independência deu ao homem cordial à adoção de formas artificiais de civilidade, afastando-o de suas próprias raízes formadoras, responsáveis pelo sucesso da implantação de uma cultura europeia nos trópicos. Sem deixar de lado as suas raízes, o homem cordial se completou, justamente, pela adoção de uma máscara de civilidade, que lhe é estranha.

> O desconhecimento de outra forma de convívio, que não seja a ditada por uma ética de fundo emocional, representa um aspecto da vida social brasileira que poucos estrangeiros compreendem com facilidade. E é tão fundamental entre nós essa maneira de ser, que ela não desaparece sequer nas esferas de atividade que, por sua própria natureza, devem alimentar-se da competição e da rivalidade [...] [Esse] horror às distâncias, que parece constituir, por enquanto ao menos, o traço mais distinto do caráter brasileiro [...] Nossa antipatia instintiva às formas ritualísticas pode justificar-se em parte por isso, que no fundo tais formas não nos são necessárias.[92]

Entre nós o liberalismo se transforma num verniz superficial, sem peso e profundidade, porque atrás da máscara da civilidade encontra-se aquele que tem o maior pavor da individualidade: o homem cordial. Por esse motivo, há em nossa percepção de "ser nacional" uma sensação de desterro, de sermos estranhos à nossa própria terra. Isso porque o homem cordial aos poucos vai escondendo as suas raízes por detrás da máscara de polidez e civilidade. Essa percepção de Sérgio Buarque foi pontuada pelo intelectual Sérgio Milliet.

---

[91] BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 215.

[92] Sérgio Buarque de Holanda. "Corpo e Alma do Brasil, Ensaio de Pscicologia Social". *Espelho*, 1935. Republicado em COSTA, Marcos [org.]. *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos: livro I, 1920-1949*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, pp.62-63.

> Essa mentalidade prática que se manifesta desde os primeiros; e melhor se evidencia com o correr do tempo, tanto na organização das estatísticas da colônia – precisas e conduzidas em vista do aproveitamento econômico e sociológico dos dados – como nas cartas dos missionários, essa mentalidade que dá Camões, um narrador, e não Cervantes, um sonhador, é que faz o Brasil o milagre sul-americano. Foi o que Sérgio Buarque soube compreender, não sendo ele próprio afetado pela adesão aos formalismos.[93]

O homem cordial faz da vida social um prolongamento de sua intimidade como alternativa ao horror da individualidade intrínseco ao seu modo de ser. A percepção histórica do homem cordial é, nesse sentido, dialética e nos orienta para a compreensão do por que do sucesso da aventura portuguesa nos trópicos, ao mesmo tempo em que apresenta os limites dessa aventura.

Sem os condicionantes psicológicos da cultura portuguesa projetada nos trópicos, teria sido impossível a formação histórica do Brasil. O aventureirismo, a rotina, a falta de imaginação capaz de projetar a nós mesmos para mundos utópicos artificiais, fez com que uma cultura estrangeira se adaptasse ao novo ambiente. A ambiguidade presente nesse sucesso de adaptação tropical decorre do fracasso dessa personalidade social que impediu o estabelecimento, entre nós, de uma esfera pública ampla e democrática. Ao contrário, o homem cordial acabou favorecendo a criação de um estatismo que subtrai as energias da nossa frágil cidadania.

...

Ao operar a síntese entre modernidade e tradição, por meio da equação que legitima à Nova Arquitetura como decorrência técnica das construções coloniais brasileiras, Lúcio Costa estabelece um devir contínuo sem rupturas estruturais frente à mudança paradigmática que se apresenta no campo da arquitetura brasileira, a partir de 1930.

Aceito o argumento da decorrência natural, próxima e, até mesmo, esperada da filiação das antigas construções civis e desataviadas aos novos procedimentos operativos da arquitetura moderna, o debate se desloca para outro patamar, ou seja, cabe ao arquiteto operacionalizar a forma como a Nova Arquitetura será concretizada no país, sem que haja especulações sobre sua legitimidade enquanto continuidade natural de uma formação nacional. Sem rupturas com o passado, o progresso desenvolvimentista da nova nação é a forma natural de amadurecimento da antiga colônia.

Lúcio Costa aproximara a arquitetura civil da racionalização construtiva característica da arquitetura dos novos tempos. Dessa simplicidade se desprendiam, no entanto, qualidades plásticas e

[93] MILLIET, Sérgio. "À margem da obra de Sérgio Buarque de Holanda". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, jul. 1987, p.98.

espaciais. Na ausência de detalhes e rebuscamentos lograva essa arquitetura uma harmonia entre os meios técnicos disponíveis e as soluções gerais, sem perder a diversidade dos espaços, adequados aos usos e ao clima. Alpendres, varandas, quintais, telhados, beirais, muxarabis, são elementos que aliados ao aspecto "rude" das construções mais simples, lhes conferiam um "ar despretensioso e puro".[94]

Identificadas essas qualidades perenes na nossa arquitetura tradicional, esta se aproxima da arquitetura moderna, através de seus princípios coincidentes no que tange a um saber estrutural. Entre as origens das construções coloniais brasileiras e os cinco pontos corbusianos não haveria conflito a despeito de seu caráter internacional e sua coincidência com um processo particular brasileiro.

Se o passado legitima, em última instância, o presente, "uma ação preservacionista que, privilegiando nitidamente um fragmento de nossa história, dignifica a tradição como patrimônio, não sem lhe atribuir uma função cívica enquanto portadora de uma verdade na qual estaria abrigada a nossa própria essência como Nação – essência essa que seria anterior à suposta contaminação da arquitetura pelas veleidades do ecletismo".[95]

Como aponta em *Razões da Nova Arquitetura*, nos anos de 1930, a crise da arquitetura europeia decorre do advento da máquina.[96] No caso brasileiro, ainda que tributária aos princípios das novas decorrências técnicas da sociedade industrial, o debate acerca das raízes nacionais, desdobrou no plano da arquitetura uma síntese entre modernidade e tradição, operada como questão chave do ímpeto modernizador no país.

Com sentido e forma diferentes de todas aquelas que a precederam no Brasil, a mirada para a arquitetura moderna de filiação corbusiana, não impediu que o raciocínio de Lúcio Costa fosse guiado pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis.

Portanto, o rompimento com as formas do passado, ponto inequívoco da teoria corbusiana que se justificava, dentre outras coisas, em uma crença incondicional no progresso técnico-social que a era das máquinas proporcionaria à civilização, se dissolve no esquema elaborado por Lúcio Costa, esquivando-se do irremediável conflito entre passado e futuro.

---

[94] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp. 457-458.

[95] NOBRE, Ana Luiza de Souza. *O passado pela frente. A modernidade de Alcides Rocha Miranda*. Rio de Janeiro. Dissertação [mestrado]: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História, p.50.

[96] Lucio Costa. "Razões da Nova Arquitetura", 1934. In: COSTA, L. op. cit., p.108.

Ao construir seu pensamento e sua práxis em meio a uma mudança de seu viés neocolonial de início de carreira para uma adoção dos padrões corbusianos, Lúcio Costa consegue conciliar o passado e o presente a partir de uma abordagem das técnicas construtivas que se descolam de um peso social e político.

> Resultariam, de um exame assim menos apressado [dos vários sistemas e processos de construção], observações curiosas, por isto que em desacordo com certos preconceitos correntes e em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando.[97]

Diante da exuberância da arquitetura moderna brasileira, que constituiu rapidamente um padrão construtivo comum, e a sua considerável aceitação por parte do público e da crítica, torna-se possível estender à arquitetura aquilo que Antônio Cândido formulou para a literatura: o conceito de "formação". A filósofa Otília Arantes identifica nesta produção a constituição de um sistema de autores, público e crítica, que se torna, em certa medida, autônomo em relação aos influxos externos.

> Formação é um propósito construtivo, deliberado das elites dirigentes e cultivadas para dotar o país de linhas evolutivas que culminem no funcionamento coerente de um sistema cultural local, tomando por modelos e parâmetros críticos a relativa organicidade da vida cultural europeia no que concerne à sua capacidade de incidir [e formalizar] no campo de forças constituído pela sociedade moderna. Para tal, supõe o ideal de serialização, concatenação, continuidade e tradição como contrapartida da confusão de nossa vida mental, onde nada deriva de nada, onde o acumulado pode ser rapidamente borrado por algo importante mesmo que extrínseco ao quadro de contradições locais, que trabalhosamente buscava reconstituir-se.[98]

Otília Arantes aponta a construção narrativa de Lúcio Costa como uma montagem histórica pautada no controle da formação da arquitetura brasileira pelas vias que por ele são eleitas, tendo como "pano de fundo a eternamente presente a herança colonial que deve ser superada".[99]

Para a autora, a arquitetura moderna brasileira decorre da "aplicação fiel das lições modernas num contexto diverso do original", e se desdobra em uma cultura de prancheta em desacordo com suas

---

[97] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p .459.

[98] Otília Beatriz Fiori Arantes. "Esquema de Lucio Costa, un milagro mucha arquitectura y un espejismo". *Block*, Buenos Aires, v. 4, 1999, p. 49. Republicado em NOBRE, A.L.; KAMITA, J.M.; CONDURU, R. [orgs.]. *Lucio Costa – um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 84-103.

[99] Ibidem, pp. 48-49.

possibilidades técnicas, materiais e sociais. Nas palavras da autora, é na periferia do capitalismo que fratura estrutural, inerente à própria arquitetura moderna, aparece:

> Foi a distorção da cópia que revelou a verdade profunda do original. O viés estético enaltecido como marca nacional expunha afinal à luz [tropical] do dia o formalismo integral - abstração mesma do espaço ordenado pelo capital - contrabandeada no fundo falso do Movimento Moderno. Surpresas desagradáveis que se deve creditar ao desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo. Sendo funcional e bonita de ver na franja colonial do sistema, onde por princípio não poderia jamais ter dado certo, a Nova Construção brasileira e sua enorme carga simbólica, muito mais institucional e monumental do que propriamente social, encarregou-se, ironicamente, ao triunfar na periferia, de por a nu as verdadeiras razões da Nova Arquitetura. [100]

A partir da hegemonia de uma visão instrumental da história, a tradicionalização do passado brasileiro se constituiria como uma forma de se dar um "salto por cima do postiço interregno burguês".[101] Assim, Lúcio Costa elege a referida fonte popular, rural, coletiva e anônima como referência a ser resgatada e interpretada.

Ademais, quando Lúcio Costa opera a tradição nos moldes da arquitetura colonial entre os séculos XVI e XVIII, aponta que o devir moderno estaria mais próximo do sentimento anti-individualista arraigado a cultura do povo e justifica, por decorrência, a exclusão do século XIX, o século burguês por excelência, pautado nas irracionalidades do ecletismo.

A renovação social no plano da arquitetura passaria, assim, por cima da afirmação dos indivíduos na medida em que alcançaríamos um estágio de coletivização, sem os aspectos negativos da revolução burguesa, uma vez que suprimido o século burguês do processo histórico legitimado por Lúcio Costa, ficávamos por decorrência imunes ao processo de afirmação dos "indivíduos".

A tradição pré-burguesa e anti-individual eleita por Lúcio Costa nos levaria indubitavelmente ao paradoxo: o lugar do mundo moderno, ao contrário da evolução prevista para o capitalismo, se materializaria exatamente no país que se esquivou da forma clássica dos modos de produção.

> Partidário confesso da arquitetura moderna [Lucio Costa] estava sempre muito mais interessado na defesa de sua causa do que no estudo efetivo da história da arquitetura. Esta lhe valia menos como objeto de conhecimento que como meio para demonstração de suas ideias. A forma de estudo histórico reveste de autoridade o programa de arquitetura

---

[100] Otília Beatriz Fiori Arantes, "Lucio Costa e a boa causa da arquitetura moderna". ARANTES. Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *O sentido da Formação. Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp.128-129.

[101] Ibidem, p.125.

> moderna: Lúcio Costa projeta-o na história, reinterpretando e reescrevendo-a única e exclusivamente para comprovar a universalidade do programa de partida – na condição de força motriz da arquitetura em todos os tempos, de seus primórdios aos dias atuais. Tal estratégia revela-se eficaz, e o arquiteto militante fará larga fortuna como historiador.[102]

Yves Bruand equaciona a trajetória de Lúcio Costa nos seguintes termos: "Todas as tentativas que fez para encontrar um vocabulário novo, que fosse ao mesmo tempo internacional e local, moderno e ligado ao passado, foram logo estudadas e serviram como fonte de inspiração a um movimento ativo de pesquisas nesse sentido, que é uma das características mais marcantes da nova arquitetura brasileira".[103]

O recurso à "tradição" reporta-se a uma maneira particular de olhar o passado do país, construída a *posteriori* e funcionando como legitimação interna da arquitetura moderna. Por outro lado, diferentemente da "descoberta" programática do país empreendida pelos modernistas de 1922, o encontro de Lucio Costa com o passado colonial é fruto de uma extensa pesquisa, cuja formulação moderna não é seu objetivo final, mas a decorrência natural de um olhar sobre o passado, que nele sempre esteve presente.

2.3. LUCIO COSTA – ESCRITOS

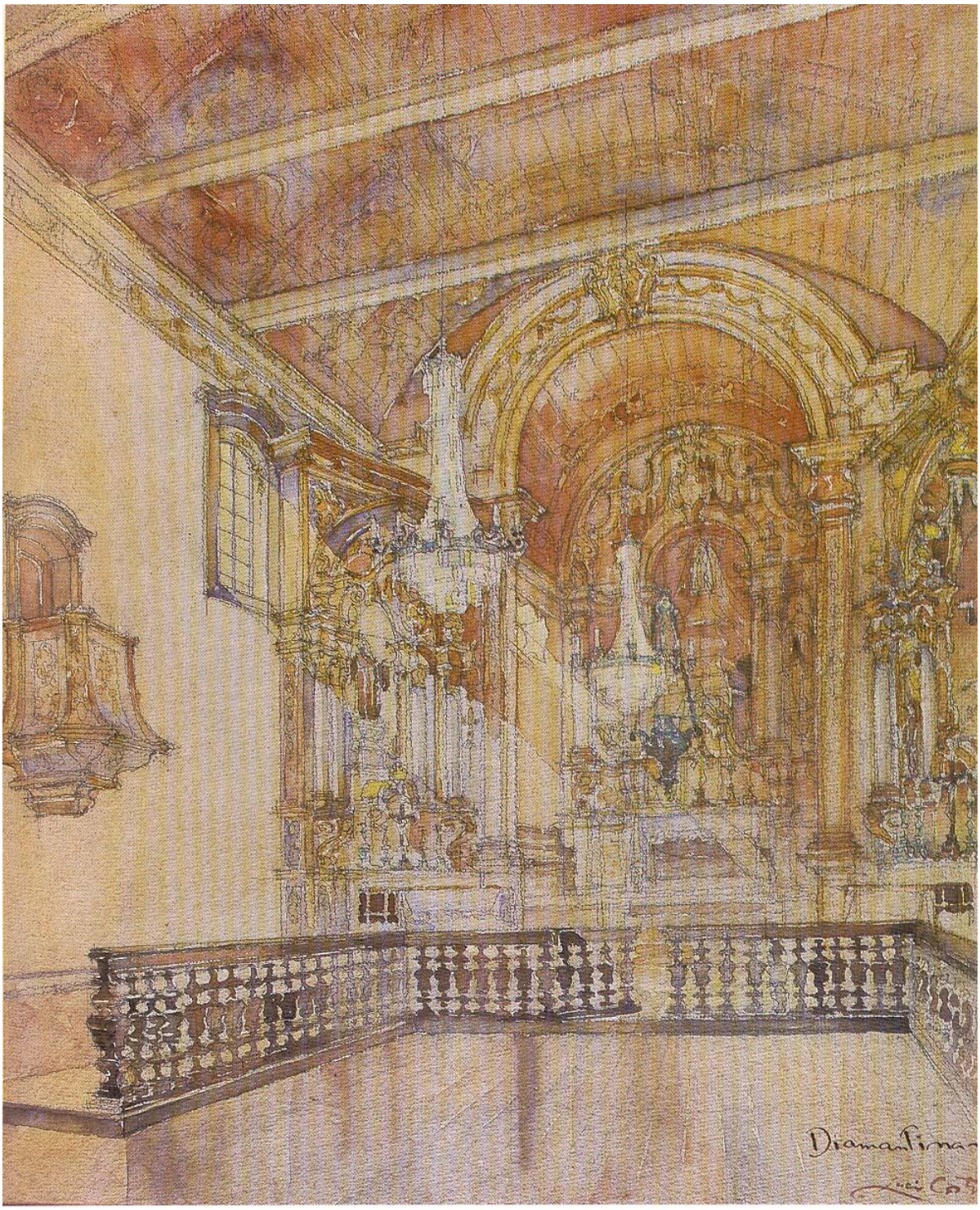
> A verdadeira arquitetura moderna não promove uma ruptura com o passado, *só a falsa*.
> Lúcio Costa, 23/07/95

Lucio Costa foi um dos protagonistas da arquitetura brasileira do século XX, sendo seu principal teórico e estudioso. Formulando o ambiente teórico pelo qual a modernidade arquitetônica pode ser operada em solo brasileiro, o arquiteto criador de Brasília foi um atuante estudioso do passado brasileiro.

---

[102] PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes Editores, 1998, p. 17-18.

[103] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 140.



[**43**] Diamantina. Interior da Igreja do Carmo. [COSTA, 1995:26]

O que marca o pensamento de Lúcio Costa é uma obsessão em interrogar o que define a cultura brasileira. No campo da pesquisa, foi responsável por boa parte dos estudos que permitiram esboçar os traços característicos do legado arquitetônico do passado, redirecionando-os ao horizonte possível da arquitetura moderna como prática brasileira.

Ao tornar públicos os seus dilemas, a partir da extensa obra escrita instrinseca à sua trajetória, tanto na elaboração inicial de seu programa para a arquitetura moderna brasileira, como nas críticas mais detalhadas que se desdobram de seu pensamento investigativo, podemos recolher uma equação que tangencia a prancheta moderna que se cristaliza via Rio de Janeiro: a síntese entre modernidade e tradição. [104]

Assim, a linha investigativa que decorre de sua produção textual, nos aproxima da evolução dos conceitos de nacionalidade e modernidade para entrever como a arquitetura moderna se viabiliza como argumento final da extensa produção intelectual ao longo de sua trajetória.

> Os primeiros passos para a criação de uma arquitetura moderna de caráter local são creditados, nas publicações recentes, a Lúcio Costa. No entanto, a despeito de seus escritos serem tão influentes quanto suas obras, e de ele ser repetidamente louvado como o teórico do movimento e mesmo como pioneiro em alguns setores da pesquisa do patrimônio artístico nacional, ninguém até agora reconheceu, salvo engano, que boa parte dos estudos da arquitetura brasileira deriva do modelo de análise por ele elaborado. Não por acaso são estes estudos que insistem na importância do arquiteto para a criação de uma arquitetura moderna autenticamente nacional.[105]

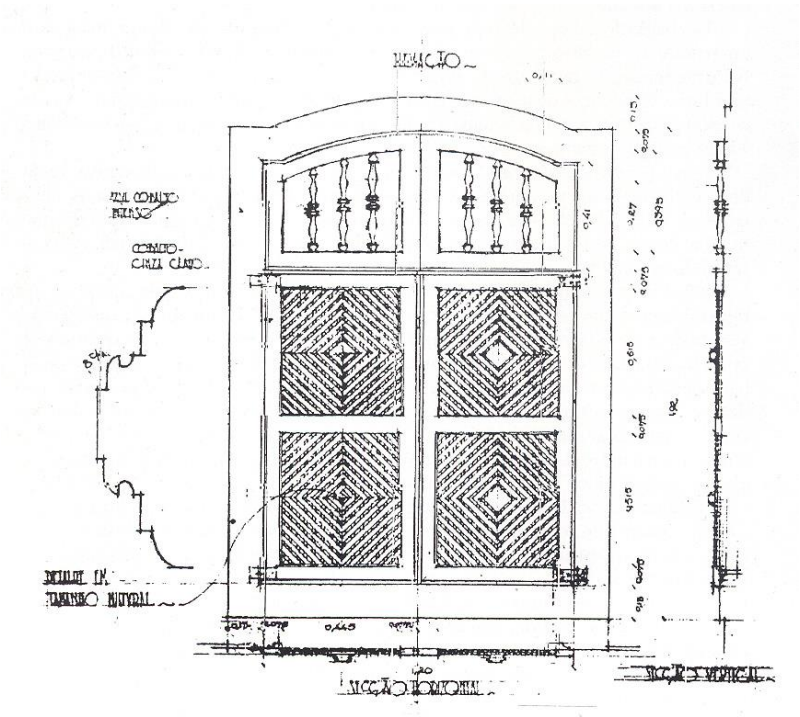
No amplo espectro de seus estudos *in loco*, pontua-se a viagem de estudos a Diamantina, financiada por José Mariano Filho, patrono do movimento neocolonial no Rio de Janeiro. Lúcio ainda cumpriria sua mirada às tradições luso-brasileiras com as viagens para o povoado das missões jesuíticas no sul do país, em 1937, e para as províncias portuguesas em duas ocasiões, em 1948 e 1952.

Como ideólogo da modernidade, Lúcio Costa esteve ligado a certo tradicionalismo que estaria no bojo de uma atitude frente à modernidade. Elegeu, para tanto, a manifestação cultural popular, coletiva, rural e anônima das construções civis coloniais como base para criação de uma cultura moderna erudita no país.

---

[104] Grupo arquitetos liderados por Lucio Costa [1902 - 1998], no episódio do MESP [1936]: Affonso Eduardo Reidy [1909 - 1964], Carlos Leão [1906 - 1983], Jorge Moreira [1904 - 1992], Ernani Vasconcellos [1909 - 1988] e Oscar Niemeyer [1907 - 2012], todos afinados com as linhas mestras do racionalismo arquitetônico e conhecedores da obra de Le Corbusier [1887 - 1965].

[105] PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes Editores, 1998, p.17.



[44] Detalhe da janela de treliça. Diamantina. [COSTA, 1995:28]

[45] Colégio com passadiço e janela de treliça. Diamantina. [COSTA, 1995:29]

EM TORNO DO NEOCOLONIAL

A "tomada de consciência" do nosso passado colonial, parte da referida equação que legitima a adesão à Arquitetura Nova por Lúcio Costa, passa antes pelas origens do movimento Neocolonial, do qual foi tributário. Nos anos de 1920, produziria uma série de artigos questionadores sobre a veracidade do movimento enquanto manifestação legítima da cultura brasileira.

Para Bruand, o neocolonial serviu como instrumento para validar um olhar sobre o Brasil e seu interior. Em suas palavras, "esse movimento foi na realidade a primeira manifestação de uma tomada de consciência, por parte dos brasileiros, das possibilidades do seu país e da sua originalidade".[106]

Em 1914, o engenheiro português Ricardo Severo, conhecedor profundo da arquitetura tradicional portuguesa, realiza uma série de conferências na Sociedade de Cultura Artística, na cidade de São Paulo, em defesa do estilo colonial brasileiro. Desta ocasião, potencializa-se o estudo acerca do Neocolonial, via José Mariano Filho, então diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

O elogio de fundo romântico a essa "erudição" espontânea do saber popular vincula-se à noção de "tradição", para quem a "rude humildade" da nossa arquitetura não devia ser considerada vergonhosa, uma vez que se reportaria à tarefa de "enaltecer" os "sentimentos patrióticos".[107]

Para o engenheiro e paladino do movimento neocolonial, a origem das construções brasileiras era louvável, uma vez que representava um modelo adaptável às condições físicas e morais do país, cuja decorrência seria uma feição local, para não dizer desde já nacional.

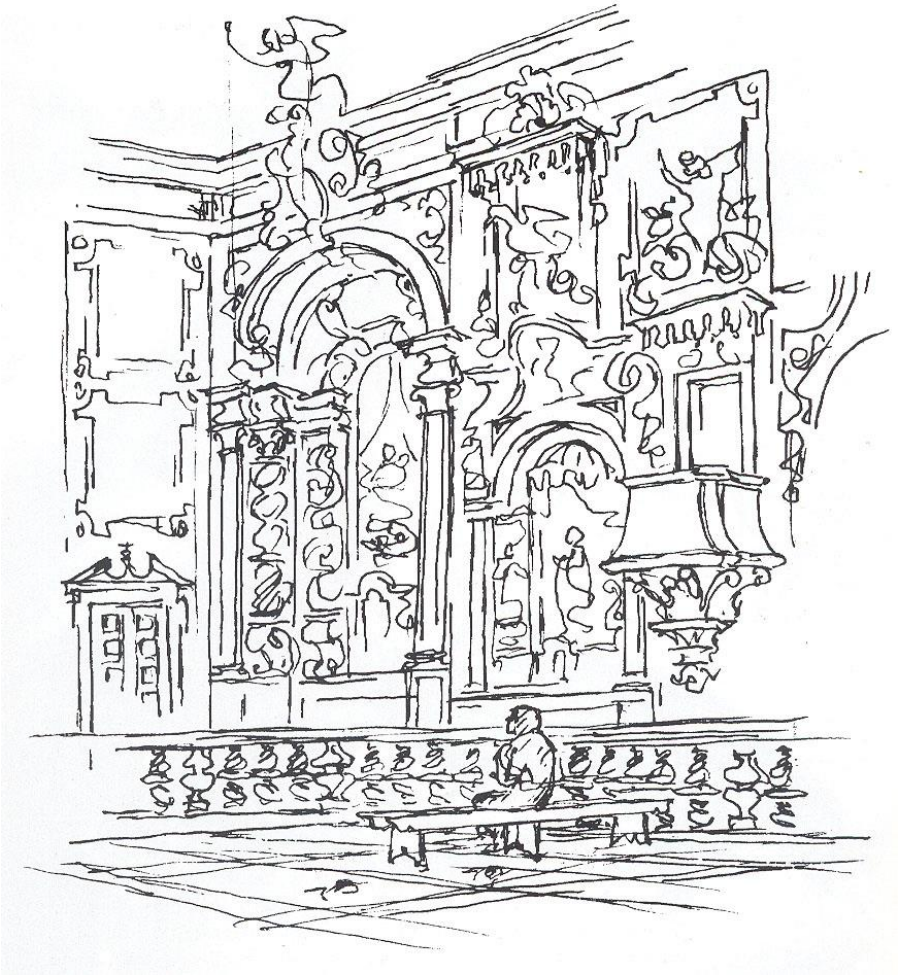
VIAGEM A DIAMANTINA

Através do prêmio "Heitor de Mello", concedido pelo Instituto de Arquitetos Brasileiros e outorgado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, Lúcio Costa realiza a viagem para Diamantina, em 1924. Idealizada por José Marianno Filho como premiação aos alunos de destaque no trabalho final do curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, a viagem se propunha ao conhecimento *in loco* da arquitetura presente no interior do país, com ênfase ao estado de Minas Gerais.

---

[106] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 52.

[107] Ricardo Severo, "A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo". *Conferências 1914-1915*. Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Tipographia Levi, 1916.



[46] Tarsila do Amaral. Congonhas, 1924. [AMARAL, 2008:71]

[47] Matriz Catas Altas do Mato Dentro, 1927. [COSTA, 1995:519]

> Lá chegando caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação: casas; igrejas, pousada de tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeiras – esteios, baldrames, frechais – enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebe, ao contrário de São Paulo onde a taipa de pilão imperava.[108]

O confronto direto com uma "arquitetura colonial pura", cuja "beleza sem esforço" revelou ao arquiteto certa artificialidade presente no estilo neocolonial. Segundo Maria Elisa Costa:

> Tinha uma coisa tão normal na arquitetura civil de Diamantina, que essa experiência ficou, digamos assim, como a semente de um desconforto. E ao mesmo tempo, junto com esse desconforto em relação ao que ele fazia, veio também a indagação natural: "mas qual deve ser a linguagem da minha época?"[109]

O impacto de sua viagem à Diamantina se materializa no esforço crítico do arquiteto em contestar, ainda que primariamente, os pressupostos do movimento neocolonial. Ao publicar *Considerações sobre nosso gosto e estilo*,[110] em junho de 1924, Lúcio Costa apresenta suas primeiras inquietações quanto à legibilidade do movimento.

> De minha viagem à Diamantina e pequena demora em Sabará, Ouro Preto e Mariana tentarei apenas dar as impressões gerais que tive e as ideias que elas me sugeriram sem entrar em detalhes técnicos que somente aos arquitetos podem interessar. Confesso-lhe que foram muitas as surpresas. Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos segui e ao qual, infelizmente já se está habituado o povo a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação. Ao lado das construções barrocas, jesuíticas, arquitetura francamente religiosa, há a arquitetura civil de um aspecto muito característico e de particular interesse.[111]

Comparando-a ao "colonial de estufa, colonial de laboratório", no qual "varandas onde mal cabe uma cadeira, lanternins que nada iluminam, telhadinhos que não abrigam nada, jardineiras em lugares inacessíveis, escoras que nenhum piso escorou", Lúcio Costa enfatiza que "tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser, exercer uma função".[112]

---

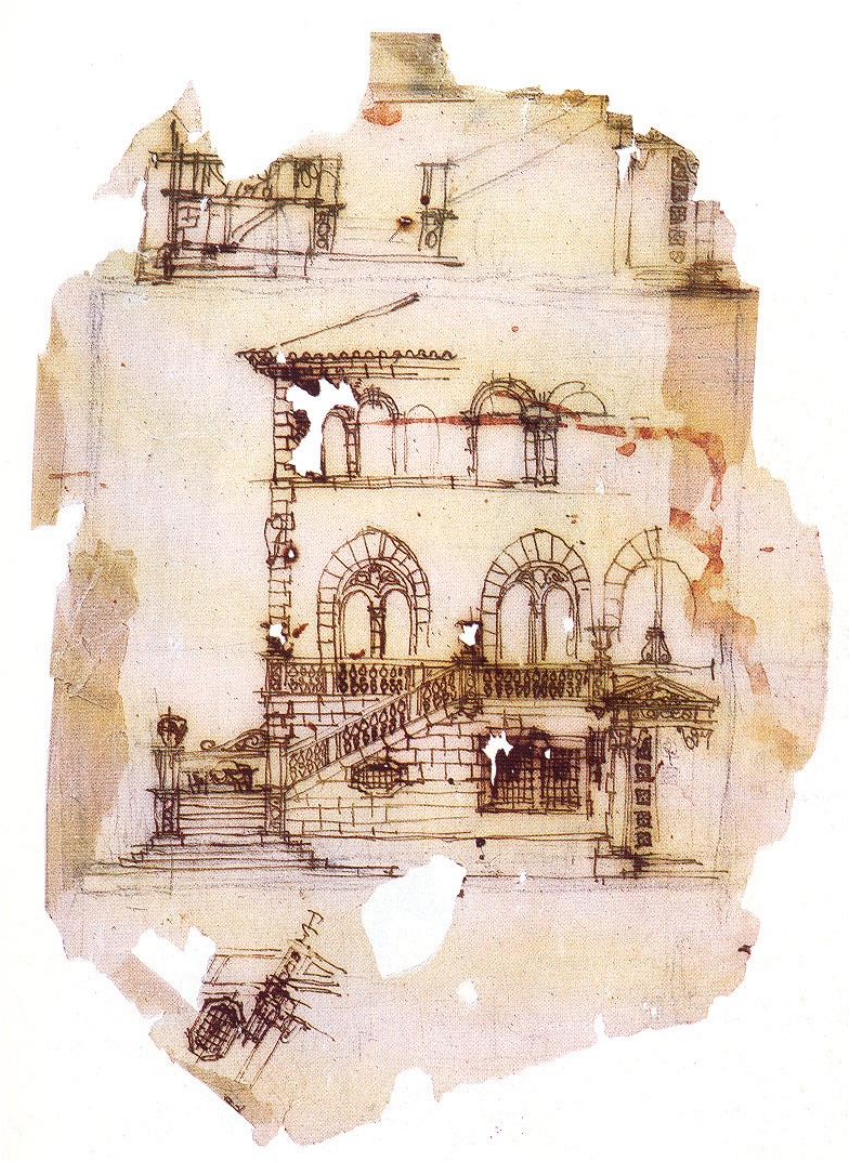
[108] Lucio Costa, "Diamantina". COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 27.

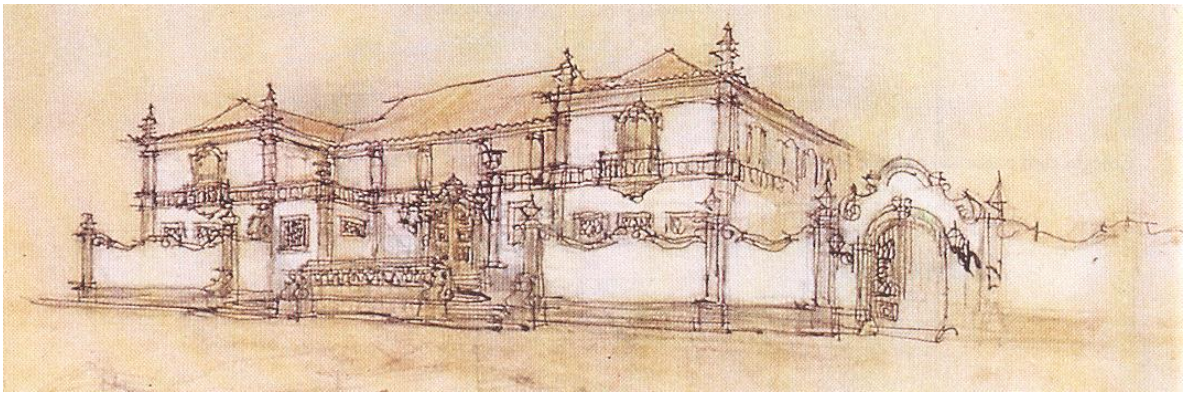
[109] Maria Elisa Costa. In: WISNIK, Guilherme T. [org.]. *O risco – Lucio Costa e a utopia moderna*. Rio de Janeiro: Bang bang filmes, 2003, p. 137.

[110] Lucio Costa, "Considerações sobre nosso gosto e estilo". *A Noite*, 18/06/1924. Republicado em XAVIER, Alberto [org.]. *Lucio Costa: Obras Escrita*. Parte 3:1. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, s/n.

[111] Ibidem, s/n.

[112] Ibidem, s/n.





[**48**] Embaixada Argentina "Ilusão Florentina", 1927-28. [COSTA, 1995:31]

[**49**] Embaixada do Peru, "Equívoco neocolonial", 1927-28. [COSTA, 1995:30]

Por fim, o arquiteto discorre sobre a questão da identidade, tão cara ao movimento neocolonial:

> 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 [...] 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.[113]

Mais tarde, em 1927, em virtude de um problema de saúde, Lúcio Costa retorna as cidades de Sabará, Mariana e Ouro Preto, cujas lembranças o faz acentuar o desconforto em relação ao neocolonial.

> [...] 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 sempre.[114]

As razões que levaram Lúcio Costa e acreditar que o Neocolonial pudesse ser a saída para a renovação da arquitetura brasileira foram contestadas em sua viagem pela Europa durante o ano de 1926. O olhar atento sobre a arquitetura tradicional portuguesa colocou-o diante da diferença entre a técnica construtiva original e os desdobramentos – estilizados e decorativos – assumidos pelo Neocolonial.

O arquiteto acentua, anos mais tarde, as razões de tal equívoco:

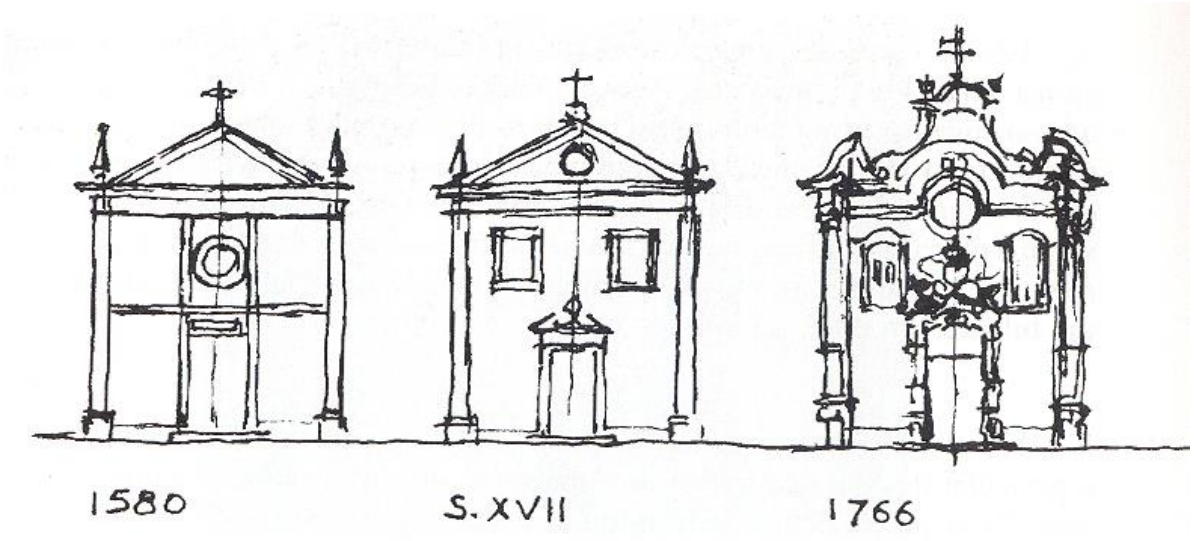
> [...] equívoco ainda agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional e consequente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais, do que resultou verdadeira salada de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes.[115]

---

[113] Lucio Costa, "Considerações sobre nosso gosto e estilo". *A Noite*, 18/06/1924. Republicado em XAVIER, Alberto [org.]. *Lucio Costa: Obras Escrita*. Parte 3:1. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, s/n.

[114] Id., "À guisa de sumário". COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.16.

[115] Id., "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". COSTA, L. op. cit., p. 165.



[50] Desenho Lúcio Costa. Capelas. [COSTA, 1995:512]

POLÊMICA QUANTO AO ALEIJADINHO

Em artigo polêmico de 1929,[116] Lúcio Costa opõe as obras de Aleijadinho ao "verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura", representado pela arquitetura civil do período colonial. Para o arquiteto, o trabalho de Aleijadinho foi "torturado", "nervoso", "delicado, fino, quase medalha". Antônio Francisco Lisboa era então considerado o grande gênio artístico nacional, em decorrência do esforço de reconhecimento da arte brasileira, nos anos de 1920.

Lúcio Costa encontra no artista mineiro uma forma de expor, indiretamente, suas reservas a alguns aspectos do Neocolonial. Este breve artigo desvela certa desconfiança do arquiteto nas soluções neocoloniais e pode ser visto como uma ruptura que, em 1929, já se anunciava. Lúcio Costa usa o exemplo do Aleijadinho para, por oposição, definir o que seria a verdadeira tradição da arquitetura brasileira, nos moldes da arquitetura civil colonial.

Seu objetivo é redimensionar a obra de Aleijadinho que estaria superestimada e supervalorizada no âmbito da arquitetura. "E é sob esse ponto de vista que o Aleijadinho diminui de vulto, retoma as suas verdadeiras proporções, desce do trono e vem falar com a gente cá em baixo, naturalmente."[117]

Para Lúcio Costa, seus conjuntos escultóricos eram ressonantes à sua personalidade convulsionada, mas caberia ao arquiteto o retorno legítimo às obras de arquitetura colonial, mais atento à regra e não à exceção, lugar onde estariam as "obras de decoração" de Aleijadinho, em contraposição às "obras de arquitetura".

O decorativismo presente nas novas construções neocoloniais estaria distante de nossa arquitetura civil e residencial, presentes de norte a sul do país como bom exemplo a ser entendido na tarefa do arquiteto do século XX. As "obras de arquitetura" seriam identificáveis naquilo que revelam de seu povo, através da simplicidade de suas soluções aos problemas do momento.

Mais tarde essa posição seria revista, a partir de estudos mais detidos sobre a obra excepcional de Aleijadinho, em que Lúcio Costa preocupou-se mais em reconhecer as características fundamentais da personalidade do artista e de suas realizações, do que separá-las entre os campos das artes plásticas e da arquitetura.[118]

---

[116] Id., "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional", 1929. *O Jornal*, Rio de Janeiro, número especial sobre Minas Gerais. Republicado em XAVIER, Alberto.[org]. *Lucio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p.12.

[117] Lucio Costa, "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional", 1929. *O Jornal*, Rio de Janeiro, número especial sobre Minas Gerais. Republicado em XAVIER, Alberto.[org]. *Lucio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p.14.

[118] Id., "Lucio Costa sobre o Aleijadinho". *Gávea,* n.3, junho, 1986, p. 46.

Afirmada a diferença entre o espírito barroco e o caráter peculiar da arquitetura brasileira, inicia-se o processo de construção de uma nova interpretação de nosso passado, formulada a partir de um ponto de vista novo e original, voltado para a valorização da obra anônima e para as expressões mais representativas da nossa herança arquitetônica.

Ao opor-se a "nossa arquitetura [...] robusta, forte, maciça", Costa identifica uma tradição modelada "pelo mesmo espírito, e uma só mão", representante de uma nacionalidade que nos é própria.

> O essencial é a outra parte, essa outra parte alheia à sua obra, e onde a gente sente o verdadeiro espírito da nossa gente. O espírito que formou essa espécie de nacionalidade que é a nossa. Quem viaja pelo interior de minas percorrendo as suas velhas cidades, Sabará, Ouro Preto, São João dei Rei, Mariana e tantas mais, não pode deixar de ter a impressão triste que tive, a pena infinita que senti vendo completamente esquecidos aqueles vestígios tão expressivos do passado, de um caráter tão marcado, tão nosso [...] E quando já se conhece Bahia, Pernambuco e os outros, e que se observa que afora pequenos detalhes próprios a cada região, o espírito, a linha geral, a maneira de fazer é sempre a mesma, seja no Caraça ou seja em Olinda, é aí que a gente vê, mesmo sem saber nada de história, só olhando a sua arquitetura antiga, que o Brasil, apesar da extensão, diferenças locais e outras complicações, tinha que ser mesmo uma coisa só. Mal ou bem foi modelado de uma só vez, pelo mesmo espírito e uma só mão. Torto, errado, feio, como quiserem, mas uma mesma estrutura, uma peça só. A sua velha arquitetura está dizendo.[119]

Impõe-se, portanto, acima da condição inequívoca do gênio artístico, a busca dos verdadeiros valores que se encontram na arquitetura simples e na habilidade do artífice anônimo:

> Entretanto há mais de um século, quase dois, que isso tudo acabou, parou. Vinha andando, tão bem; de repente parou, desandou e a gente fica sem compreender nada. Mas afinal que fim levaram aqueles indivíduos que trabalhavam tão bem o jacarandá, e faziam aquelas camas, aquelas arcas, e cinzelavam aquelas solas? E aqueles mestres anônimos que proporcionavam tão bem as janelas e portas e davam aos telhados, às beiradas, aquela linha tão simpática? E o resto, e tudo mais, onde estão eles? Que fim levou tudo isso? Tudo desapareceu de repente, sumiu. Custa acreditar que seja a mesma gente, o mesmo povo.[120]

O que podemos flagrar nos seus apontamentos sobre a arquitetura de Aleijadinho é o fato de, antes mesmo de elaborar uma equação que pautasse o desenvolvimento da arquitetura moderna

---

[119] Lucio Costa, "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional", 1929. *O Jornal*, Rio de Janeiro, número especial sobre Minas Gerais. Republicado em XAVIER, Alberto.[org]. *Lucio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, pp.15-16.

[120] Ibidem.

brasileira, Lúcio Costa identifica o "verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura", difundido por "mestres anônimos que proporcionavam tão bem as janelas e portas".

A tentativa de resgatar uma coesão perdida não resultará apenas como uma teoria imediata que legitime uma arquitetura moderna no Brasil, antes, maracará uma convicção do arquiteto perante as manifestações de cunho nacional.

A inquietação operante nos seus escritos dentro dos princípios do neocolonial, se justifica no exercício intelectual "para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é *mister* procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia".[121]

> É preciso aproveitar o que herdamos de nossos avós. Mas fazê-lo conservando, antes de tudo, a beleza das 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 qúalquer coisa que a obra de arte contém e que não se sabe ao certo o que é, mas que comove e atrai.[122]

RAZÕES DA NOVA ARQUITETURA

> A arquitetura está além – a tecnologia é o ponto de partida.[123]

A ruptura efetiva ao movimento neocolonial se dá em 1930, a partir do episódio de reformulação do ensino na Escola Nacional de Belas-Artes, no qual Lúcio Costa é convocado a assumir a direção da instituição, a convite de Francisco Campos, Ministro da Educação do governo de Washington Luís [1926-1930].

O texto "Razões da Nova Arquitetura" é uma espécie de apoio teórico às rápidas transformações da arquitetura brasileira dos anos de 1930, e pontua a primeira manifestação abrangente do arquiteto sobre a arquitetura moderna. Escrito em 1934, seria originalmente publicado em 1936, na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal.*

Nesse contexto, Bruand aponta que para Lúcio Costa o que era uma investigação de orientação profissional, com o advento da direção da ENBA, configurou-se em um programa de modernização

---

[121] Lucio Costa, "A alma dos nossos lares". *A Noite*, 19. mar. 1924. Republicado em XAVIER, Alberto [org.]. *Lucio Costa: Obras Escrita*. Parte 4:1. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, s/n.

[122] Id., "Considerações sobre nosso gosto e estilo". *A Noite*, 18/06/1924. Republicado em XAVIER, Alberto [org.]. op. cit., parte 3:1, s/n.

[123] Id., "Razões da Nova Arquitetura", 1934. COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 114.

pragmático. Em suas palavras "é provável que as responsabilidades de que foi subitamente investido tenham precipitado sua evolução".[124]

Nesse artigo, Lúcio desenha um quadro amplo de transição no qual pontua suas restrições aos movimentos tradicionalistas e as possibilidades antevistas nos movimentos renovadores em arquitetura. É por meio do imperativo técnico que o arquiteto buscará o diferencial entre a verdadeira arquitetura e as manifestações equivocadas no exercício de configurar uma feição local às construções do novo tempo.

> Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos - porque, ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer.[125]

Após um longo percurso introdutório, seguem-se as explicações pontuais ao entendimento da arte contemporânea. As considerações iniciais desvelam os condicionamentos históricos do trabalho manual e sua condição atual de superação pela máquina. Arte e arquitetura estariam condicionadas por "duas partes independentes: uma permanente e acima de quaisquer considerações de ordem técnica; outra, motivada por imposições desta última, juntamente com as do meio social e físico".[126]

Na primeira, cumpriria-se o sentido pleno da expressão artística, acima das vicissitudes imediatas da realização da obra: os valores permanentes da obra são apresentados pela constante transcendência, perenes nas artes em qualquer tempo.

A segunda condicionante, pontuada pelas circunstâncias do meio, seria enfatizada pelo saber técnico. Aliado à máquina, como resposta a seu tempo, comprometeria o ritmo do trabalho manual – não sendo este, portanto, uma alternativa condizente às condicionantes impostas. Assim, "[...] a crise da arquitetura contemporânea [...] é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina".[127]

Seguindo o caminho trilhado por Le Corbusier,[128] Lúcio Costa discorre, assim, sobre símbolo central das discussões da estética da máquina – os meios de transporte – para argumentar que dela a arquitetura extraiu a lição necessária para seu desenvolvimento consonante às implicações do novo

---

[124] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 74.

[125] Lucio Costa. "Razões da Nova Arquitetura", 1934. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 108.

[126] Ibidem.

[127] Lucio Costa. "Razões da Nova Arquitetura", 1934. In: COSTA, L. op. cit., p.110.

[128] Cf. Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris: G.Cres, 1923.

meio. Da analogia à máquina decorriam os princípios formais a serem adotados pela arquitetura.

> O nosso interesse – como arquitetos – pela lição dos meios de transporte, a teimosa insistência com que nos voltamos para esse exemplo, é porque trata de criações onde a nova técnica, encarando de frente o problema, e sem qualquer espécie de compromisso, disse a sua palavra desconhecida, desempenhando-se da tarefa com simplicidade, clareza, elegância e economia.[129]

Para superar a crise decorrente do domínio da máquina, seria necessário extrair as lições de sua presença, de suas potencialidades, de seu crescente domínio em todas as esferas da vida. Pela lógica da concepção desses objetos descortinava-se uma nova ética, capaz de indicar outros parâmetros de desenvolvimento. Caberia à arquitetura, o "aspecto industrial e a ausência de ornamentação".[130]

Tal proposição decorre do anacronismo imposto ao saber artesanal perante a produção industrial, cujo atributo artístico decorria da destreza do artífice, a partir de uma cultura marcada pela manualidade. A produção em série, desvinculada do entendimento do que lhe era reprodutível, ao desenvolver elementos decorativos, falsearia sua natureza essencial.

A estrutura independente figurava-se, então, como grande protagonista do novo sistema construtivo encampado pela Nova Arquitetura.

> A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza e, de certo modo, comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção é a ossatura independente.[131]

No passado, argumenta o autor, os edifícios se apoiavam sobre paredes solidamente assentadas no solo. Porém "um milagre" veio libertá-las: a estrutura independente. Estrutura metálica ou de concreto, o novo sistema, livre dos vínculos com o chão e dotado de grande versatilidade, não apenas ofereceu maior flexibilidade e nova expressão, como também possibilitou, potencialmente, a estandardização e a industrialização dos componentes. "É este o segredo de toda nova arquitetura".[132] Esta condição deu à arquitetura o recurso à planta livre e a liberdade das fachadas.

> A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista elasticidade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços

---

[129] Lucio Costa. "Razões da Nova Arquitetura", 1934. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 111.

[130] Ibidem, p.114.

[131] Ibidem, p.112.

[132] Ibidem.

> fechados, a leveza dos panos de vidro, tudo voluntariamente excluindo qualquer ideia de esforço, que todo se concentra, em intervalos iguais, nos pilotis – solto no espaço – o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria - aquela disciplina e 'retenue' próprias da grande arquitetura; conseguindo mesmo, um valor plástico nunca dantes alcançado, e que a aproxima –apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura.[133]

Em apologia à nova capacidade técnica, o texto discorre sobre suas possibilidades, reunindo não apenas todo o potencial de racionalização industrial, a partir do uso de materiais mais adequados e da introdução de sistema de modulação e padronização, mas também em sua capacidade de desdobrar um vasto universo de possibilidades formais.

O texto prossegue com ênfase na elasticidade possível à arquitetura diante do novo sistema construtivo. A liberdade dos fechamentos, desde as janelas corridas ou a partir da cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, até a leveza dos panos de vidro, acentua pela presença dos pilotis.

Ainda que lamente os materiais utilizados nas vedações, o autor insiste nas potencialidades do sistema, agora sobre os imperativos térmicos dos ambientes modernos, concluindo que "é imprescindível que a indústria se apodere da construção produzindo, convenientemente apurados, todos os elementos de que ela carece para podermos chegar aquele grau de perfeição de que as carrocerias de automóvel são amostra animadora".[134]

Na crise da arquitetura em amplo espectro – resultado do descompasso entre a nova técnica e a estética antiquada – Lúcio Costa abre espaço para enfatizar a escolha da vertente moderna que a arquitetura brasileira vai se filiar. A arquitetura corbusiana serviu como imagem de modernização e de afirmação da nacionalidade, por mecanismos que o modernismo brasileiro dos anos 1920 se encarregou de construir: a ruptura com a versatilidade política e cultural do século XIX, a descoberta do Brasil inaugural e a vocação do país para as formas do futuro.

Para tanto, Lucio Costa justifica a escolha da doutrina de Le Corbusier como paradigma para o horizonte das construções brasileiras, a partir de três questões que considera fundamentais em sua obra: os problemas de ordem técnica, social e plástica.

> Gropius era uma figura excepcional e de uma qualidade excepcional também. Muito culto, era casado com uma mulher muito inteligente e bonita. Durante a Primeira Guerra ele foi da cavalaria, foi ulano, ele mesmo me contou. Era uma figura esplêndida. Estive longamente

---

[133] Lucio Costa."Razões da Nova Arquitetura", 1934. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.113.

[134] Ibidem, p.112.

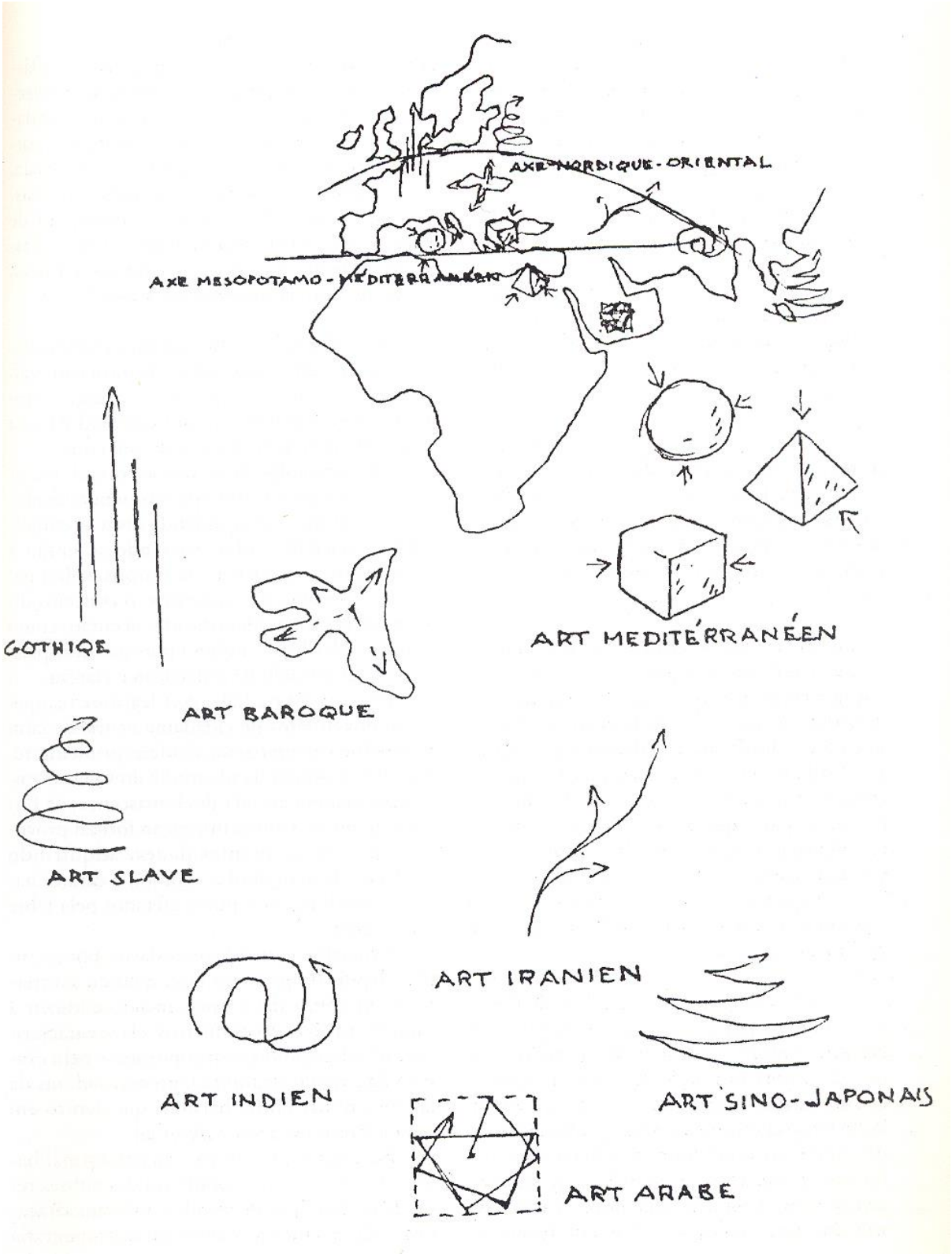
> com ele em Paris, e depois aqui, lá em casa [...] Mas Le Corbusier era o único que encarava o problema de três ângulos: o sociológico – ele dava muita importância ao social à adequação a tecnologia nova e a abordagem plástica. Isso é o que mais me marcou, que o diferenciava de todos, embora Gropius lá na Bauhaus tivesse organizado uma coisa estupenda. Muita gente vê hoje aquele movimento da Bauhaus como uma coisa muito rígida e restritiva, mas não podemos esquecer a estrutura fabulosa que foi, na época, a Bauhaus, – Kandinsky, Klee, etc. Mas a abordagem de Le Corbusier seduzia mais. Depois ele tinha o dom da palavra e o texto das publicações, com diagramação diferente, aliciava. Era uma fé na renovação no bom sentido, aquela força que se comunicava com as pessoas jovens. [135]

Na argumentação de Costa, fica claro que, para um país com uma industrialização recente, e sem um vernáculo artesanal constituído, o processo de modernização não seguiria os trilhos da estandartização desencadeada a partir do desenho de objetos, mas pela adesão ao gesto generalizável que pudesse pensar o país como um todo, em sua complexidade e dimensão.

Prosseguindo no combate ao pensamento conservador, o autor procura refutar as acusações de internacionalismo da arquitetura moderna brasileira e sua possível filiação "germânica, judaica ou eslava",[136] a partir das origens da arquitetura corbusiana, cuja fonte "filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza nada têm do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou

[135] Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier", [entrevista concedida a Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamarqui e Ronaldo Brito em 1987]. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp. 144-145.

[136] Cf. MARIANNO FILHO, José. *A arquitetura mesológica*. Rio de Janeiro: Pongetti e Cia, 1931. Mais tarde, José Marianno pontuaria: "O aspecto mais grave da campanha comunista exercida por intermédio da arquitetura judaica que se pretende impertinentemente impor ao Brasil é que ela tem por objetivo principal destruir o sentimento de tradição nacional, sob o irrisório pretexto de que o homem moderno não pode mais suportar a arquitetura do passado". In: MARIANNO FILHO, José. *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: s/ed, 1943.



[**51**] Tradição mediterrânea. [COSTA, 1995:249]

renascer no *Quatrocentos*, para logo depois afundar sob os artifícios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor".[137]

Anos mais tarde, em 1952, no artigo *Considerações sobre arte contemporânea*, [138] o autor apontaria uma constante verificável na arte mediterrânea, em que há uma "predominância dos volumes geométricos e da continuidade dos planos de contorno definido e a consequente sensação de densidade, de equilíbrio, de contenção".[139]

Nas artes – gótica, barroca, hindu, eslava, árabe, iraniana e sino-japonesa – haveria uma constante particular onde "a energia concentrada no objeto parece querer liberar-se e expandir". Complementa Lúcio Costa que "a cada uma dessas concepções formais, tanto estática como dinâmica, corresponde portanto, originalmente, um habitat natural".[140]

Para Lucio Costa a noção de "estilo" é entendida como reiteração empírica de um saber construtivo, um modo de consolidação e decantação de uma cultura coletiva.

> [...] é ridículo acusar-se de monótona a nova arquitetura simplesmente porque vem repetindo, durante alguns anos, umas tantas formas que lhe são peculiares – quando os gregos levaram algumas centenas trabalhando, invariavelmente, no mesmo padrão, até chegarem às obras-primas da acrópole de Atenas. Os estilos se formam e apuram à custa dessa repetição que perdura enquanto se mantêm as razões profundas que lhe deram origem.[141]

Por conseguinte, o que Lúcio Costa entende por "tradição", no caso brasileiro, está amparado em uma teoria de longa duração, projetado sob uma dimensão cultural ampliada que se insere no quadro da civilização mediterrânea e clássica, por meio de nossa origem ibérica.

Nesse contexto mais amplo, das colônias ibéricas de raiz latina, a situação brasileira seria representada por um barroco comedido e austero, cujo estudo legitimaria a fórmula decorrente, poucos anos mais tarde, entre a tradição e modernidade.

Prosseguindo em sua argumentação, Costa faz de relance um comentário a respeito da situação brasileira, enquadrada no contexto mais amplo das colônias ibéricas de raiz latina. Nesse caso, assevera:

---

[137] Lucio Costa, "Razões da Nova Arquitetura", 1934. In: COSTA, L. op. cit., p.116.

[138] Id., "Considerações sobre arte contemporânea". *Os Cadernos de Cultura*, n. 6, Serviço de Documentação do MEC, 1952. *Republicado em* COSTA, L. op. cit., p. 245.

[139] Ibidem, p. 247.

[140] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea". *Os Cadernos de Cultura*, n. 6, Serviço de Documentação do MEC, 1952. *Republicado em* COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 247.

[141] Id., "Razões da Nova Arquitetura", 1934. In: COSTA, L. op.cit., p.114.

> A arquitetura barroca soube sempre manter, mesmo nos momentos de delírio a que por vezes chegou, certa compostura, até dignidade, conservando-se a linha geral da composição, conquanto elaborada, alheia ao assanhamento ornamental.[142]

Depois de *Razões da Nova Arquitetura* Lúcio Costa publicou vários textos, ao longo dos anos de 1940. Embora relevantes, nenhum alcançou a profundidade encontrada em *Considerações sobre arte contemporânea* – obra de maturidade de Lúcio Costa, cujos conceitos apresentados em *Razões*, quase duas décadas antes, aparecem plenamente desenvolvidos.

Centrado na ideia de demonstrar o valor da intenção plástica na arquitetura como seu aspecto fundamental, o texto se estrutura de modo a assegurar que a legitimação da obra, que lhe assegura permanência, é exatamente o que está além da sua finalidade imediata, "aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil".[143]

Para entender como se alcança a expressão artística, é necessário considerar o pressuposto indispensável para a sua realização, isto é, a presença da intenção plástica no processo de criação artística, o que, para Lucio Costa, é o conceito-chave, não apenas como fator decisivo para a realização artística, mas também como aspecto que distingue particularmente a arquitetura brasileira.

Para Le Corbusier:

> A arquitetura é assunto de plástica. A plástica é o que vemos e o que medimos com os olhos.[144] [...] Já na sua planta e, por conseguinte, em tudo o que se eleva no espaço o arquiteto foi plástico; disciplinou as reivindicações utilitárias em virtude de um objetivo plástico que perseguia; ele compôs.[145]

Os instrumentos de análise de Le Corbusier são próprios da tradição clássica*:* intenção plástica, harmonia, proporção, composição, atualizados à luz de uma racionalidade produtiva própria dos meios de produção industrial.

A afirmação de Lúcio Costa do aspecto plástico como a dimensão essencial da arquitetura, associada à utilização de noções de caráter acadêmico, deixa entrever a origem dos principais conceitos que compõem a base teórica de seu pensamento, sobretudo no texto *O arquiteto e a sociedade contemporânea*, publicado em 1952.

---

[142] Ibidem, p. 116.

[143] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea". *Os Cadernos de Cultura*, n. 6, Serviço de Documentação do MEC, 1952. *Republicado em* COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 245.

[144] LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p.149.

[145] Ibidem, p. 153.

Para definir a intenção plástica, dimensionar a sua presença, seria preciso, antes, passar pela definição de arquitetura. Para tanto, o autor começa por reconhecer que "arquitetura é, antes de mais nada, construção; mas construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando determinada intenção. [...] A intenção plástica [...] é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção".[146]

Tal intenção não se encontraria dissociada dos demais aspectos, pois a arquitetura depende "da época de sua ocorrência, do meio físico e social a que pertence, da técnica decorrente dos materiais empregados e, finalmente, [...] do programa proposto".[147]

O processo de concepção da obra arquitetônica que marca a postura do arquiteto é desvelado por dois conceitos opostos que constituem uma bipolaridade característica de suas noções sobre arte: o conceito orgânico-funcional e o plástico-ideal.

O primeiro explica os mecanismos de solução de um dado problema, a partir de sua natureza interna, atendendo a cada um dos requisitos e condicionantes de seus elementos constitutivos; o percurso de sua operacionalização se dá "da parte para o todo", no que caracteriza como processo imanente. Esquematicamente, os conceitos se filiariam à vertente mesopotamo-mediterrânea, na concepção da forma estática.

Em oposição, o conceito plástico-ideal parte de uma forma ou uma noção definida de forma, arbitrária e apriorística, à qual cabe ajustar cada um dos elementos, percorrendo o caminho inverso, "do todo para a parte", no processo que denomina como transcendente. Estariam aqui representadas as manifestações do eixo nórdico-oriental, em sua concepção dinâmica.

Para Lúcio Costa, a época atual permitiria – pelo avanço da técnica e, sobretudo, a partir da estrutura independente – "pela primeira vez na história da arquitetura, a perfeita fusão daqueles dois conceitos".[148]

DOCUMENTAÇÃO NECESSÁRIA

Percebidos os equívocos iniciais nas contradições do neocolonial, que se tornaram mais claros na medida em que se aprofundava a pesquisa da arquitetura tradicional, até culminar no texto-

---

[146] Lucio Costa, "O arquiteto e a sociedade contemporânea". *I Congresso Internacional de Artistas.* Veneza, 1952. Republicado em XAVIER, Alberto.[org]. *Lucio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p. 244.

[147] Lucio Costa, "O arquiteto e a sociedade contemporânea". *I Congresso Internacional de Artistas.* Veneza, 1952. Republicado em XAVIER, Alberto.[org]. *Lucio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p. 245.

[148] Ibidem, p. 246.

manifesto *Razões da Nova Arquitetura*, Lúcio Costa debruçou-se no estudo sistemático da arquitetura colonial, visando "aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e consequentemente beleza".[149]

O arquiteto não via com antagonismo os duplos contidos em modernidade e tradição, cultura e civilização. Suas formulações teóricas e pesquisas históricas buscaram encontrar uma linha de continuidade naquilo que identificou como "boa tradição" e sua correlação com a arquitetura e a arte modernas.

Lúcio Costa procura demonstrar como a evolução lógica de suas preocupações o levaria a uma aproximação com as tendências internacionais de renovação da arquitetura. Sua ruptura em relação ao "pastiche" neocolonial se dá na percepção flagrante do formalismo intrínseco ao movimento, do que deriva as artificialidades de suas soluções.

Para viabilizar a "Nova Arquitetura" no país, era preciso conhecer a história, a partir de um estudo que permitisse conhecer os fundamentos que deram origem à própria cultura, para então buscar restabelecer a linha de continuidade interrompida. Linha esta que Lucio Costa buscou reconstituir em seus estudos e dar sequência, nos anos que se seguiram às formulações, em sua obra.

O que decorre de sua prancheta moderna são os usos dos elementos construtivos de acordo com sua lógica intrínseca consonante ao seu tempo: os elementos de suporte funcionam estruturalmente e as vedações decorrem do mesmo raciocínio.

Contudo, a linguagem de sua arquitetura não se daria na apropriação imediata elaborada no interior de um código específico. Seja atento à tradição vernácula ou ao sistema de princípios desenvolvidos por Le Corbusier, Lúcio Costa lançava mão de ambas, articulando uma à outra com notável liberdade e desenvoltura.[150] Na essência de suas formulações estaria a capacidade de relacionar elementos da natureza já prontos à pesquisa formal que se desencadearia pelo universo da cultura.

Munidos de suas pesquisas, o problema seria encontrar um paradigma da nacionalidade por meio de uma amostragem exemplar, resultante do processo de ocupação do território brasileiro e das vicissitudes enfrentadas em cada região do país. O olhar atento às manifestações decorrentes da empresa colonial se perspectivava no horizonte da experiência sedimentada ao longo de três séculos.

---

[149] Id.,"Situação do ensino na Escola de Belas Artes", 1930. In: COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.68.

[150] No período de sua formação, Le Corbusier também se dirigiu às culturas vernaculares mediterrâneas. Cf. BAKER, G.H. *The Creative Search – The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*. Routledge, 2000.

A construção popular vernácula de origem portuguesa, há muito tempo aculturada, seria objeto de investigação permanente, por meio da sua coerência construtiva, eficiência em relação às condições de uso e de uma adaptação que desvelava as soluções oriundas dessa experiência acumulada.

A simplicidade das construções rudes e acolhedoras se daria na economia de recursos característica dos primeiros tempos coloniais, expressando-se por meios próprios, sem rebuscamentos ou artifícios.

Na entrevista em que discorre sobre o ensino da Escola de Belas Artes, o autor afirma:

> Nos verdadeiros estilos, a arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo [...] Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não com o intuito da transposição ridícula dos seus motivos [...] – mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e consequentemente beleza.[151]

Como parte das iniciativas do acolhimento à Nova Arquitetura pelo Estado ilustrado figura-se a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Como dado fundante nessa equação, Lúcio Costa pontua um passado a ser legitimado tendo por base as implicações de um presente a ser continuado, no horizonte da arquitetura moderna brasileira.

Em 1937, Lúcio Costa retoma o tema da arquitetura tradicional luso-brasileira no artigo que inaugura a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, intitulado *Documentação Necessária*. O texto pontuaria a intenção de funcionar como guia dos estudos e pesquisas sobre a arquitetura tradicional, sendo adotado, posteriormente, como cartilha do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Lúcio Costa e Mário de Andrade foram partícipes fundamentais na definição dos pilares do SPHAN. Mário de Andrade enquanto diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos desde o início, em 1937, até 1972, ano em que se aposenta. Lúcio Costa, cuja participação efetiva se restringe aos anos de 1938-41, elaborou, contudo, o projeto que veio a ser desdobrado para o decreto presidencial que institucionalizou o Serviço e definiu suas principais diretrizes.

O lusitanismo de Lúcio Costa não impede a afirmação de uma cultura própria do Brasil-colônia, que define uma nacionalidade e uma personalidade social, ao mesmo tempo enraizada à antiga metrópole e capaz de representar o verdadeiro caráter popular brasileiro.

---

[151] Lucio Costa. "Situação do ensino na Escola de Belas Artes", 1930. In: COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 68.

O declínio desse raciocínio histórico resultaria no ímpeto do ecletismo acadêmico. Em oposição ao projeto de europeização da colônia portuguesa estaria à civilização lusitana, que definiu nossos contornos próprios desde o descobrimento. A tradição artística e arquitetônica pautada no convívio português entra em crise com a vinda família real ao país, quebrando o isolamento colonial que atravessara os séculos. Somado a isso, o fim do modelo mercantilista e à adesão à nova fase do capitalismo industrial, sob liderança inglesa, abre as portas do país aos novos centros e suas influências, que se traduzem no ecletismo disseminado do século XIX.

A operação conceitual montada por Lúcio Costa transformava o estilo acadêmico "de importação" do século XIX como um desvio de rota em relação à "verdadeira tradição" da arquitetura no país. Tidos como análogos, o esquema formal moderno e a rudeza arquitetônica do período colonial, permitiriam, assim, uma continuidade lógica da "tradição local" no desdobramento da arquitetura moderna brasileira.

Resultante da tradição construtiva, a modernidade arquitetônica reflete, no caso brasileiro, o respeito à simplicidade, à volumetria e ao clima, sendo que tais normativas, no plano discursivo, poderiam assegurar à prática regular da arquitetura uma orientação correta, sobretudo no ímpeto de corresponder às ideias de nacionalidade, tão caras a Lúcio Costa. É na passagem deste programa à prática, sob a adjetivação "nacional" da nova arquitetura, que produção brasileira que de desdobra imediatamente ao projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP [1936] adquirirá projeção internacional.

Ao recuperar, pelas vias da tradição, a leitura popular portuguesa, Lúcio Costa reafirma a escolha pelo saber contido na ação pioneira que se desenvolve em consonância à natureza bruta da colônia. A arquitetura mínima, plena de conhecimento, guarda a boa tradição a ser equacionada pela modernidade que se impõe.

A questão da "tradição" e da identidade cultural envolve a definição do que seja uma "arte nacional". Para Lucio, o "verdadeiro espírito" já se encontra presente na colônia desde o início, na aclimatação da tradição lusitana ao território americano, depurada ao longo do tempo.

Ao contrário da visão desfavorável em que a suposta origem dos rudes portugueses teria ocasionado à má arquitetura praticada no Brasil colonial, em que os portugueses "trouxeram de suas aldeias o tipo desproporcionado e sombrio das velhas construções",[152] Lúcio Costa inverte esse drama histórico ao legitimar a versão popular como mantenedora de nossa boa tradição. Nas palavras de Christiano S. das Neves:

---

[152] Citação atribuída a Aníbal Matos apud Lucio Costa "Documentação Necessária", 1937. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.457.

> Não devemos, portanto, aos portugueses influência benéfica na evolução da arte [...] pelo contrário, implantaram aqui construções abomináveis em esthética [...] o "mestre de obras", que tanto prejudicou a esthética de nossas cidades principais, como se observa nas casas que construíram e que revolta mesmo aos leigos por tanta falta de gosto.[153]

Nos anos de 1920, Lúcio critica o descaso transposto ao estudo sistemático da arquitetura popular, na incerteza da relevância dessas construções, produtos gente inculta. Para a historiadora e crítica, Sophia Silva Telles "Em alguns de seus textos iniciais, Lúcio demonstra uma certa melancolia, quase um conformismo diante da pobreza do país, do povo inculto. Em algum momento chega a falar da precariedade da raça e que, no fundo, cultura é uma coisa de raça".[154]

> Toda arquitetura é uma questão de raça. Enquanto o nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não é esta meio dúzia que viaja e se veste na rue de La Paix, mas essa multidão anônima que toma trens da Central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda parte. O que podemos esperar da arquitetura de um povo assim? Tudo é questão de raça. A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. Falem, discutem, gesticulem, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si.[155]

Raça e cultura permeiam aqui um ambiente teórico longevo no exercício intelectual brasileiro, a partir da tríade de Hippolyte Taine,[156] – raça, meio geográfico e momento social – tiveram grande penetração no Brasil durante o século XIX.[157] As diversas teorias de determinismos raciais figuraram a maior parte dos "retratos do Brasil" esboçados no final do século XIX e início do século XX e foram incorporadas por nosso modernismo em sua síntese antropofágica.

As referências à racialidade e à natureza tropical não são extemporâneas ao pensamento de Lúcio Costa, cujo exercício interpretativo da civilização brasileira está diante das noções mesológicas engendradas pelo universo da cultura.

---

[153] Christiano S. das Neves, "Architectura Colonial", transcrição do *Jornal do Comércio*, s/d.

[154] TELLES, Sophia S. "Lucio Costa: monumentalidade e intimismo", *Revista Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 25, 1989, pp. 79-80.

[155] COSTA, Lucio. "O arranha céu e o Rio de Janeiro", 1929. In: XAVIER, Alberto. [org.]. *Lucio Costa: obras escritas*. Parte 4:3. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, s/n.

[156] Hippolyte Adolphe Taine, crítico e historiador, foi um dos expoentes do Positivismo do século XIX. Sua obra mais conhecida é "Histoire de La Littérature Anglaise" [1864], composta por cinco volumes. Cf. TAINE. H., *Histoire de la literature anglaise*. Tome premiere. Paris: Hachette. 1866. Disponível na Bibliothèque Nationale de France – www.bnh.br, acessado em 05/09/2013.

[157] Seu método pode ser verificado nas mais variadas manifestações culturais, como é o caso de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, cujos três capítulos seguem regiamente os três conceitos. Cf. CUNHA, Euclides da [1902]. *Os Sertões [Campanha de Canudos]*. 3 ed corrigida. São Paulo / Rio de Janeiro: LAEMMERT & C. Livreiros Editores, 1905.

Sophia Silva Telles aponta a ambivalência do arquiteto diante da relação entre o conformismo melancólico frente ao destino inevitável do mundo moderno e a confiança no poder transformador da civilização moderna. Para a crítica, ao tomar como base referencial para sua arquitetura a casa do colono, ao contrário das igrejas ou palácios do período colonial, Lúcio Costa expressa a medida mais justa do aspecto viril da raça.[158]

> Sem esquecer, por fim, a casa "mínima", como dizem agora, a dos colonos e - detalhe importante este - de todas elas a única que ainda continua 'viva' em todo o país, apesar de seu aspecto tão frágil. É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de "pau"do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família - crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos -, tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando [...] e ninguém liga de tão habituado está, pois "aquilo" faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho - é o chão que continua... Mas, justamente por isso, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o "pseudomissões, normandos ou colonial", ao lado, não passa de um arremedo sem compostura.[159]

Para Lúcio Costa, a arte e a arquitetura são expressões da relação do homem com o meio físico. No texto, publicado em 1948, em que expõe seu projeto para o ensino de desenho, assinala a importância do aprendizado em "concluir, reconhecendo, juntamente com os alunos, a impossibilidade de se estabelecer um estalão de medidas capaz de dosar a maior ou menor beleza artística de obras que são, como essas, expressões legítimas de épocas, raças, culturas, concepções e temperamentos diferentes: é que, na verdade, todas são belas, cada qual à sua maneira".[160]

O valor superior atribuído à vertente popular seria aferido em Portugal, pontuando a máxima do arquiteto na escolha da arquitetura civil em oposição à "erudita", nos estudos que se seguem da tradição luso-brasileira.

> [...] servindo-nos de expressão usada [arquitetura popular portuguesa], na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a "sabida". É nas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se

---

[158] TELLES, Sophia S. "Lucio Costa: monumentalidade e intimismo", *Revista Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 25, 1989, pp. 76-77.

[159] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 459.

[160] Id., "Ensino do desenho". *Revista Cultura*, publicação do Serviço de Documentação do MEC, 1948. Republicado em XAVIER, Alberto.[org]. *Lucio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p. 156.

> mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de "make up", uma saúde plástica perfeita - se é que podemos dizer assim....Tais características transferidas - na pessoa dos antigos mestres e pedreiros "incultos" - para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à arquitetura portuguesa na colônia, esse ar despretensioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até os meados do século XIX.[161]

Ao trazer à luz a arquitetura popular brasileira de origem lusitana, o arquiteto aponta que a tradição construtiva não se deu através de manuais nem mesmo das instituições arquitetônicas portuguesas, mas por um saber artesanal propagado pelos portugueses desde a descoberta. Assim, reconhece que tanto ele como os demais intelectuais do movimento colonial:

> [nós] não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; [...] Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho "portuga" de 1910, porque – digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição.[162]

No inicio do século XX, aquilo que era a regra na colônia desaparece na "desarrumação" do século XIX. Entre as causas estão a degradação do ensino de arquitetura, na substituição do saber informal do mestre-de-obras pela erudição dos arquitetos e o "cinematógrafo", divulgador dos bangalôs de gosto duvidoso.

Para Lúcio Costa, o despojamento inicial presente no ofício do "mestre portuga" evidencia a adaptação aos "costumes mais simples e à largueza maior", que resultou na casa "desataviada e pobre", em tudo diferente dos palácios europeus. Essa verdadeira tradição materializa o "ser nacional", cuja identidade atravessa os séculos e as paisagens do Brasil.

Segundo Gilberto Freyre:

> As realizações de Lucio Costa parecem resultar do fato de ele ser homem que estudou cuidadosamente o passado social do Brasil e de Portugal, refletido em suas formas tradicionais, regionais e funcionais da arquitetura. Ele mesmo já mostrou, em alguns de seus mais recentes trabalhos, a tendência para usar abertamente a cor no exterior de seus prédios, associando assim seu modernismo com as tradições mouras, portuguesas e brasileiras de uso livre e ostensivo de cores vivas e tropicais, e não somente o azul e o verde

---

[161] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 457.

[162] Ibidem, pp. 461-462.

> convencionais dos azulejos com motivos religiosos, na decoração externa de seus prédios.[163]

Mantendo-se vinculado à arquitetura colonial brasileira, Lúcio se esquivará de qualquer tentativa de utilização de seus elementos formais que resultassem no uso anacrônico das modernaturas luso-coloniais. A arquitetura nova é agora entendida como o resultado do desenvolvimento dos princípios fundantes das construções dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Henrique Mindlin e Lourival Gomes Machado, em 1956, apontam que "foi na arquitetura religiosa que apareceram pela primeira vez os traços caracteristicamente brasileiros: na hábil interpretação dos cânones herdados, na riqueza jamais superada da madeira entalhada, do ouro e da prata de seu interior, na sábia integração da escultura com a arquitetura. O gênio de um povo novo, testemunhando a mistura de raças da colônia, começou a dar sua contribuição própria à história da arte".[164]

No entanto, a escolha de Lúcio Costa seria pautada na eleição do patrimônio construído brasileiro nos exemplares de arquitetura popular, cujas manifestações rudes e acolhedoras se contrapunham "à aparência rica e vaidosa de muitos solares hispano-americanos, ou, ainda, ao aspecto apalacetado e faceiro de certas residências nobres portuguesas".[165]

> E não se limitando [o trabalho de reconhecimento], apenas, à casa de aparência mais amável da primeira metade do século XIX, [...] mas abrangendo também a do século XVIII e mesmo os possíveis vestígios da do século XVII, quando, sendo a vida ainda áspera, eram mais marcados os contrastes e, como arquitetura propriamente, ela apresentava interesse maior. E não para fixar somente as casas grandes de fazenda ou os sobradões de cidade com sete, nove ou onze janelas e porta bem no meio, mas as casas menores, de três, quatro, até cinco sacadas, porta de banda e aspecto menos formalizado, mais pequeno burguês, como essas que ainda se encontram nas velhas cidades mineiras [...]; e também as pequenas casas térreas, de pouca frente, muito fundo e duas águas apenas, alinhadas ao longo das ruas; sem esquecer por fim a casa "mínima", como dizemos agora, a do colono e – detalhe

---

[163] Gilberto Freyre. "A moderna arquitetura brasileira: moura e romana" In: FREYRE, G. *Novo mundo nos trópicos*. São Paulo: Ed. Nacional/Ed. da USP, 1971, pp. 213-214. [Primeira edição 1963].

[164] MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2.ed. Trad. Paulo Pedreira. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / IPHAN, 2000, pp.23-24. [Primeira edição, 1956].

[165] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp. 457-458.

> importante este – de todas elas a única que continua "viva" em todo o pais, apesar de seu aspecto tão frágil. [166]

Assim, o texto *Documentação necessária* não é apenas uma exaltação dos valores da arquitetura vernácula, mas também um discurso do que viria a ser o parâmetro pelo qual deveria se guiar a arquitetura moderna em sua mirada à tradição. O valor oriundo daquela arquitetura civil, vinculado às raízes mais profundas da nacionalidade, é direcionado ao exercício de encontrar as correspondências de caráter evolutivo e as analogias da integridade das formas construtivas, quando realizadas segundo a sua lógica interna. Trata-se, ademais, de demonstrar que a verdadeira tradição e a sua correta interpretação convergiam para os enunciados da arquitetura moderna.

Os atributos formais das construções simples serão relacionados à "técnica construtiva", ou seja, o passado arquitetônico que Lúcio Costa tão bem conhecida será relido a partir dos princípios estético-construtivos da arquitetura moderna, de filiação corbusiana. Podemos diagnosticar que a tomada de consciência nacional ganha força a partir da consciência moderna adquirida em suas investigações. A partir de então, Lúcio passa a reconstituir um percurso histórico cuja lógica aproxima tradição e futuro, no horizonte de seu engajamento moderno.

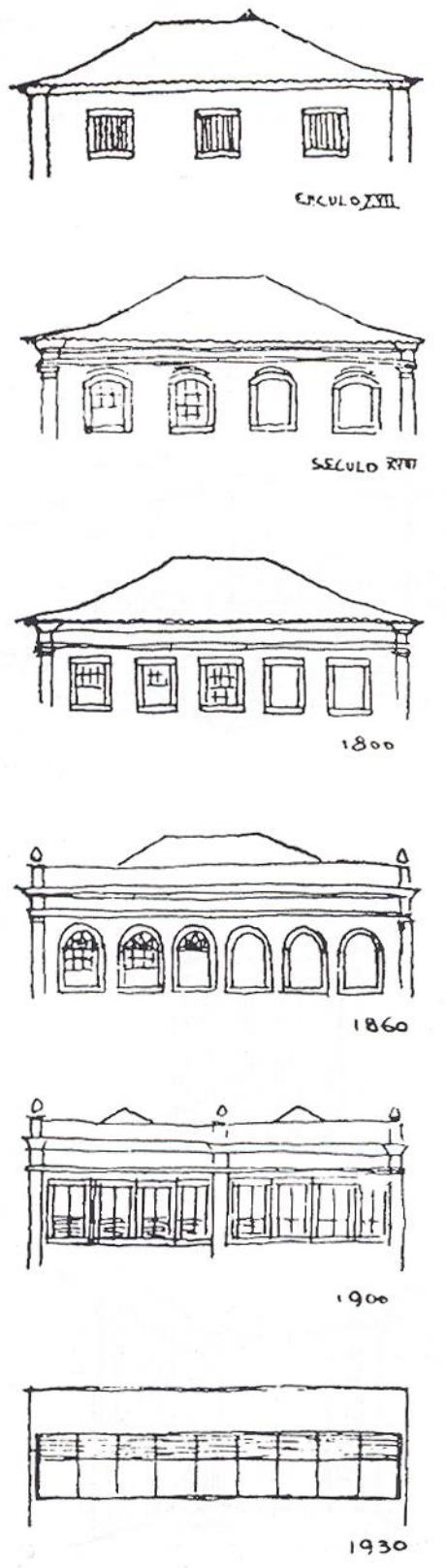
Se no artigo *Razões da Nova Arquitetura* [1930] a "máquina de morar" se constituiria como mote para a arquitetura moderna, a "casa mínima" de *Documentação Necessária* [1937] surgiria como resultado natural da tradição brasileira pela via da técnica, antes estabelecida. O raciocínio de Lúcio induz a seguinte lógica: os princípios da arquitetura tradicional estão presentes na arquitetura moderna, a qual "se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando".[167]

[1] Vista do litoral brasileiro pelos viajantes naturalistas, século XIX. [BELLUZZO, 1994:53-59]

---

[166] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp. 458-459.

[167] Ibidem.



[52] Desenho Lúcio Costa. Esquema da arquitetura tradicional brasileira. 1937. [COSTA, 1995:461]

O texto transcorre na descrição de elementos de arquitetura, por um método de análise tipicamente acadêmico, seguido de ilustrações: classificação em família, gênero e espécie, divisão em partes e descrição dos elementos, coberturas, beirais, parede, estrutura de sustentação.

Aproximam-se, deste modo, a explicação da evolução histórica da arquitetura à história da técnica construtiva, como bem demonstra o percurso traçado a partir da crescente predominância dos vãos sobre os maciços de alvenaria.

O beiral, como elemento de proteção à chuva, passa por um processo de mutação, com o advento da calha, que tem como fim sua total supressão, a partir das novas técnicas de impermeabilização das lajes de cobertura e das vedações externas. No desenvolvimento lógico-construtivo do sistema proposto tem-se: beiral, beiral-calha, platibanda-calha e, por fim, o terraço-jardim corbusiano.

> Diz-se, por exemplo, que os beirais das nossas velhas casas tinham por função proteger do sol [...] e os bons mestres jamais pensaram nisto, mas na chuva, isto é, afastar das paredes a cortina de água derramada do telhado. Depois, com o aparecimento das calhas, surgiram aos poucos, logicamente, as platibandas, continuando as cornijas [...] até que, agora com as coberturas em terraço jardim, a transformação se completou.[168]

Derivam desse raciocínio, numa constante, tanto o crescimento progressivo das janelas até a liberação total das vedações, quanto às transformações do beiral que recebe platibanda e depois terraço jardim e, finalmente, do sistema construtivo de pau-a-pique que, guardadas as devidas cautelas, se presta à analogia com o concreto armado.[169]

Assim, Lúcio estabelece uma linha evolutiva que vai dos arcabouços de madeira à ossatura independente, passando pelas aberturas, naturalmente ampliadas aos panos-de-vidros "bem orientados".

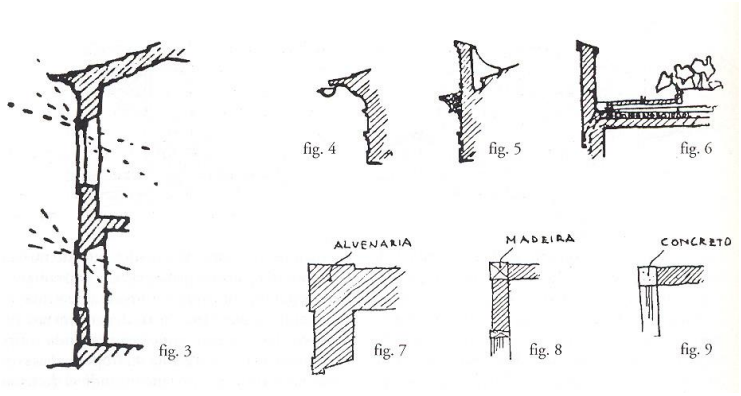
A equação entre modernidade e tradição foi pensada, portanto, a partir da homologia formal entre a construção tradicional luso-brasileira e a cartilha moderna corbusiana. Para Bruand, seu interesse pela arquitetura colonial está vinculado a "franqueza absoluta nos processos construtivos empregados, assegurando às construções um caráter de verdade total e perfeita lógica interna em correspondência com o progresso das técnicas da época".[170]

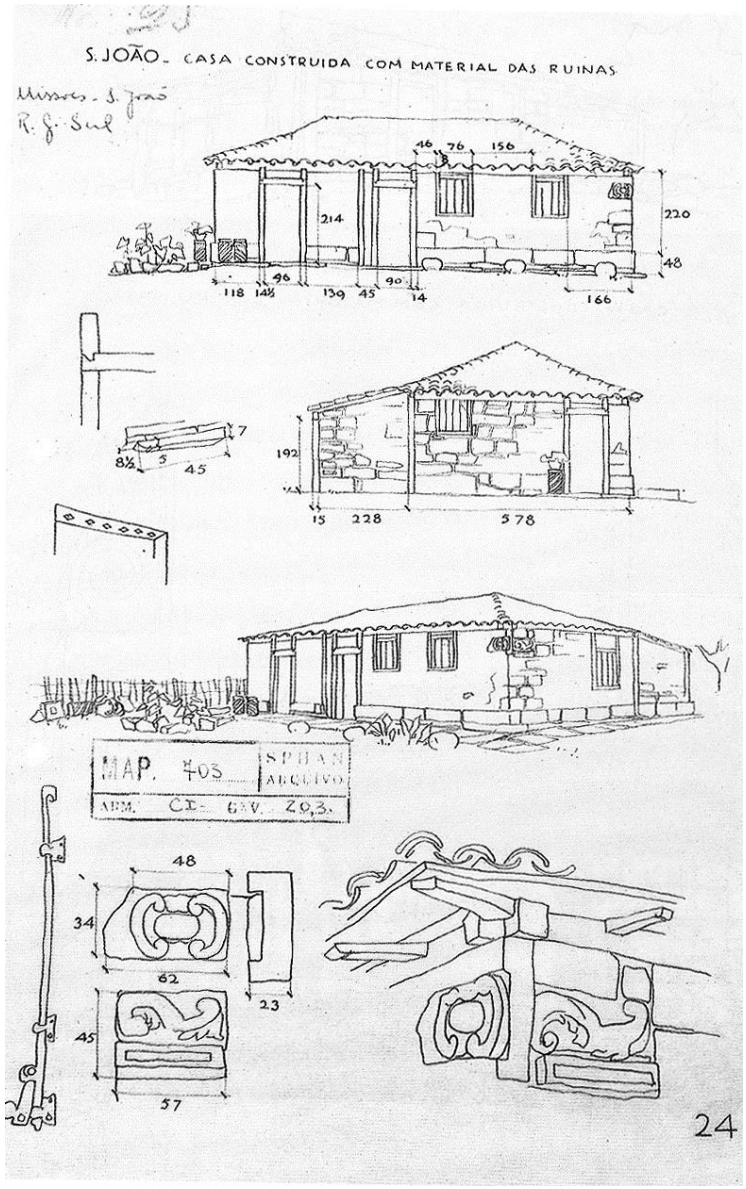
---

[168] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 459.

[169] Tal situação seria pontuada antes, no Memorial descritivo para Monlevade, em 1934. Cf. COSTA, L. op.cit., p.91.

[170] BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 1999, p.73.





[53] Desenho Lúcio Costa. Esquema da arquitetura tradicional brasileira. 1937. [COSTA, 1995:460]

[54] Lúcio Costa. Missão de São João Batista, 1937. [CARRILHO, 2002'1:154]

Para Alcides Rocha Miranda, "As raízes da arquitetura moderna já estavam na nossa arquitetura do século XVIII. As estruturas de madeira deixavam as paredes livres, podendo até ser de vidro, e nas cidades montanhosas terminavam em palafitas. O pilotis então era para nós uma coisa normal. Nós, que estávamos lidando com coisas antigas, estávamos vendo no antigo a estrutura moderna".[171]

Na entrevista que Lúcio Costa concede à Czajkowski, o arquiteto discorre sobre a ambientação particular brasileira das tradições importadas:

> Isto [beiral de telha azul e branca] não só adoçou aquela frieza neoclássica como propiciou a convivência das casas de platibanda com as de beiral... Um prédio de linhas neoclássicas, mas com esses revestimentos, adquiria uma certa graça e se entrosava na paisagem, nas chácaras. Dessa maneira criou-se uma ambientação e uma atmosfera peculiar, valeu a pena.[172]

No mesmo diálogo, depois de responder afirmativamente à proximidade de natureza das intervenções francesas de Grandjean de Montigny e Le Corbusier, conclui: "A invenção passa a ser uma coisa natural".[173]

DESENVOLVIMENTO DA ARQUITETURA TRADICIONAL BRASILEIRA

Se *Documentação Necessária* é uma tomada de posição quanto aos desdobramentos da modernidade que avança em solo brasileiro, o texto *Anotações ao correr da lembrança*,[174] apresenta um quadro já estabelecido do desenvolvimento da arquitetura tradicional no Brasil. Nele, a ênfase atribuída às técnicas construtivas e aos materiais e elementos arquitetônicos, ganha notável desenvolvimento na constituição da arquitetura moderna brasileira.

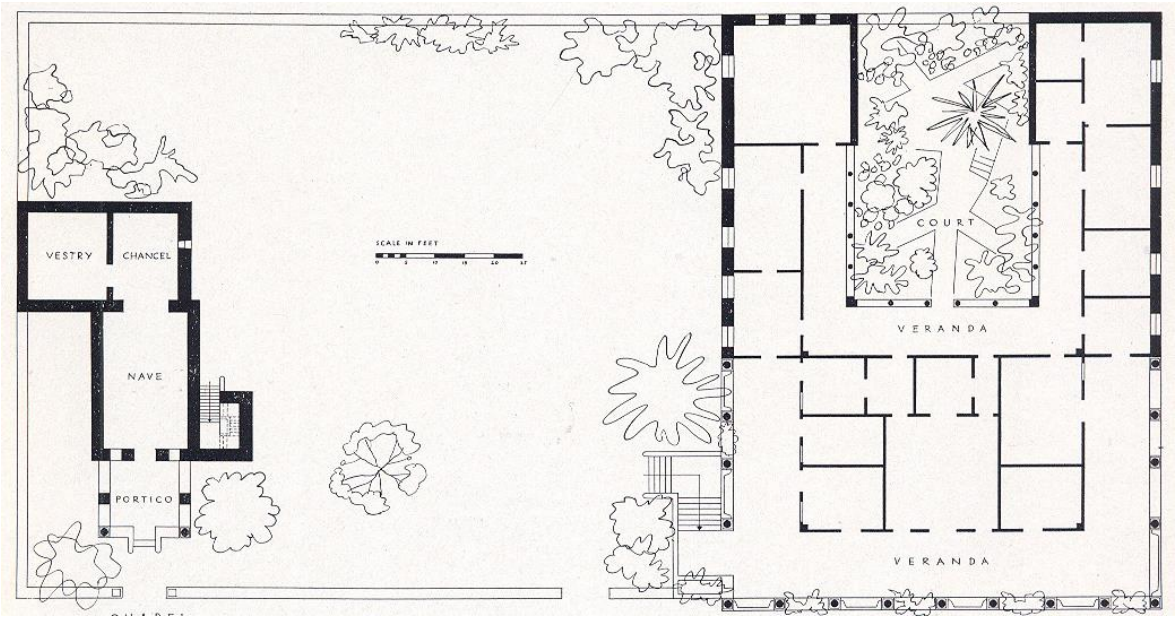
---

[171] NOBRE, Ana Luiza de Souza. *O passado pela frente. A modernidade de Alcides Rocha Miranda*. Rio de Janeiro. Dissertação [mestrado]: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História, p. 43.

[172] Lucio Costa." Presença de Le Corbusier ".[Entrevista concedida a Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamarqui e Ronaldo Brito em 1987]. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.147.

[173] Ibidem.

[174] Id., "Anotações ao correr da lembrança" [Anotações relativas ao patrimônio histórico, redigidas para o livro "Arquitetura" integrante da coleção *Educação é Cultura*, publicado por Bloch-FENAME em 1980]. Republicado em COSTA, L. op. cit., p.498.



[55] Fazenda Colubandé. [GOODWIN, 1943:34]

[56] Fazenda Colubandé. [COSTA, 1995:503]

O texto pontua cada ponto do país, destacado por suas características construtivas e hábitos culturais peculiares, todos, porém vinculados à mesma matriz, de origem luso brasileira, cujas soluções adquirem "feição local" graças ao sucesso de adaptação tropical.
Há, num primeiro momento, a apresentação dos principais sistemas construtivos sinteticamente descritos num plano evolutivo: da técnica empregada nas construções de taipa segue-se a técnica da alvenaria, pontuada pelos tijolos cerâmicos no Recife, tijolos de barro cru em Mato Grosso e Goiás e alvenaria de pedra e cal no litoral.

Na descrição dos procedimentos construtivos abre-se espaço tanto para o comentário sobre as palafitas amazonenses, com suas empenas vazadas e vedações de folhas trançadas de palmeira, aliado à pequena observação acerca da casa pobre e rudimentar de pau-a-pique.

O exemplo da arquitetura rural fica a cargo da fazenda Columbandê, no Rio de Janeiro. As colunas "toscanas à moda do Minho [caiadas de branco] à maneira da Estremadura",[175] estruturam a residência alpendrada. Sede e capela se correspondem, no âmbito da tradição, a exemplares em outras regiões como no Ceará, representante de construções mais simples. A presumida pertinência da casa alpendrada, adequada ao nosso clima, deixou de ser adotada pela arquitetura rural do café. O olhar preciso de Lúcio na sutileza que integra o projeto à paisagem, ressalva:

> [...] a lamentável presença das palmeiras imperiais recentemente plantadas, características do século XIX, destoa da ambientação original [...] a esse estilo de casa típico da região, confrontando a sua planta com o esquema da casa romana – o *peristilo*, o *impluvium*, o *triclínio*, ou a sala de jantar, aos fundos, como ficou na nossa tradição. [176]

Ainda sobre as manifestações rurais: "Outra característica marcante [...] é a constante presença da capela, seja incorporada à casa, com vão de treliça para peça contígua, a fim de a família poder assistir missa na intimidade, enquanto os 'outros', inclusive os escravos, dispunham da varanda, como nave – ou então desgarrada".[177]

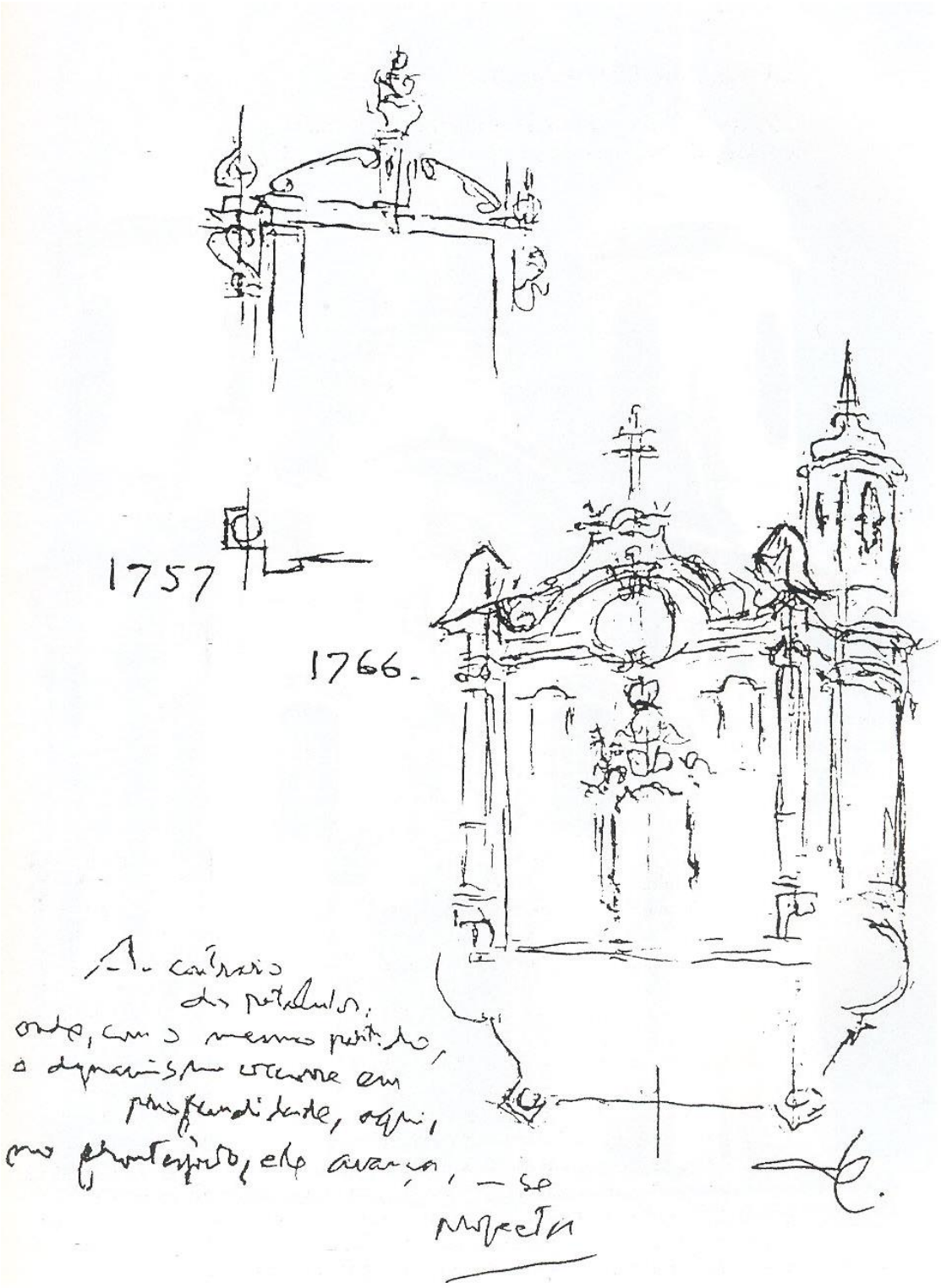
Os comentários sobre os usos peculiares de materiais prosseguem pelo revestimento de fachadas de azulejos que distinguiu São Luís do Maranhão e que se desdobrou do litoral até Porto Alegre, onde encontrou maior elaboração. Seu uso foi complementado com peças especiais para pilastras e capitéis, também comuns no Rio de Janeiro, agregando-se os característicos telhões de louça.

---

[175] Lucio Costa, "Anotações ao correr da lembrança", 1980. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.503.

[176] Ibidem.

[177] Id., "Anotações ao correr da lembrança", 1980. In: COSTA, L. op.cit., p. 509.



[57] Lúcio Costa. Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto. [COSTA, 1995:537]

A despeito das sacadas, pontua tanto os balcões com seus parapeitos à moda portuguesa como aqueles inteiramente recobertos por treliças. Tais peças, ao longo do Império, deram lugar a sacadas de barras finas de ferro.

Sobre os vãos, Lucio Costa observa que "predominavam os cheios na relação dos vãos com as paredes; à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e policiada, o número de janelas ia aumentando".[178] A proporção, assim, se altera ao longo do tempo e as vergas, que eram retas até meados do século XVIII, tornam-se arqueadas e acrescidas de cornija, voltando a ser retas com o neoclassicismo do século XIX.

Finalmente, Lucio Costa chega às igrejas, cuja organização e esquema evolutivo foram traçados a partir da Sé de Olinda, com seu frontispício de formas simples e claras que evoluíram com o óculo transferido para a empena de frontão reto, duas janelas no coro e uma porta central. Decorre desse raciocínio, a igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Diante das inúmeras variações da tradição brasileira, o exercício de Lúcio Costa em elaborar uma síntese das anotações consideradas indispensáveis para o estudo da arquitetura tradicional brasileira foi absorvido nos anos de sistemática interpretação e pesquisa, dentro e fora do SPHAN.

Tal inventário operacionaliza uma tradição pautada no exercício de reconhecer a interferência dos elementos exógenos nas construções brasileiras, recuperando-se certa harmonia a uma cultura construtiva que, pontuada suas características elementares, passa pelo correr dos anos com certa compostura.

No bojo desse passado construído, as novas tradições – antes de serem rupturas – apresentam-se como continuidades das anteriores, formalmente modificadas. A manutenção da "boa tradição" em continuidade é a base do racicínio de Lúcio Costa que, em última instância, apresenta a Nova Arquitetura como parte desse mesmo processo evolutivo, perene à tradição local.

A evolução técnica como *modus operandi* à legibilidade moderna imediatamente identificável em seus escritos não constituem, entretanto, o propósito único de seu trabalho intelectual: o reconhecimento da arquitetura tradicional nos apresenta "a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos

[178] Ibidem, p. 510.

aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto".[179]

A interpretação da tradição que culmina na síntese moderna parte de uma visão orientada do passado das construções brasileiras e, nesse sentido, podemos entrever uma escolha deliberada de certas raízes – estas e não outras – que seu olhar tributário modernista legitima como representante da "feição local" dos trópicos.

O projeto moderno para Lúcio Costa dependia, antes de tudo, de enraizamento. As respostas ao tempo presente – ao mundo moderno – só poderiam ser efetivas se mediadas pela cultura. Os avanços técnicos não seriam suficientes para as transformações permanentes no horizonte de sua trajetória intelectual. Tampouco bastaria à arquitetura a decorrência imediata desses preceitos. Para além da justa medida da técnica, era preciso encontrar a expressão artística correspondente.

Era preciso, portanto, uma mirada ao passado para retomar seu sentido essencial, tanto na cultura clássica, como na herança vernácula. Era preciso extrair a parte ativa que configuraria – no plano formal – os componentes capazes de legitimar o novo. Do contrário, decorreria uma expressão que, antes de ser autêntica, seria pautada pela mera subordinação da cultura a um processo de modernização sem contrapartida autóctone. "O pequeno drama profissional está indissoluvelmente ligado ao grande drama social", advertiria o arquiteto.[180]

GENEALOGIAS LUSITANAS

> No balanço geral da arte portuguesa, a arquitetura colonial do Brasil não deve ser encarada como cópia dos padrões metropolitanos, mas como manifestação autônoma igualmente legítima do gênio criador português noutras paragens.[181]

Em *Documentação Necessária*, Lúcio Costa apresenta uma linhagem evolutiva da arquitetura colonial brasileira cujo desdobramento técnico faria ecos à arquitetura moderna. O valor plástico

---

[179] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 458.

[180] Lucio Costa,"Razões da Nova Arquitetura", 1934. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 109.

[181] Id., "A Arquitetura Brasileira Colonial".Informe apresentado no Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado em Washington, no período de 15 a 20 de outubro de 1950. Publicado nas "Atas do Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros". Nashville: The Vanderbilt University Press, 1953. Republicado em XAVIER, A. [org.]. *Lucio Costa: Obra Escrita*. Parte 3:7. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, s/n.

atribuído a arquitetura popular luso-brasileira, sistematizou uma plataforma de trabalho na tarefa de equacioná-la à modernidade que se anunciava.

As raízes da arte luso-brasileira se desvelavam para além da rude construção colonial: o mobiliário tradicional – *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro* [182] – e a arquitetura religiosa dos primeiros séculos do Brasil – *A arquitetura dos jesuítas no Brasil* [183] – se constituiriam com representações fidedignas da estreita relação entre Brasil e Portugal.

Os estudos da arquitetura colonial brasileira seriam pautados pela tarefa de compreendê-los dentro de um processo de transferência e desdobramento entre Portugal e suas colônias. Decorre desse raciocínio a importância aferida à metrópole portuguesa para o entendimento das características da arquitetura brasileira.

> Enquanto, por outro lado, se nos países a formação das várias modalidades de arquitetura regional se processou passo a passo, como decorrência lógica da função a que se destinavam e das imposições do meio físico e social, nos países americanos o processo foi inverso: os colonizadores trouxeram soluções já prontas que se tiveram de ajustar como roupa pronta – ou, para ser mais verdadeiro, de *meia-confecção*, como agora se diz, ao corpo da nova terra.[184]

Em 1948, Lúcio Costa empreende a primeira viagem de estudos a Portugal, enquanto diretor de Estudos e Tombamentos do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Percorrendo Portugal de norte a sul, o arquiteto procurava objetivar a arquitetura portuguesa frente à arquitetura civil brasileira, tendo por base o relatório elaborado por ele pouco antes de sua viagem.[185]

O relatório dessa viagem seria publicado anos mais tarde, no livro *Registro de uma vivência*,[186] em 1995. Nele, Lúcio Costa aponta as dificuldades que encontrou para formular uma correlação entre as arquiteturas civis dos dois países pelo fato de não decorrerem de uma transposição direta entre modelo e cópia.

---

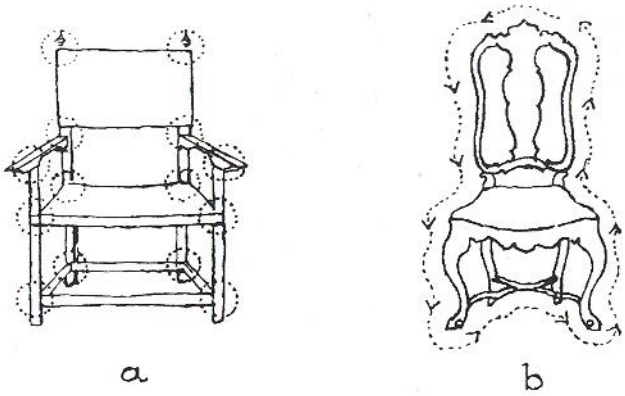
[182] Id.,"Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.3, 1939. Republicado em COSTA, L. op. cit., p.463.

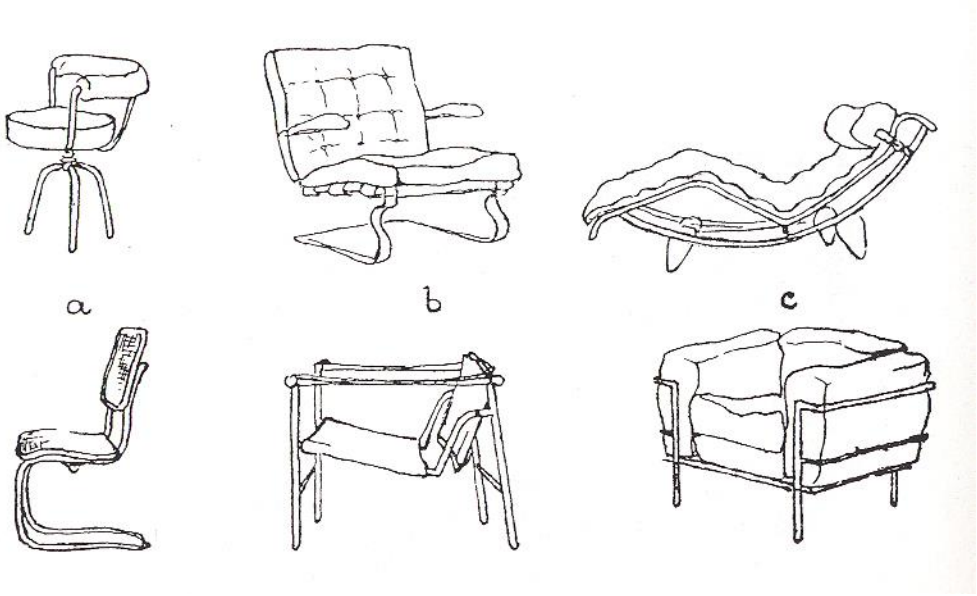
[183] Id., "Arquitetura dos jesuítas no Brasil". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.5, 1941. Republicado em COSTA, L. op. cit., p. 483.

[184] Lucio Costa. "Raízes da arquitetura colonial brasileira". [Relatório inacabado, 1949]. Republicado como "Tradição local". In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 451.

[185] Id., [Relatório inacabado 1946]. In: PESSÔA, José. [org.]. *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, pp. 58-60.

[186] Id.,"Introdução a um relatório", 1948. In: COSTA, Lucio. op. cit., p. 456.





[58] Desenho Lúcio Costa. 1939. [COSTA, 1995:466]

[59] Desenho Lúcio Costa: Le Corbusier, Charlotte Perriand, Mies Van der Rohe. 1939. [COSTA, 1995:470]

Assim, o desenvolvimento da arquitetura colonial não se filiaria à decorrencia direta da metrópole, mas se espraiaria num campo complexo de interferências, em alguns momentos idêntica à matriz portuguesa, noutros com feições próprias, na mesma medida em que sua contra-influência no reino não pôde ser engendrado numa esquema pronto e reprodutível.

> O objetivo principal da excursão através das províncias portuguesas era o de procurar estabelecer um sistema fundamental onde fosse possível apreender os vínculos naturais de filiação das fases de expressões diferenciadas da arquitetura original da metrópole naqueles períodos e naquelas modalidades que lhes correspondessem. Tal objetivo não foi, porém, alcançado.[187]

A experiência em terras lusitanas revelara ao arquiteto a autenticidade presente quanto às expressões plásticas de ambas, transcendentes a uma fórmula imediata e causal. Diante de um vasto vocabulário comum, as construções dois lados do Atlântico produziram-se com elevada autonomia.

Em 1952, por razões pessoais, Lúcio Costa retornaria a Portugal. Nessa segunda viagem, o arquiteto produz inúmeros desenhos distribuídos em cinco blocos,[188] que retratam as diferentes regiões do país, no laborioso trabalho de contextualizar o saber construtivo lusitano no qual se insere a arquitetura colonial brasileira. Para além dos descobrimentos marítimos sua mirada se dá nas manifestações renascentistas e barrocas com ênfase na arquitetura popular portuguesa.

> Maria Elisa me deu um bloco jeitoso e estou riscando de forma sumária, a título de lembrete, certos pormenores, - porque o material é muito e a memória falha.[189]

A partir das correspondências entre Lúcio Costa e Rodrigo Melo Franco de Andrade,[190] no período em que Lúcio esteve em Portugal foi possível identificar a trajetória do arquiteto em terras lusitanas.[191]

---

[187] Ibidem, p. 455.

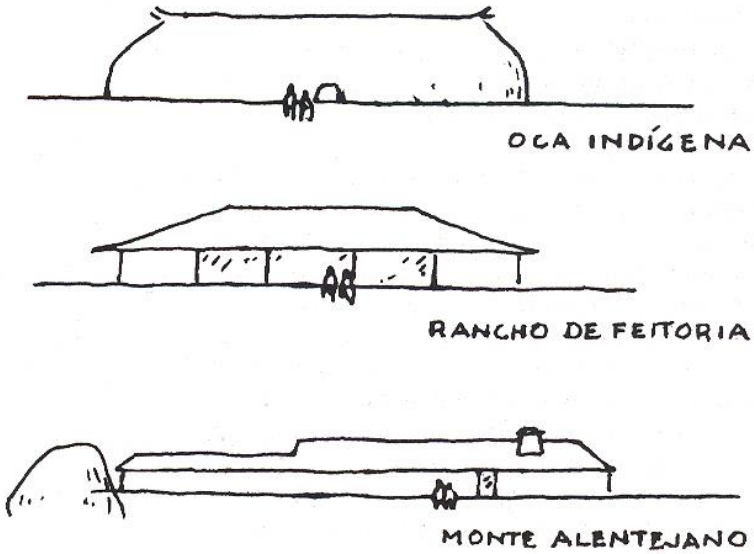
[188] Exposição "Arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa – Bloquinhos de Portugal", sob curadoria de Maria Elisa Costa e José Pessôa, Caixa Econômica Federal, entre 26/06/2012 e 05/08/2012.

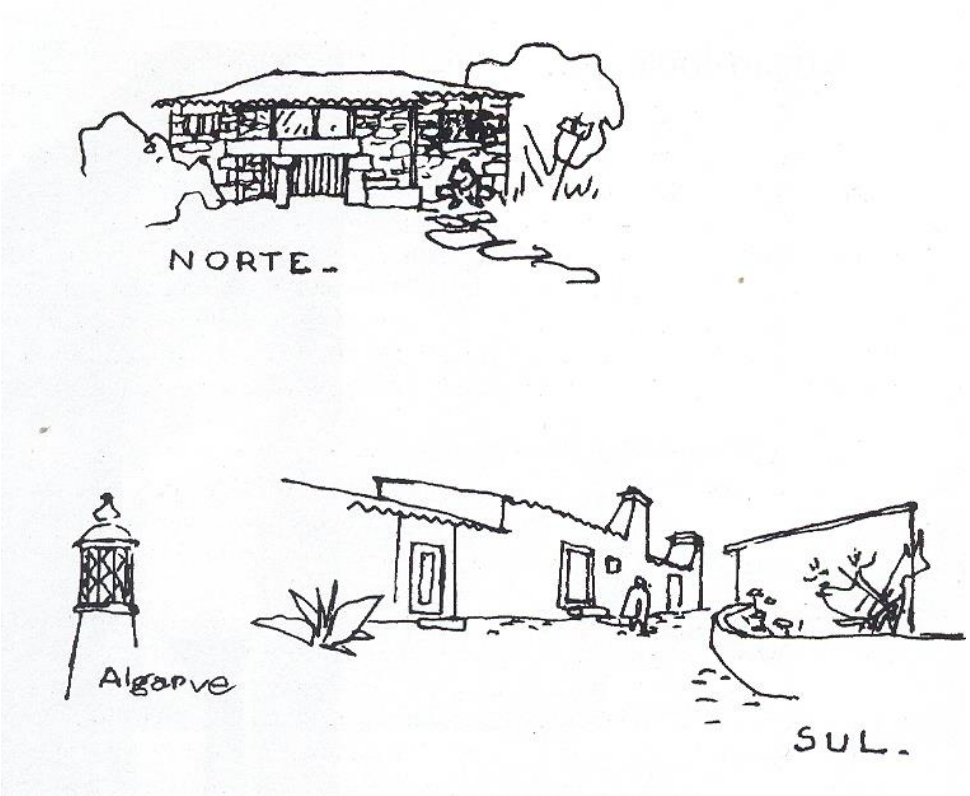
As razões da ausência em seu libro autobiográfico [COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995] devem-se ao fato de que depois do seu regresso ao Brasil, em 1953, esse material ficou perdido em meio aos objetos pessoais do arquiteto. Na ocasião da publicação do livro, Lucio tentou sem sucesso encontrar os desenhos de Portugal para incluí-los no livro. Só após sua morte esse material foi encontrado por sua filha Helena.

[189] Lucio Costa. Texto que acompanha os mapas das viagens de 1948 e 1952, enviado a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1952. Acervo: Casa Lucio Costa [VI.A.03-01745]; 1952-53. Carta n° 8.

[190] Acervo Casa Lucio Costa.

[191] Entre agosto e outubro de 2013, realizei algumas das viagens feitas por Lucio Costa, através do Programa Santander de Mobilidade Internacional, a partir do trabalho "A Viagem de Lucio Costa às Províncias Portuguesas", sob tutela da UC –





[60] Referências da arquitetura tradicional brasileira. [COSTA, 1995:453]

[61] Arquitetura tradicional portuguesa. [COSTA, 1995:452]

Universidade de Coimbra. Com efeito, a trajetória foi pautada pelas cartas de Lucio Costa a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1952.

> O que me preocupa e importa é acampar "definitivamente" – lugar onde o clima e a alimentação convenham – para que então me possa consagrar, com relativa tranquilidade, ao estudo dessa arquitetura portuguesa que me fala direto ao coração.[192]

No primeiro bloco, denominado suíço,[193] marca o início da viagem em junho de 1952.[194] Lúcio Costa parte pelo norte de Portugal, na cidade de Bragança. Segue contornando a Serra da Estrela até chegar a Lisboa. Retorma ao norte de Portugal, pela Estremadura, até o Minho, que percorre em detalhes.

O segundo bloco – vermelho – segue do Minho à região de Guimarães e Amarante, partindo para o extremo sul, no Algarve [Lages, Faro, Tavira], de onde retorna pelo Alantejo [Beja e Serpa].

O terceiro bloco – ocre – segue de Beja até Lisboa, passando por Évora. A partir daí segue ao Ribatejo e o Alto Alatejo, de Portalegre e Eivas.

O quarto bloco – marrom – encerra as regiões de Alentejo, Estremoz, Borba e Arraiolos.

O quinto bloco – azul – marca o retorno de Lúcio a Portugal, após o levantamento que resultou nos quatro blocos anteriores. De trem e autocarro, tendo como Lisboa o ponto de partida, completa seus desenhos através dos lugares que não puderam ser vistos nas viagens anteriores feitas de automóvel. Lúcio percorre o Norte, depois a Coimbra, Tomar e à Serra da Estrela.

> A abordagem das cidades e vilas requer de fato certa estratégia que deve variar conforme as circunstâncias. Desde a técnica de infiltração em que você para o carro num lugar deserto na periferia urbana e se vai pouco a pouco insinuando pelas vielas até atingir a Sé ou a Matriz, à técnica audaz do assalto, que consiste em penetrar direto no largo principal e frear poeirento à porta do café.[195]

Se os riscos de Lúcio Costa denotam o estudo do passado arquitetônico comum entre Portugal e Brasil, seu olhar é marcado também pela leitura do arquiteto moderno sobre este mesmo legado, a partir da combinação inusitada de sua personalidade: o olhar duplo do estudioso do passado transposto à sensibilidade moderna que lhe é inerente.

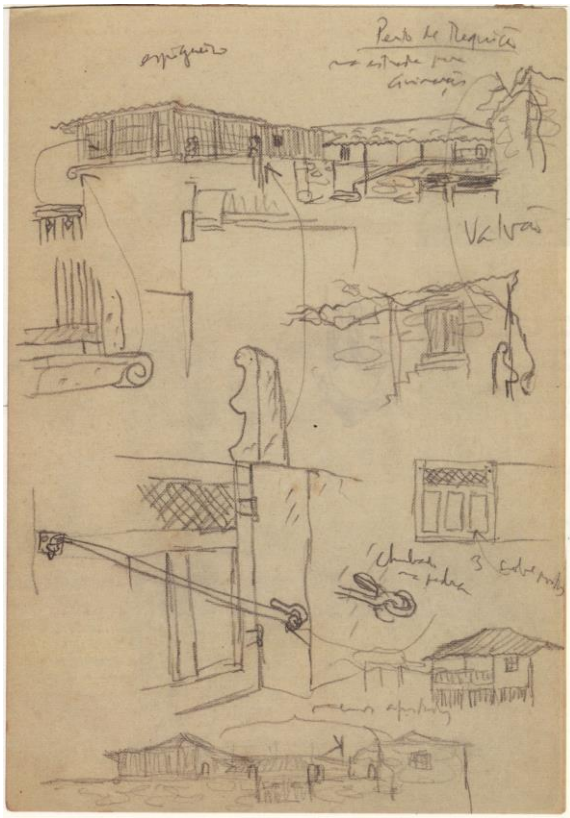
---

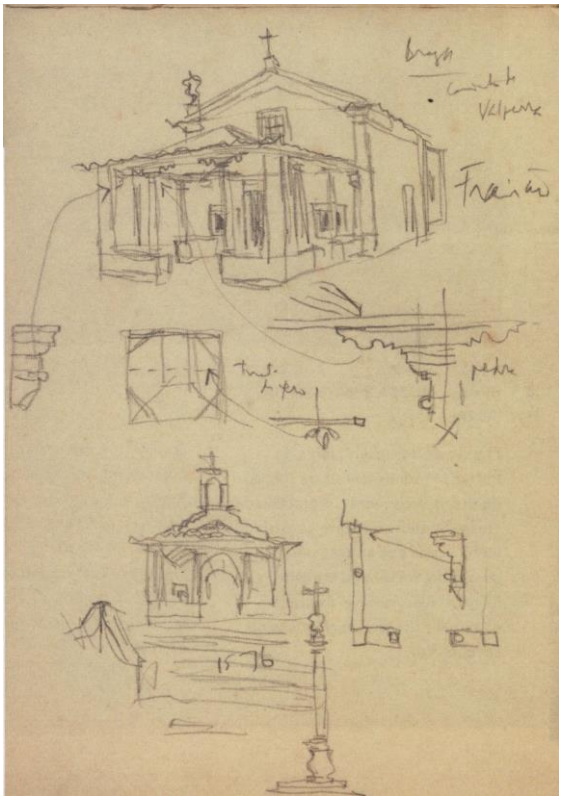
[192] Carta de Lucio Costa a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Acervo: Casa Lucio Costa [VI.A.03-01739];1952-53. Carta n°2.

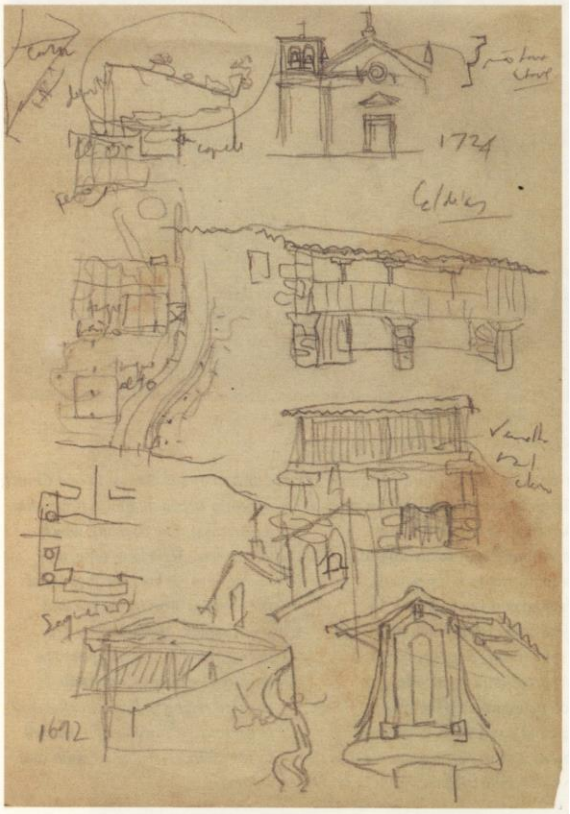
[193] O primeiro bloco, presente de Maria Elisa, contém a bandeira da Suiça, que o intitula. Os demais – vermelho, ocre, marrom e azul, seguem as cores de suas lombadas. Acervo: Casa Lucio Costa [VI.A.03-01745]; Cartas de LC a Rodrigo M.F. de Andrade - 1952-53. Carta n° 8.

[194] Na descrição do roteiro de estudos do arquiteto faz alusão às onze províncias que configuravam o território português à época de sua estada: Minho, Douro-Litoral, Trás-os-Montes e Alto Douro, Beira Alta, Beira Litoral, Beira Baixa, Riabatejo, Estremadura, Alto Alentejo, Baixo Alentejo e Algarve.

[195] Carta de Lucio Costa a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Acervo: Casa Lucio Costa [VI.A.03-01745]; Cartas de LC a Rodrigo M.F. de Andrade - 1952-53. Carta n° 8.


Valvão


Freixão
1576

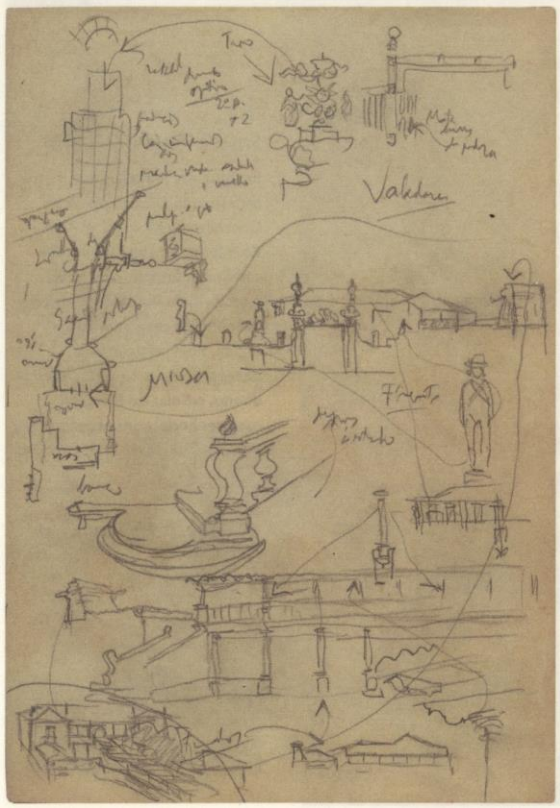

1724
1692

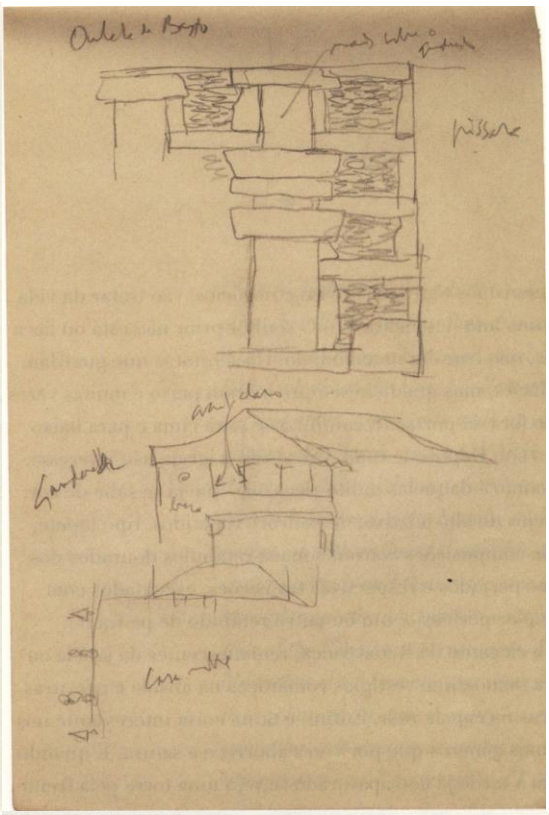
[62] Arquitetura Popular, norte de Portugal. Requião Valvão. [PESSÔA, 2012:30]

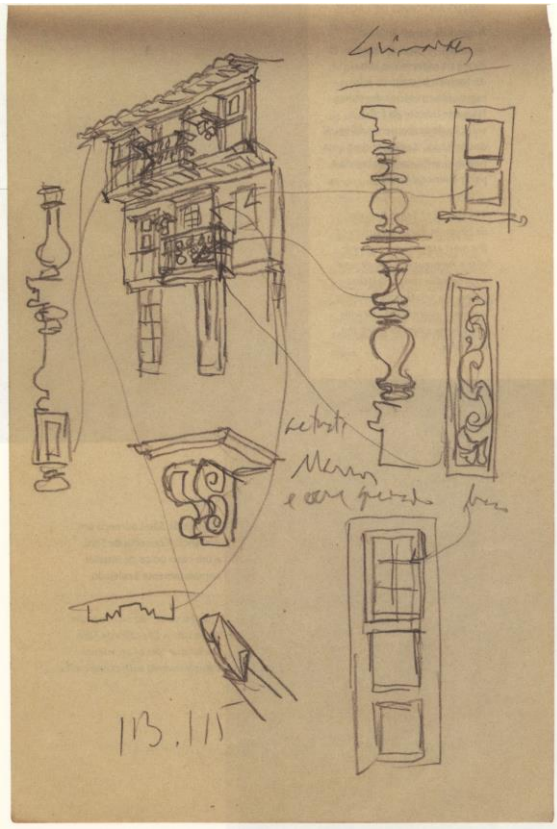
[63] Santuário de Bom Jesus. Bom Jesus. [PESSÔA, 2012:31]

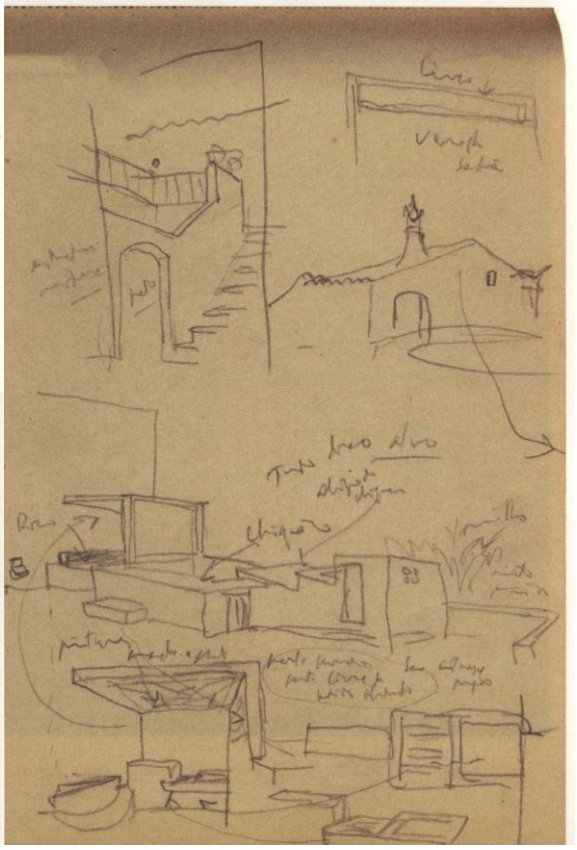
[64] Capelas alpendradas. Braga. [PESSÔA, 2012:36]

[65] Arquitetura popular. Caldelas, Sequeiros. [PESSÔA, 2012:38]







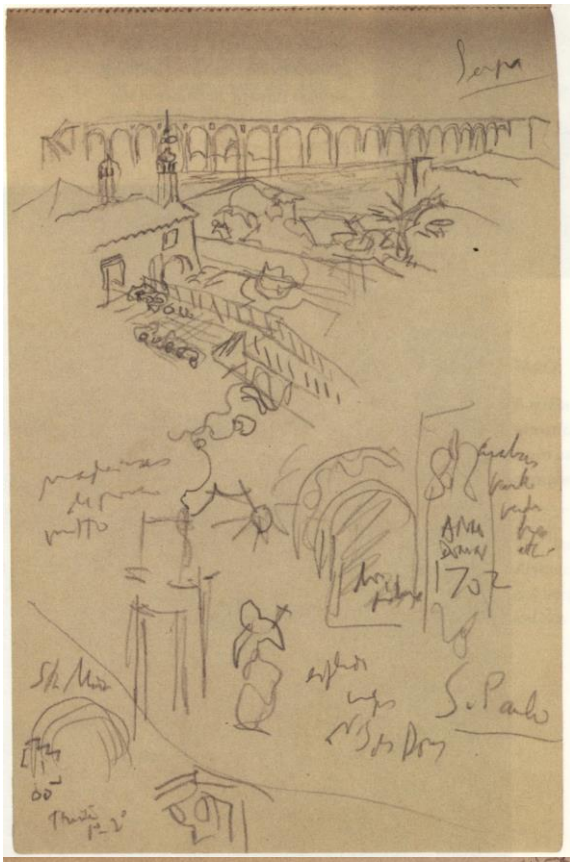


[66] A Casa da Amiosa. Valadares. [PESSÔA, 2012:42]

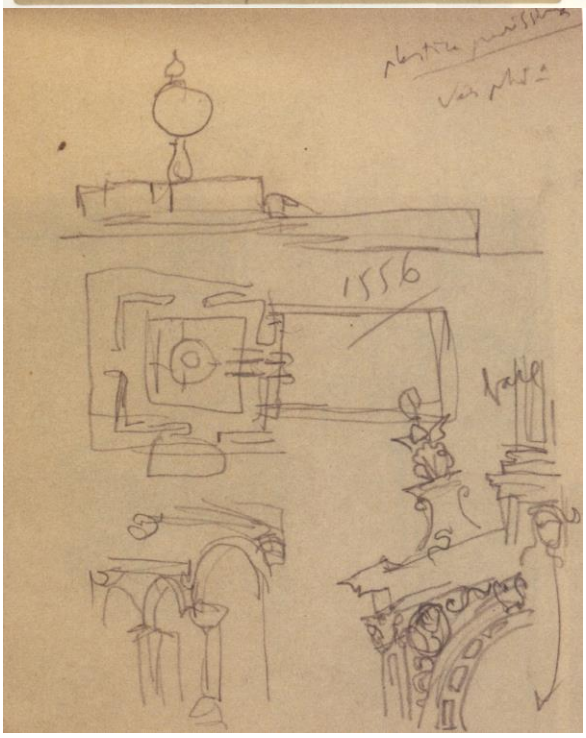
[67] Casa popular de pedra. Oulela do Basto. [PESSÔA, 2012:44]

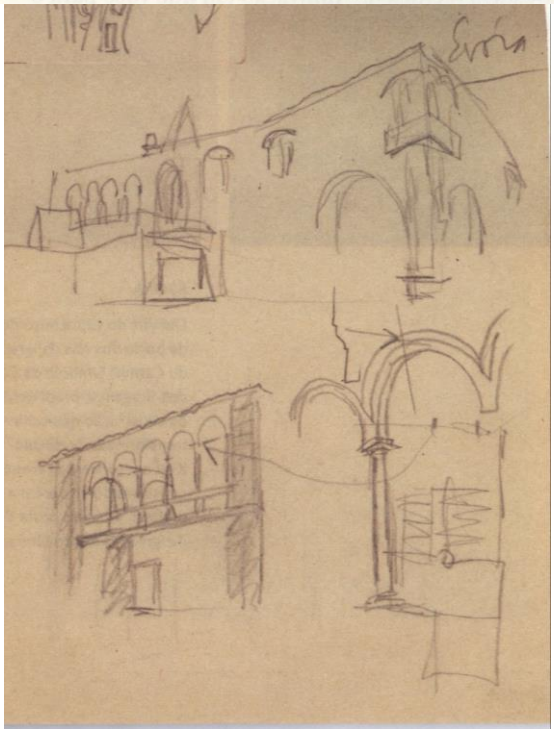
[68] Sobrado do século XVII, conhecido como Casa da Rua Nova. Guimarães. [PESSÔA, 2012:44]

[69] Conjunto de casas populares de pescadores. Olhão. [PESSÔA, 2012:55]


Serpa
1707
S. Paulo

Serpa


1556

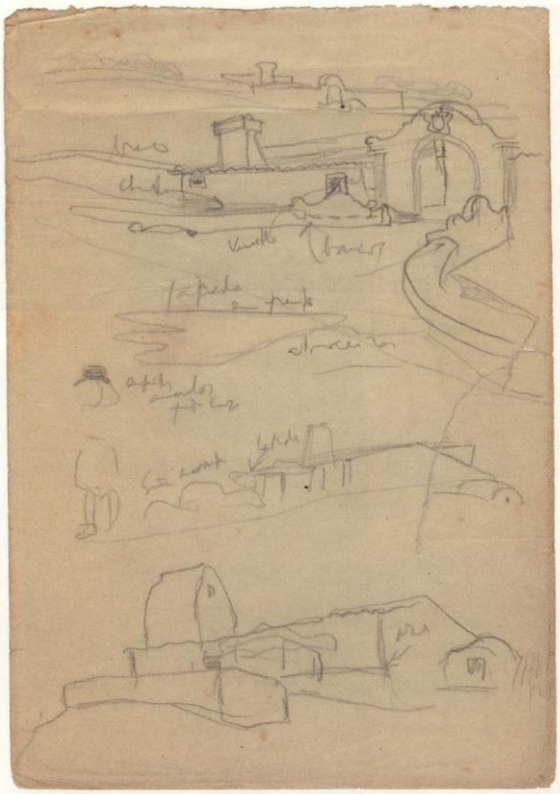

Evora

[70] Visão do arqueduto. Serpa. [PESSÔA, 2012:56]

[71] Caiação das casas. Serpa. [PESSÔA, 2012:57]

[72] Chafariz das Portas de Moura. Évora. [PESSÔA, 2012:59]

[73] Solar Monfalino. Évora. [PESSÔA, 2012:59]

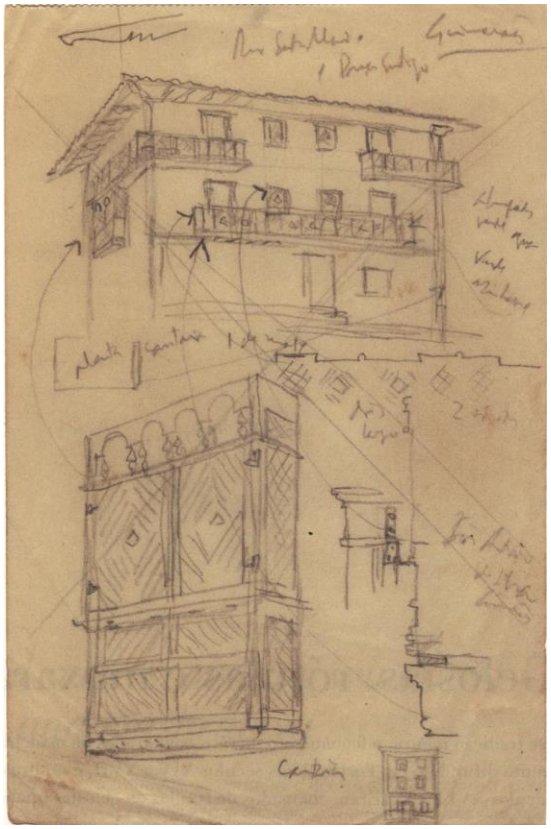


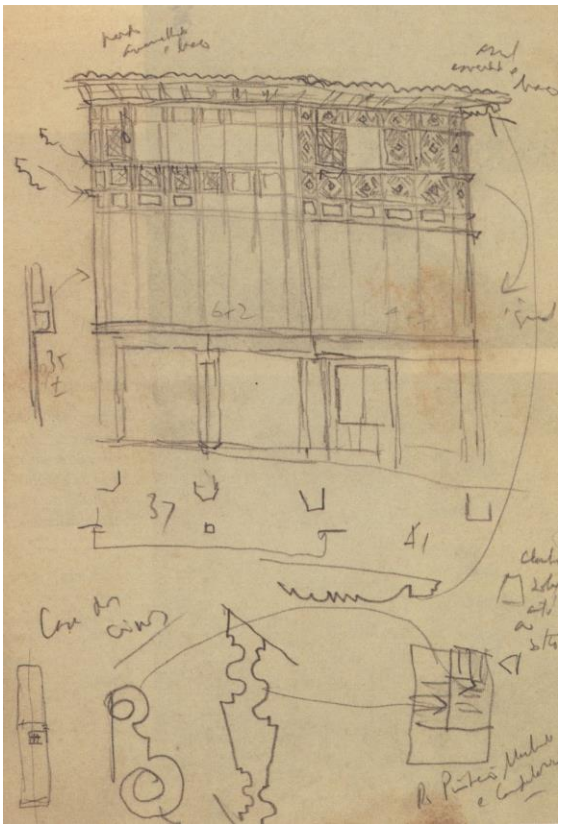
[74] Janelas de canto. Azambuja, Santarém. [PESSÔA, 2012:61]

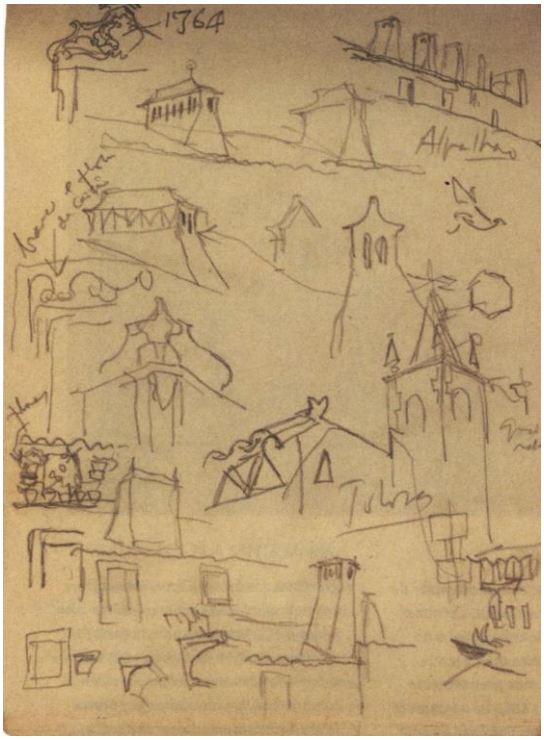
[75] Arquitetura alentejana. Extremoz. [PESSÔA, 2012:70]

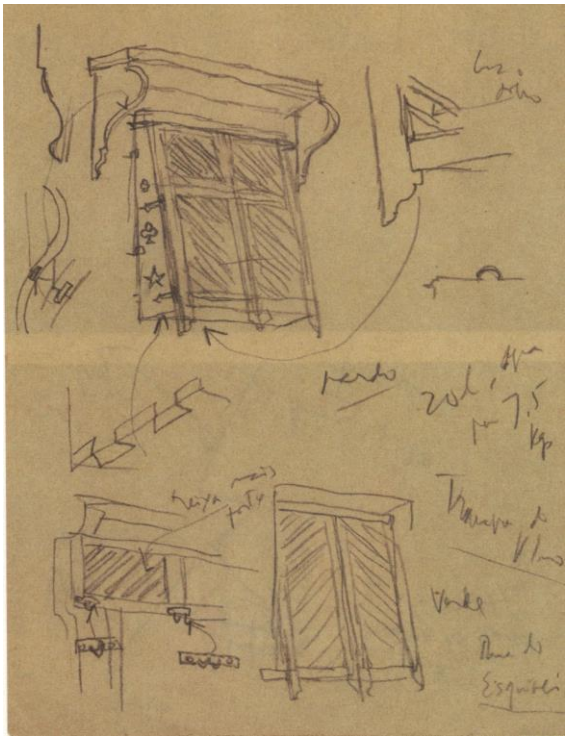
[76] Solar setecentista. Alter do chão. [PESSÔA, 2012:71]

[77] Estudo de construções rurais, montes alentejanos. Alentejo. [PESSÔA, 2012:74]






1764



[78] Sobrado com balcões em treliça. Guimarães. [PESSÔA, 2012:88]

[79] Casa dos Crivos. Braga [PESSÔA, 2012:89]

[80] Chaminés do Alentejo. Alpalhão. [PESSÔA, 2012:90]

[81] Rótula. Beja. [PESSÔA, 2012:91]

Assim, seu critério ao escolher os elementos de estudo se espraia na perspectiva dessas duas medidas que lhe são próprias. O interesse pela arquitetura popular de todas as regiões lusitanas valoriza muxarabis e gelosias; janelas de canto renascentistas – extemporâneas ao mundo colonial, porém presentes na arquitetura moderna do século XX; soluções construtivas destinadas aos beirais – cujo esquema de 1937 os aproxima, pela evolução técnica, à laje plana.

Na arquitetura religiosa, secundária nas investigações do arquiteto, elementos como azulejos, forros em caixotões e talha barroca apresentavam uma gama, em geral, repetitiva. Atento aos pormenores, cabia-lhe esperar pelas surpresas que pouco a pouco se apresentavam.

> E caminha-se para cima e para baixo sob o sol. Depois de tudo, vai-se ver, a igreja não interessa. Ou então é daquelas muito ricas mas que já se sabe de cor: azulejos de alto a baixo, de padrões repetidos, tipo tapete, ou de composições convencionais; retábulos dourados dos vários períodos e respectivas transições, executados com exemplar perfeição; um ou outro retábulo de pedra no estilo elegante da Renascença; remanescentes de janela ou porta manoelina; vestígios românicos na abside e nervuras góticas na capela-mór. Enfim, é tanta coisa interessante nos mesmos gêneros que por vezes aborrece e satura. E quando chega a tarde já fico apavorado se vejo uma torre pela frente, mas instintivamente freio a draga e vou indagar quem tem a chave, pois quando menos se espera surge uma coisa verdadeiramente excepcional, daquelas de soltar os pés do chão. Recupera-se então o estado de graça e volta, como por encanto, a emoção que parecia extinta.[196]

A viagem de Lúcio Costa aponta uma narrativa privilegiada de um olhar que procura descobrir o Brasil através do estudo da arquitetura das cidades e vilas de Portugal. Todavia, esse transplante cultural não impediu que as afinidades prévias entre tradições, uma vez fundidas, resultassem em desdobramentos formais novos e híbridos. Os cânones eruditos portugueses seriam interpretados por lenta maturação em solo brasileiro. A casa bandeirista em São Paulo seria um exemplo de uma decorrência formal que "de certo modo, tudo se entrosa".[197]

No texto que data à época de sua incursão portuguesa, em 1951, *Muita construção, alguma arquitetura, e um milagre* Lúcio Costa revela que a tradição sobre a qual havia se debruçado durante tantos anos, estava definitivamente perdida no horizonte do mundo moderno, uma vez que a experiência empírica, pautada na cultura artesanal, havia se tornado anacrônica diante da "força viva avassaladora" da idade da máquina.[198]

---

[196] Carta de Lucio Costa a Rodrigo Meio Franco de Andrade. Acervo: Casa Lucio Costa. [VI.A.03-01746]; 1952-53. Carta n° 9.

[197] Lucio Costa. "Tradição local". In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 454.

[198] Id., "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". COSTA, L. op. cit., p. 162.

No mesmo momento, em artigo publicado para a edição comemorativa do cinquentenário do *Correio da Manhã*, Lúcio discorre sobre a renovação contida no cerne da arquitetura moderna brasileira e seu papel no que tange à atualização de recursos já presentes em nossa tradição.

> Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria [...] a arquitetura brasileira de agora [1951] já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo. Conquanto se antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio, porque foi conscientemente concebida com tal propósito.[199]

Atento às filiações tradicionais sobre as quais as construções brasileiras deveriam se portar, Lúcio Costa sintetiza as recomendações que fariam da Nação brasileira – apesar dos contrastes e das circunstâncias – fadada a um grande destino, "graças a força viva que o impele".

> Assumir e respeitar o nosso lastro original – luso, afro, nativo. Reconhecer a grande importância para o Brasil de hoje do aporte da migração europeia – mediterrânea e nórdica – bem como a do oriente – próximo e distante. Aceitar como legítima e fecunda a resultante desse entrosamento, mas reputar fundamental a absorção, neste aporte, da nossa maneira peculiar, inconfundível – *brasileira* – de ser. Preservar e cultivar tais características diferenciadoras, originais. Recusar subserviência, inclusive cultural, mas absorver e assimilar a inovação alheia. Considerar exemplo válido de como proceder a construção do edifício-sede do antigo Ministério de Educação e Saúde [1936-45], episódio que vale como *lição e advertência*.[200]

2.4. MONLEVADE – 1934

> Por que colocar minha casa no meio de um jardim, quando posso construí–la tão perto da de meu amigo João [...] Deus sabe quanto silêncio e solidão existem no sertão! [201] Roy Nash.

A Companhia Belgo-Mineira teve origem em 1921, com a associação da ARBED – um consórcio belgo–luxemburguês – à Companhia Siderúrgica Mineira, cuja sede situava–se em Sabará. A primeira usina da nova empresa foi construída em 1925. A abundância de matas e de minério de

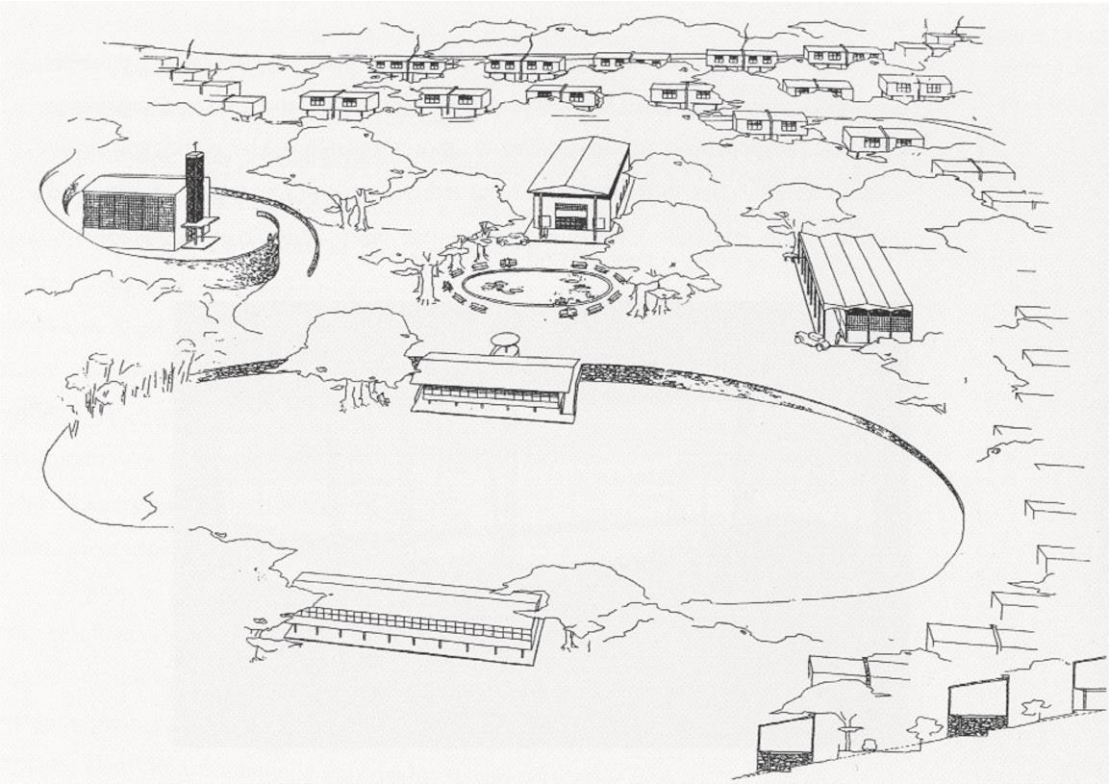
---

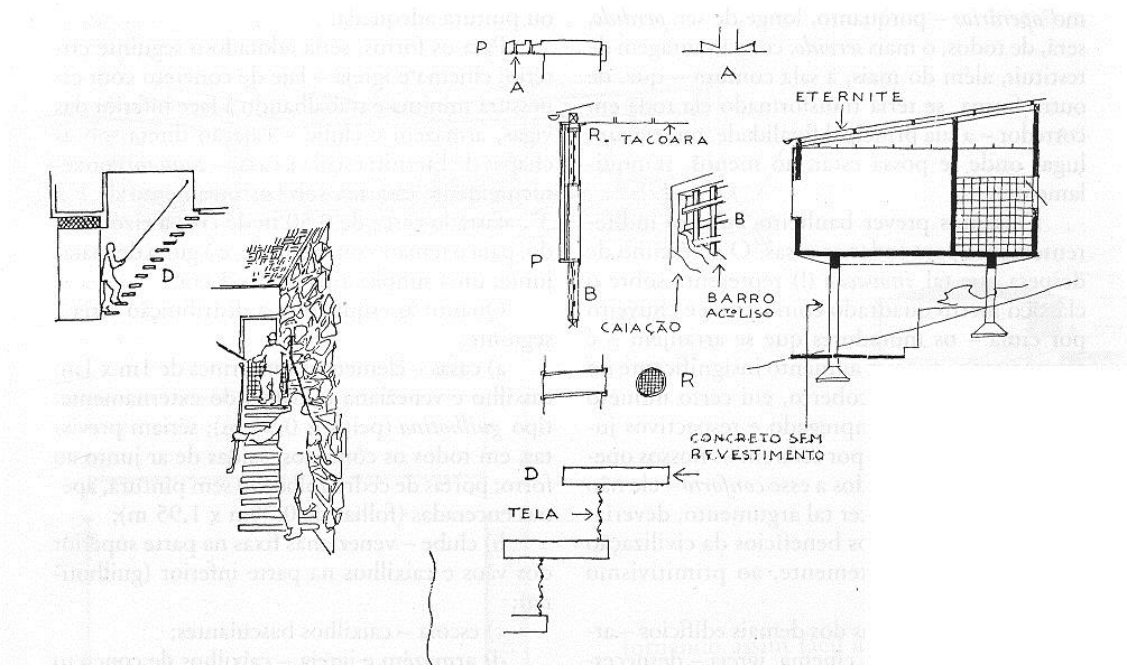
[199] Id., "Tradição local". In: COSTA, L. op.cit., p. 454.

[199] Id., "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". COSTA, L. op. cit., p.170.

[200] Lucio Costa, "Opção, recomendações e recado", s/d. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.382.

[201] Roy Nash apud COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 99.





[82] Monlevade. Implantação. 1934 [COSTA, 1995:98]

[83] Monlevade. Sistema Construtivo. 1934 [COSTA, 1995:93]

ferro no município de Rio Piracicaba levou a companhia à decisão de lá instalar, em 1937, sua segunda grande usina siderúrgica, que utilizava carvão vegetal como combustível.

O local escolhido foi uma área rural próxima às vias férreas e ao rio Piracicaba. No século XIX a região foi explorada pelo engenheiro francês Jean Antoine de Monlevade na produção de ferro, após chegar ao Brasil em 1817.

A distância entre as duas usinas exigia que o novo projeto atendesse às soluções de alojamento para seus empregados. Para tanto, em 1934 – um ano antes de iniciar as obras de construção da usina – foi decidida a construção de um núcleo fabril, a ser promovido através de um concurso de arquitetura para escolha de seu plano.

Desprezado pelo júri, o projeto de Lúcio Costa foi classificado em último lugar. Entretanto, reconhecida sua importância como articulador da Nova Arquitetura, a proposta para Vila Monlevade,[202] viria a ser publicada dois anos mais tarde na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, principal órgão de divulgação da arquitetura moderna brasileira nos anos de 1930.[203]

A articulação entre a forma dos núcleos fabris e os postulados da arquitetura moderna está na origem movimento moderno europeu, em decorrência ideológica de um horizonte social amplo, pautado na coletivização que marca a era maquinal.

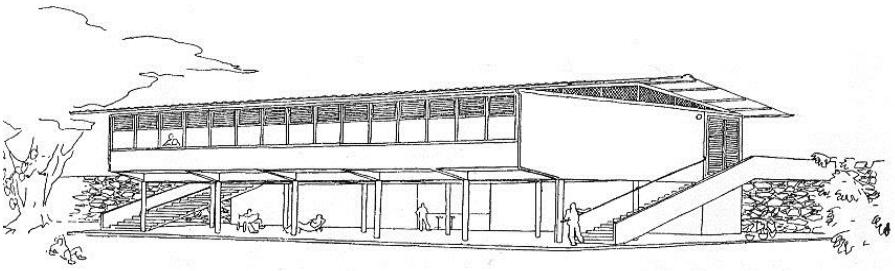
Lúcio Costa formula para Monlevade uma proposta que associa às fórmulas da arquitetura moderna aos procedimentos construtivos tradicionais, que tão bem conhecia. O projeto indica não apenas o empenho de Lúcio Costa em traduzir as demandas colocadas pelo programa estabelecido pela Companhia, como também em equacionar os vínculos existentes entre os núcleos fabris e sua contribuição para a definição do habitat proletário moderno.

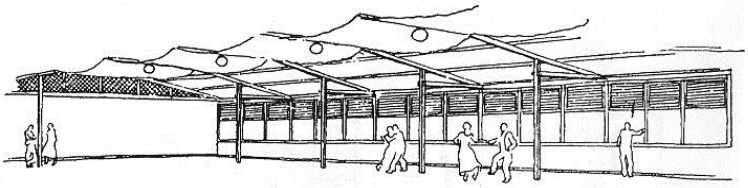
A simplicidade – pautada na clareza modernista e associada pelo arquiteto à verdadeira tradição brasileira – é vista como antípoda para a complexidade e estranhamentos presentes na vida moderna. O projeto da Vila Operária da Monlevade é tido como uma das evidências mais significativas, em sua obra, da tentativa de uma fusão entre modernidade e tradição.

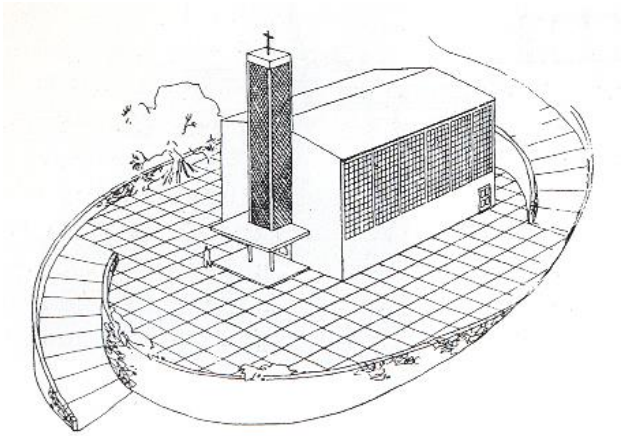
---

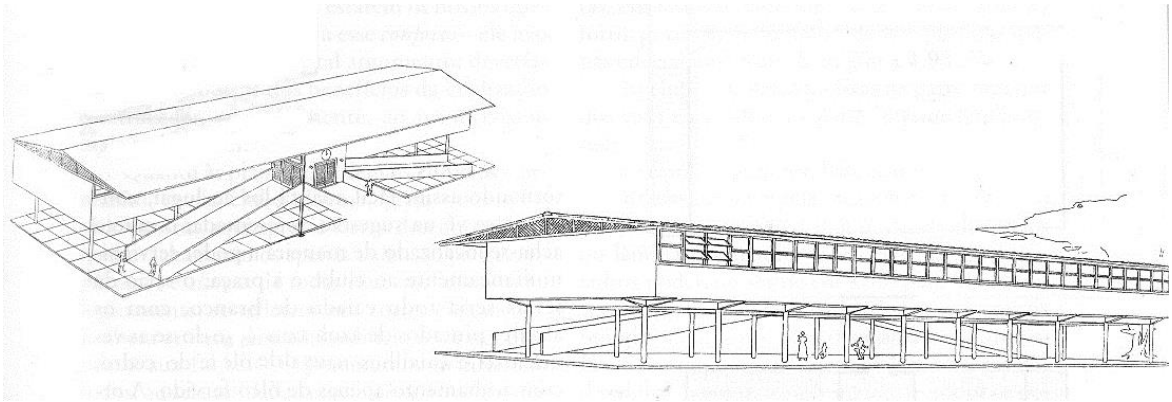
[202] Lucio Costa. "Vila Monlevade", 1934. [Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade]. Publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, n.3, volume III, maio de 1936. Republicado COSTA, L. op. cit., p. 90.

[203] A *Revista da Diretoria de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal tinha entre seus fundadores, a engenheira Carmen Portinho, notável como calculista e construtora das obras de seu marido, Affonso Eduardo Reidy. Cf. NOBRE, Ana Luiza. *Carmen Portinho, o moderno em construção*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.





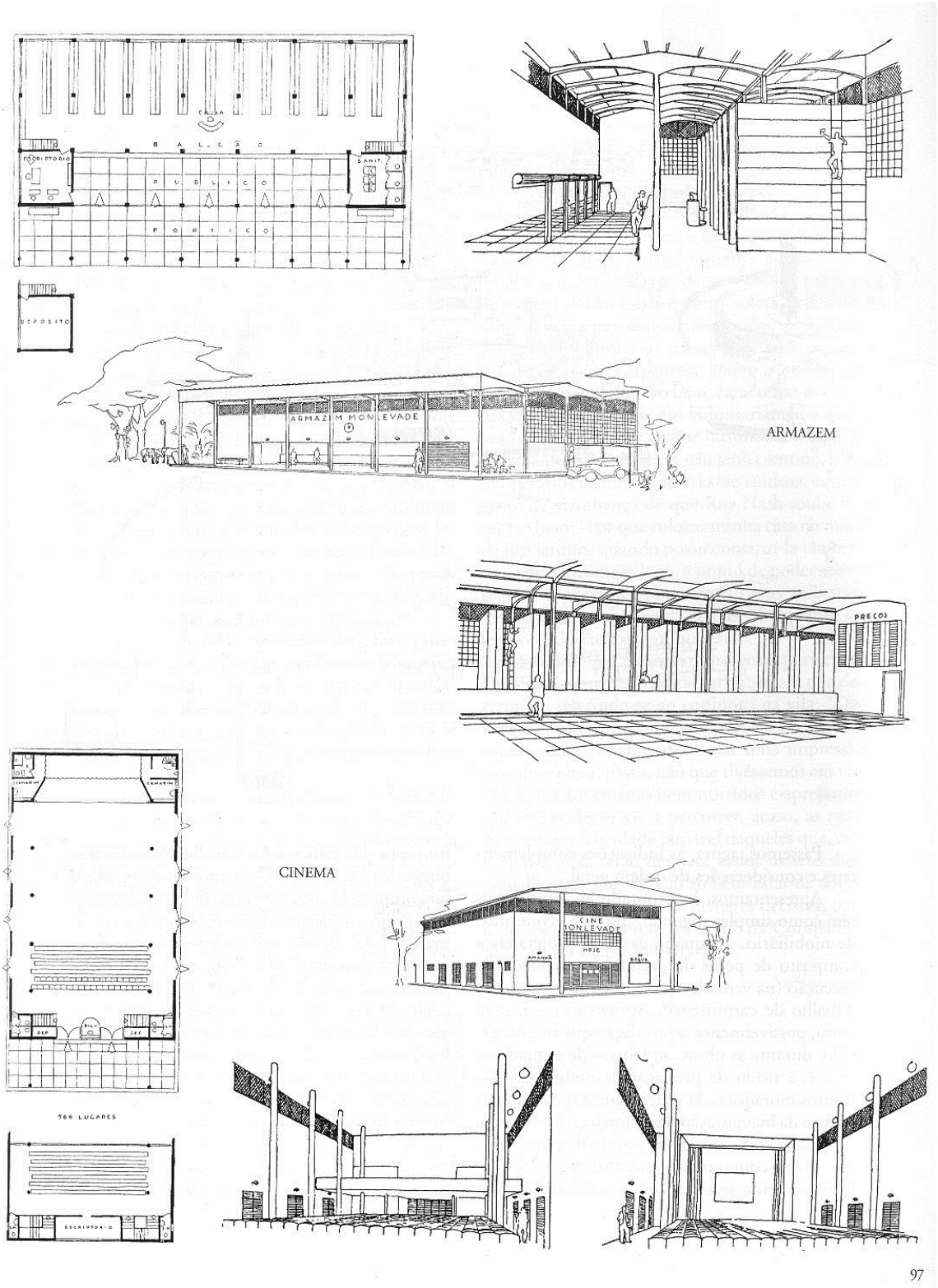




[84] Monlevade. Clube. 1934 [COSTA, 1995:95]

[85] Monlevade. Igreja. 1934 [COSTA, 1995:99]

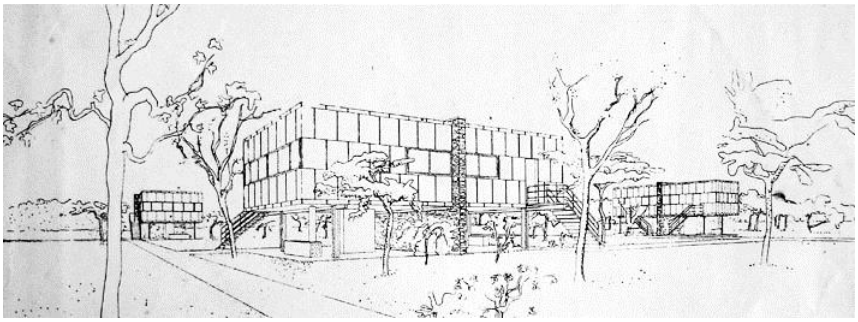
[86] Monlevade. Escola. 1934 [COSTA, 1995:96]

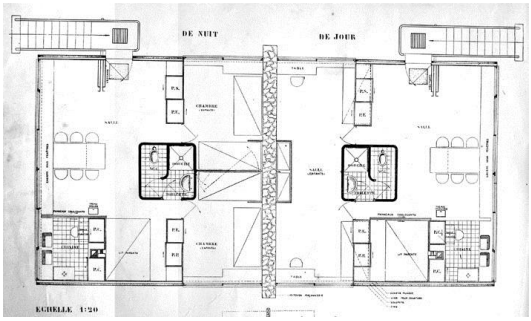


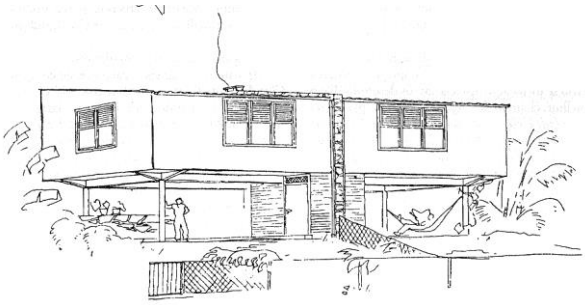
97

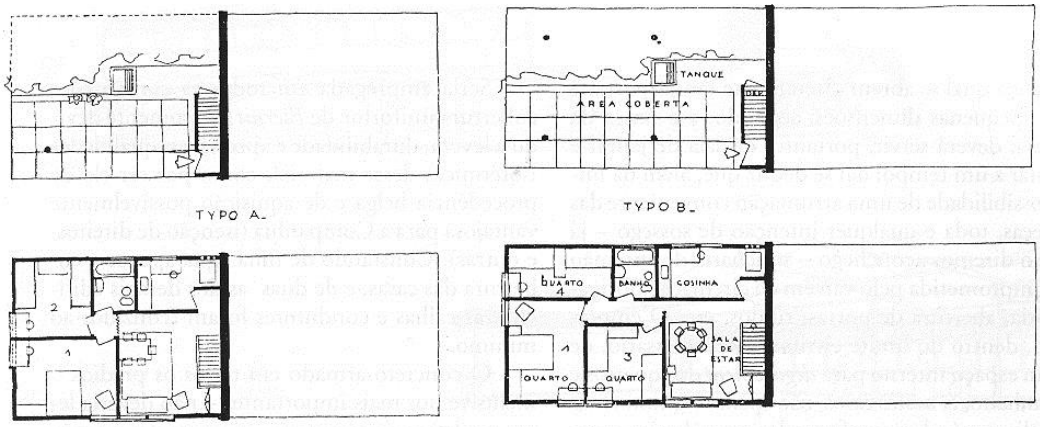
[87] Monlevade. Armazém. 1934 [COSTA, 1995:97]

[88] Monlevade. Cinema. 1934 [COSTA, 1995:97]









[89] Le Corbusier. Casas Loucheur – perspectiva. 1929 [BOESIGER, 1946:199]

[90] Le Corbusier. Casas Loucheur – planta pavimento superior. 1929 [BOESIGER, 1946:198]

[91] Lúcio Costa. Monlevade. Residências. 1934 [COSTA, 1995:93]

[92] Lúcio Costa. Monlevade. Residências. 1934 [COSTA, 1995:93]

O raciocínio–chave que decorre de sua prancheta – a reconciliação do homem com seu meio natural – está na base para a constituição de uma atitude frente ao mundo moderno. O projeto para Monlevade assegura o acesso dos operários aos benefícios da sociedade industrial, antes restritos às cidades maiores, na mesma medida em que os integra à paisagem circundante.

Ao articular, no contexto específico de sua atuação profissional, os conflitos entre cultura e civilização, o plano para Monlevade decorre do estabelecimento das relações adequadas entre os recursos proporcionados pela técnica moderna e as disponibilidades do meio.

Decorrente de critérios aparentemente inconciliáveis, a síntese proposta por Lúcio Costa se traduz no esforço de buscar a atualização por meio da introdução das modernas técnicas de produção, sem perder os vínculos com as raízes locais.

> As próprias populações interessadas ignoram tanto os princípios gerais nos quais se fundam essa nova concepção urbanística, quanto as soluções de conjunto e pormenor que a técnica contemporânea oferece para resolver o problema da habitação e desconhecendo–os não estão em condição de antever com a necessária objetividade e clareza o estilo diferente de vida, equilibrada e serena – o oposto precisamente da agitação febril erroneamente associada a ideia de vida moderna – que ela enseja. E se não o antevêem, não podem aspirar; se não aspiram não terão motivos para reclamar o que de direito lhe é devido.[204]

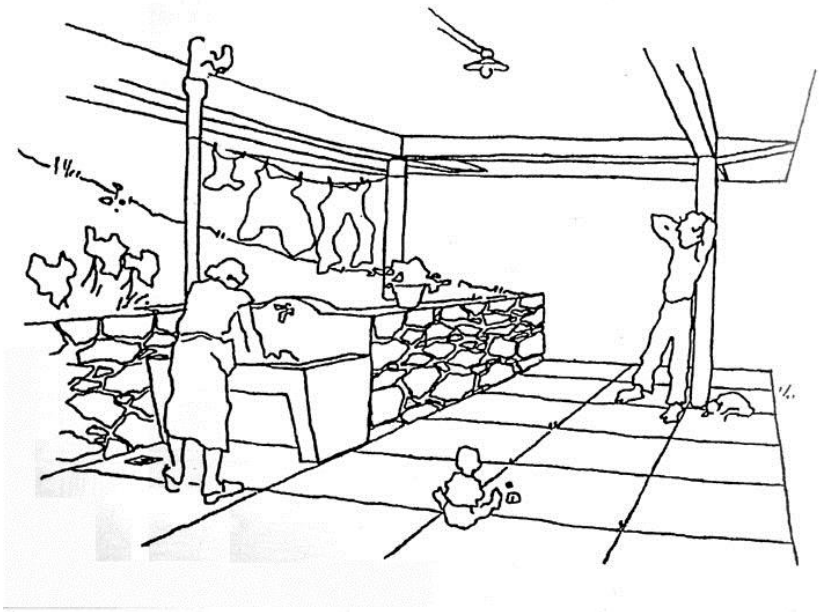
Na proposta para Monlevade, o barro armado, além de se configurar como uma procura de limites para relação entre moderno e tradicional, aponta para incorporação da manufatura à lógica da máquina. Se as unidades habitacionais respondem à demanda da produção em série, a partir de um standard que as tornam multiplicáveis, o arquiteto entrevê, na mesma medida, uma mirada para o homem bucólico e para os aspectos típicos das cidades do interior do Brasil. É nessa equação ritmada entre concreto e barro, pilotis e muxarabis, estradas rurais e urbanização moderna em que o arquiteto atende a demanda de uma sociedade de massa ao mesmo tempo em que assegura intimidade e isolamento aos operários, com suas dimensões de proximidade e afeto.

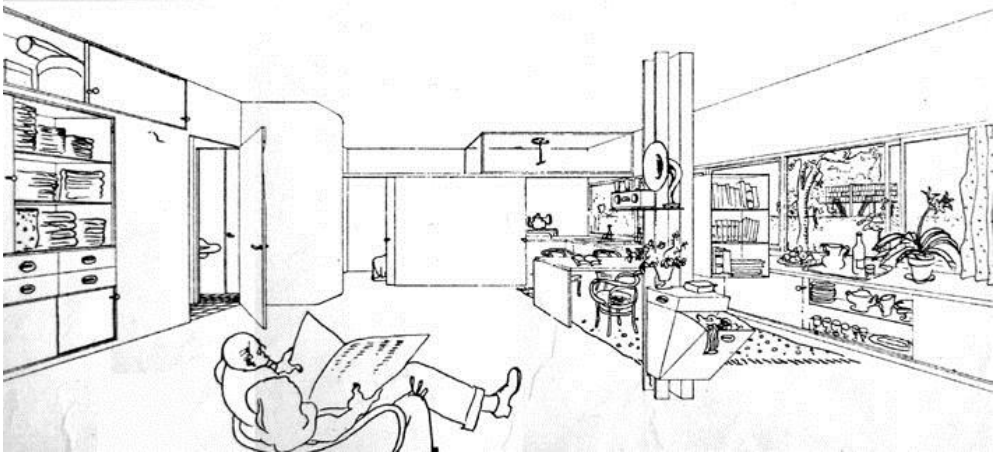
No final dos anos de 1920, estimulado pelo propósito do governo francês em lidar com o enorme déficit habitacional mediante a proposta de construção de 500.000 habitações, Le Corbusier elaborou um sistema de produção industrial de habitações que aproveitava a capacidade ociosa da indústria bélica francesa, a partir do sistema construtivo da "maison à sec".[205] Le Corbusier explica que o projeto das casas Loucheur:

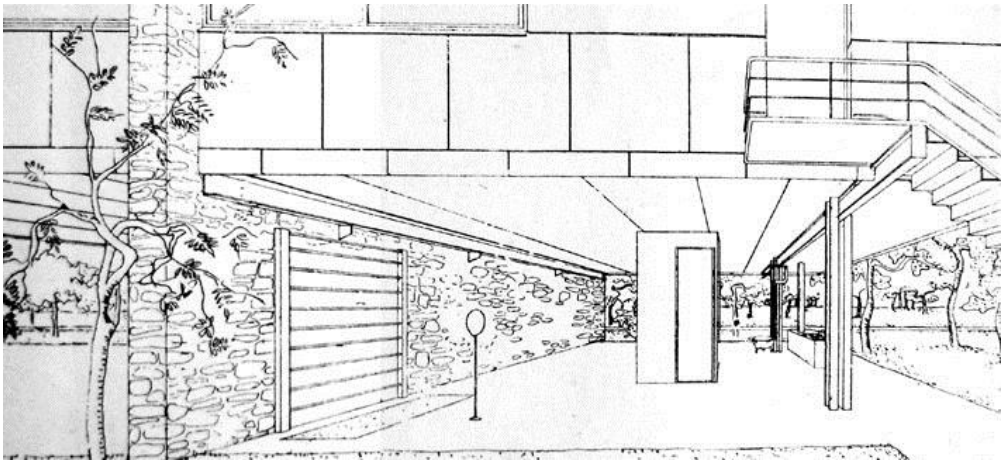
---

[204] Lucio Costa, "O arquiteto e a sociedade contemporânea". *I Congresso Internacional de Artistas*. Veneza, 1952. Republicado em XAVIER, Alberto.[org]. *Lucio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p. 239.

[205] FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier*. London: Thames & Hudson, 2001, p.131.







[93] Lúcio Costa. Casas da Vila Monlevade – perspectiva pilotis. 1934 [COSTA, 1995:90]

[94] Le Corbusier. Casas Loucheur - perspectiva interna. 1929 [BOESIGER, 1946:199]

[95] Le Corbusier. Casas Loucheur - perspectiva térreo. 1929 [BOESIGER, 1946:199]

> [...] nasceu de uma encomenda de pequenos proprietários de uma terra localizada em uma região afastada, desprovida de meios para uma construção que atendesse tanto os requisitos técnicos como econômicos. [...] A concepção da *casa seca* vem propor uma solução: deve ser construída em fábricas de componentes metálicos para a construção civil. A *casa seca* é feita de elementos combináveis, montáveis, transportados facilmente por vagões [...] A casa sai da fábrica num vagão, com todos os seus elementos, incluindo o equipamento interior, acompanhada por sua equipe de montagem. O montador ergue a casa no próprio local em questão de dias [...], está prevista a construção de um muro de apoio para a casa ou de um muro de divisão entre as duas casas, em pedras de alvenaria, tijolos ou aglomerados, materiais da região, construído pelo pedreiro local. E assim, os obscuros arranjos que envolvem os procedimentos das relações comerciais locais serão suplantados e uma útil aliança se selará.
>
> A ossatura da casa Loucheur permite combinações múltiplas: pequenas casas de 45m^2, conveniente aos pequenos programas; unidades de 90m^2, dois módulos; unidades de 135m^2 de três módulos e unidades de 180m^2 de quatro módulos. Eis, portanto, só em 1929 a realização da casa *Dom-ino* imaginada em 1914.[206]

Embora haja imediata correspondência no esquema das residências Loucher e Monlevade, ao serem locadas duas a duas por uma grossa parede divisória de pedra, o valor atribuído à técnica construtiva as difere sobremaneira. Enquanto Le Corbusier assimila integralmente a técnica moderna, tanto na estrutura como nos fechamentos, Lúcio Costa parte da ossatura independente corbusiana para equacioná-la às técnicas tradicionais brasileiras.

O que move Lúcio Costa, para além do apuro tecnológico, reside no fato de encontrar uma conciliação entre a cultura local e o produto da civilização. O arquiteto reorganizou o sistema de construção tradicional, de modo a minizar seus eventuais problemas construtivos e justapôs o pau–a–pique à tecnologia moderna.

> O engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto–armado e, com as devidas cautelas, afastando–se o piso do terreno e caiando–se convenientemente as paredes, para evitar–se a umidade e o barbeiro, deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral. Foi o que procuramos fazer para a vila operária de Monlevade, perto de Sabará, a convite da Companhia Siderúrgica Belgo–Mineira – não tendo sido o projeto levado a sério, já se vê. [207]

---

[206] BOESIGER, Willy. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète – 1910/1929, v.01*. Switzerland: Les éditions d'archicteture Erlebach-Zurich, 1946 [quatrième édition], p.199.

[207] Lucio Costa. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério de Educação e Cultura, vol.1, 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 459.

No desenvolvimento do projeto entrevemos que a síntese operada por Lúcio Costa entre modernidade e tradição aponta para seu olhar agudo nas concepções arquitetônicas e urbanísticas. Na epígrafe inicial Lúcio Costa cita Roy Nash,[208] em sua eloquente narrativa de ocupação do território brasileiro *The Conquest of Brazil*, escrita em 1926: "The village was built for companionship, for human warmth",[209] reforçando o "espírito de camaradagem" que orientou a concepção da vila. Acrescenta outras observações, agora de John Nolen,[210]: "A willing worker must be able to live, himself and his Family, healthfully and comfortably",[211] referenciando o importante urbanista norte–americano do inicio do século XX. Por fim, discorre com os apontamentos de Frederick Law Olmstead, [212] relativizando a importância dos aspectos artísticos na elaboração do projeto:

> The demands of beauty are in large measure identical with those of efficiency and economy, and differ mainly in requiring a closer approach to perfection in the adaptation of means to ends than is required to meet the merely economic standard. So far as the demands for beauty can be distinguished from those of economy, the kind of beauty most to be sought in the planning of cities is that which results from seizing instinctively, with a keen and sensitive appreciation, the limitless opportunities which present themselves in the course of the most rigourously practical solution of any problem, for a choise between decisions of substantially equal economic merit, but of widely differing aesthetic quality. [...] Regard for beauty must neither follow after regard for the practical ends to be obtained nor precede it, but must inseparably accompany it. [213]

---

[208] NASH, Roy. *The Conquest od Brazil*. New York: Harcourt Brace & World, 1926.

[209] "Construiu-se a aldeia para o convívio e o calor humano" In: Lucio Costa. "Vila Monlevade", 1934. [Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade]. Publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, n.3, volume III, maio de 1936. Republicado COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 91.

[210] John Nolen. "The subdivision of land". Cf: NOLEN, John. *City Planning*. Hearing Before the Committee on the District of Columbia United States Senate on the Subject of City Planning. 61st Congress, 2nd Session, Senate Document No. 422. [Washington: government Printing Office, 1910], pp. 74-75.

[211] "Um trabalhador deve estar habilitado a viver, com sua família, saudável e confortavelmente". In: COSTA, L. op. cit., p. 91.

[212] F. Law Olmested, "City planning". Cf: NOLEN, John. *City Planning*. Hearing Before the Committee on the District of Columbia United States Senate on the Subject of City Planning. 61st Congress, 2nd Session, Senate Document No. 422. [Washington: government Printing Office, 1910].

[213] "Os requisitos da beleza são, em larga escala, idênticos aos da eficiência e da economia; a principal diferença é que exigem abordagem mais acurada – no sentido da adaptação dos meios aos fins – do que é necessário para atender a um padrão meramente econômico. Na medida em que os requisitos da beleza podem ser diferenciados dos da economia, o tipo de beleza desejável no planejamento de cidades é aquele que resulta da apreensão instintiva – com avaliação aguda e sensível – das ilimitadas possibilidades de opção que surgem, no decurso da mais rigorosa solução prática de qualquer problema, entre decisões de mérito econômico equivalente mas de qualidade plástica muito diversa. [...] A beleza não deve ser considerada nem depois nem antes das finalidades a serem atingidas – a abordagem deve ser simultânea." In: Lucio

Assim, as associações entre os ideais do Movimento Moderno reinterpretadas à luz da tradição desvelam as iniciativas em satisfazer as necessidades de salubridade e conforto. Para tanto, as moradias devem estar adequadamente implantadas, em local arejado e exposto ao sol, em contato direto com a natureza.

Regido pelo valor artístico, o conjunto de habitações deve corresponder à "avaliação aguda e sensível – das ilimitadas possiblidades de opção que surgem, no decurso da mais rigorosa prática de qualquer problema, entre decisões de mérito econômico equivalentes, mas de qualidade plástica muito diversa".[214]

Como expressão da nacionalidade, no horizonte da arquitetura moderna engendrada por Lúcio Costa, estariam as formas resultantes das técnicas e matérias industriais aliadas às tradições vernáculas, somadas às condições topográficas e climáticas locais.

O projeto da vila operária pautou-se pela simplicidade das construções e se pretendia integrado à natureza como forma de possibilitar uma vida harmônica a seus habitantes. Segundo Costa seu projeto objetivava:

> 1 – Evitar os inconvenientes, difíceis sempre de remediar, dos delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário, aquele delineamento que se apresentasse como mais solto, tornando assim fácil uma implantação melhor ajustada às particularidades topográficas locais.
> 2 – Reduzir ao mínimo estritamente necessário as despesas com movimentos de terra que, supérfluo se torna frisar, tanto poderiam encarecer o custo global da obra.
> 3 – Prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere, muito a propósito, o programa.[215]

A economia e simplicidade presente nesse projeto utilizam formas de construir mais próximas da realidade do "sertão", nos exemplos das vedações em "barro armado", no uso das "rótulas" e no ambiente acolhedor das "ruas capistranas".

Ao eleger a tradição construtiva da colônia como ponto de partida para o entendimento do projeto moderno brasileiro, o arquiteto desloca o embate entre a modernidade social do país para as

---

Costa. "Vila Monlevade", 1934. [Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade]. Publicado na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.3, volume III, maio de 1936. Republicado COSTA, L. op. cit., 1995, p. 91.

[214] Lucio Costa. "Vila Monlevade", 1934. [Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade]. Publicado na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.3, volume III, maio de 1936. Republicado COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 99.

[215] Ibidem, p. 92.

soluções pautadas no bom uso da técnica. Esta estaria restrita ao elementar – as formas simples, ressonantes à economia e à funcionalidade que se propõe.

Apesar da aparente fragilidade da técnica do barro armado e do acentuado caráter artesanal dos elementos construtivos propostos, o projeto foi formulado tendo em vista a reprodutibilidade e a produção em série. O sistema de construção de pau-a-pique sobre uma plataforma de concreto poderia ser generalizado como alternativa às dificuldades topográficas – em qualquer sítio.

Ao soltar os volumes do chão, Le Corbusier pontua o uso dos pilotis, antes de tudo, como um elemento urbanístico, que integra uma hierarquização funcional de caminhos de vários gabaritos e finalidades sobre o solo livre. Assim, Lucio Costa, ao soltar as edificações do solo, tem por finalidade preservá-lo agreste, para uma melhor integração do conjunto construído com a natureza exuberante dos trópicos.

> […] restitui ao morador – protegido do sol e da chuva – toda a área ocupada pela construção, assim transformada em espaço útil, o mais agradável talvez para trabalhos caseiros, recreio, repouso, etc., importando essa aquisição, efetivamente, numa sensível valorização locativa do imóvel.[216]

Na proposta há uma evidente separação entre público e privado, sendo o centro cívico organizado em torno da praça, separado da área residencial. Se o projeto reflete as conquistas do urbanismo moderno pela disposição funcional dos edifícios segundo seus programas, este também olha para o homem bucólico, para os aspectos típicos das cidades do interior do Brasil.

> [...] o salão de festas seria todo caiado de branco, com os alizares pintados de azul, conservando–se as venezianas e caixilhos na cor natural do cedro, com acabamentos apenas de óleo fervido. A ornamentação para festas seria feita com flores de papel, formando grandes festões pendurados ao teto, bandeirolas, etc., procurando–se assim conservar aquele *charme* um tanto desajeitado, peculiar às festanças da roça. [217]

Nesses apontamentos podemos identificar os padrões de sociabilidade desejáveis pelo arquiteto. O ideal moderno da moradia em massa é constituído, aqui, com uma organização da unidade de vizinhança própria dos pequenos aglomerados citadinos brasileiros. No mesmo raciocínio, as ruas, então neutralizadas, deveriam conter uma projeção bucólica.

---

[216] Lucio Costa. "Vila Monlevade", 1934. [Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade]. Publicado na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.3, volume III, maio de 1936. Republicado COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 92.

[217] Ibidem, p. 95.

> [...] as ruas pedidas deveriam conservar, tanto quanto possível, aquela feição despretensiosa peculiar às estradas – fazendo–se, em vez de calçadas, simples caminhos de placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de gramas, para se evitarem as trincas futuras; atualização das velhas capistranas.[218]

Sobre a vegetação, há aqui, um prenúncio da maneira como Lucio Costa trataria, mais tarde, as relações da arquitetura com a paisagem na construção de Brasília, sobretudo à extensa massa arbórea idealizada para o entorno residencial, nas superquadras.

> Quanto à vegetação, além do aproveitamento das árvores existentes – previsto no edital – seria de toda vantagem um plano completo que não se limitasse às ruas e praças, mas incluísse nos seus cuidados os próprios jardins das casas, contribuindo assim para harmonia do conjunto. A administração da vila deveria também proibir terminantemente a poda das árvores ou arbustos em formas bizarras ou geométricas, pois constitui um dos preceitos da urbanização moderna o contraste entre a nitidez, a simetria, a disciplina da arquitetura e a imprecisão, a assimetria, o imprevisto da vegetação [...][219]

Na distinção entre as esferas públicas e privadas, pontuadas por padrões de sociabilidade desejáveis, as áreas correspondentes às moradias são marcadas por uma distribuição mais afeita à topografia e sua imediata integração à paisagem agreste e voluntariosa.

> As casas foram agrupadas duas a duas [...] tanto por motivo de ordem econômica, evidentes, como também por ordem plástica, porquanto soltas umas das outras, pequenas demais como são, poderiam parecer mesquinhas na paisagem.[220]

Já o conjunto das edificações comuns se organiza de maneira inteiramente distinta, comandada por uma ordem mais rígida e formal, marcado pela definição de dois terraplenos. No nível superior estão os principais edifícios – cinema, clube, igreja e mercado – que se distribuem na praça através de dois eixos perpendiculares. A igreja, por sua vez, está em cota mais alta, consonante ao seu valor simbólico. No limite entre os dois patamares situa–se o clube, seguindo, já no plano inferior, o edifício da escola e o campo de esportes.

> Quanto às plantas dos demais edifícios – armazém, escola, clube, cinema, igreja, desnecessário se torna aqui apreciá–las: os desenhos dizem melhor; chamaremos apenas a atenção para a simplicidade e clareza de todas elas, qualidade que, logicamente, se refletem nos cortes e elevações. Embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade,

---

[218] Lucio Costa. "Vila Monlevade", 1934. [Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade]. Publicado na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.3, volume III, maio de 1936. Republicado COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 99.

[219] Ibidem, p.98.

[220] Ibidem, p.99.

> procuraremos manter, em todos, aquela unidade, aquele ar de família a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos.[221]

Se a praça esportiva se apresenta com dimensões monumentais, há uma redução exponencial da escala do desenho na pequena praça que integra cinema e coreto. Com feição acolhedora, o ambiente alude aos espaços interioranos de convívio ao redor de um espelho d'água.

Embora Lúcio Costa declare não ter tido oportunidade de visitar o terreno, adotou a solução dos pilotis como forma de domínio sobre as supostas variações topográficas – reais ou imaginárias. As diferenças de declividade demostram seu domínio, seja para agenciar a implantação, seja para o desejo de criar terraplenos que pontuassem as hierarquias do projeto.

Ademais, no exercício de configurar a tradição que estaria no bojo de seus desdobramentos projetuais, o uso de terraplenos como demarcação territorial de usos e escalas – anos mais tarde incorporado como solução urbanística de Brasília – referenciava, por outro lado, os esquemas de implantação das antigas fazendas do Vale do Paraíba, cujos muros de contenção de pedra acomodam os edifícios ao relevo.

Os pormenores das habitações foram igualmente elaborados pelo arquiteto. O detalhamento dos componentes foi estendido ao estudo para um mobiliário "adequado às casas projetadas e composto de peças de grande simplicidade de execução",[222] do qual não há mais documentação. Lúcio revela à importância de se atentar aos móveis standartizados, confiados ao bom desenho que os tornaria reprodutíveis. Evitaria, assim, o "mobiliário disparatado de que habitualmente se entulham as casas operárias".[223]

> A arrumação da *casa modelo* poderia ser completada com utensílios de uso doméstico, econômicos e despretensiosos, vendidos no armazém local: esteiras ou tapetes de corda, linon com desenhos simples de pintas ou xadrez, louça *toda branca*, vasos de barro, etc., etc. Neste particular, seria de toda a conveniência a administração da vila simplesmente *proibir* a venda, no referido armazém, de *setinetas*, *falsos brocados* e toda essa quinquilharia de mau gosto com que indústrias baratas costumam inundar os subúrbios e o interior.[224]

---

[221] Lucio Costa. "Vila Monlevade", 1934. [Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade]. Publicado na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n.3, volume III, maio de 1936. Republicado COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 94.

[222] Ibidem, p. 98.

[223] Ibidem.

[224] Ibidem.

2.5. UNIVERSIDADE DO BRASIL – 1937

Ainda que eclipsado pelo fenômeno do MESP – o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública – o projeto mais importante da gestão do ministro Gustavo Capanema era a Universidade do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro.

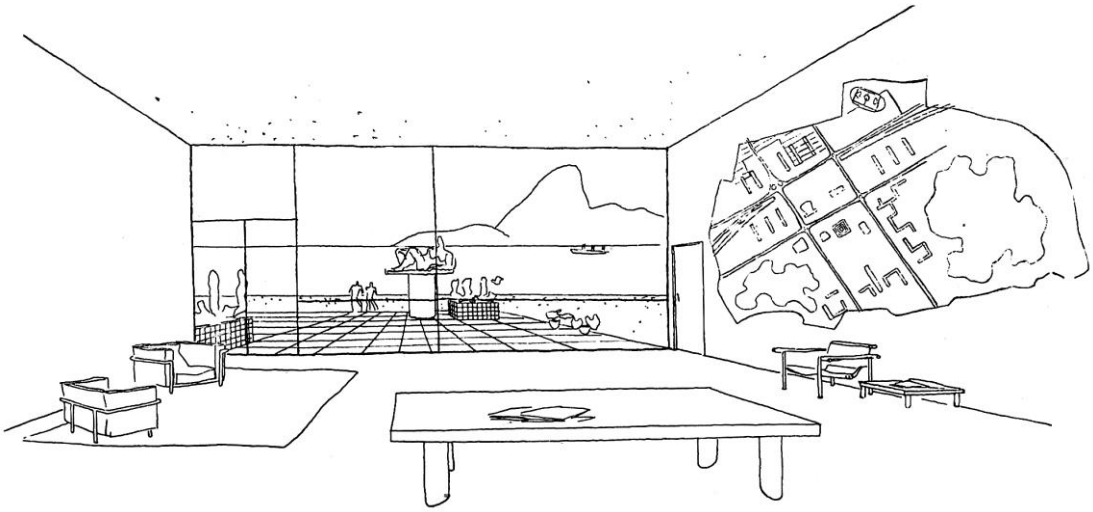
> Na concepção do ministro, o projeto de construção física da Cidade Universitária quase que se confundia com a elaboração dos planos de seus cursos, institutos, etc.[225]

Alfred Agache indicaria que o projeto da Cidade Universitária deveria ser realizado na Praia Vermelha. Posteriormente, a localização seria substituída por uma área próxima à Quinta da Boa Vista, cujo acesso ao centro do Rio de Janeiro era facilitado.

Anteriormente, a Lagoa Rodrigo de Freitas foi um dos lugares previstos para implantação da Cidade Universitária, sobre o qual Lúcio Costa descreve em carta à Le Corbusier:

> Pilotis e viadutos "completamente à vontade". Imensos jardins na cobertura dos prédios protegidos do sol por grandes marquises serviriam maravilhosamente para passeios nos intervalos das aulas [...] faríamos, para o lazer dos estudantes em contraste com a pureza da arquitetura, ilhas, onde a exuberância da vegetação tropical poderia espalhar-se livremente – tudo ligado por viadutos e pontos e naturalmente delimitado pelas bordas da lagoa, além do

[225] SCHWARTZMAN, Simon et alii. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Editora FGV, 2000, p.114.



[96] Ministério da Educação e Saúde. 1937-45. [SCHWARTZ, 2002:403]

[97] Le Corbusier e equipe brasileira. Ministério da Educação e Saúde, à direita, fixado na parede, o projeto de Le Corbusier para a Universidade do Brasil – desenho Oscar Niemeyer [BILL, 1947:79]

> quadro magnífico das montanhas, do céu, do sol, das águas – enfim, algo único no mundo e com a potencialidade lírica digna de você.[226]

Em seu processo de elaboração foram desenvolvidos três projetos distintos: o de Marcello Piacentini; o de Le Corbusier; e o da equipe brasileira, liderado por Lúcio Costa.

Piacentini, principal arquiteto italiano na época, aceitou a incumbência mais pela importância política atribuída ao empreendimento do que por interesse direto no desenvolvimento do projeto. Para tanto, esteve no Brasil em curto período, datado em agosto de 1935.

A despeito de sua estada sucederam-se reações corporativistas que contestavam a escolha de um arquiteto estrangeiro para projeto de tamanha magnitude, por meio do Decreto nº 23.569 de 11/12/1933, que impunha restrições aos estrangeiros no exercício das profissões liberais no país.

Em resposta, o governo argumentou que o arquiteto italiano teria sido convidado para expor seus trabalhos sobre a Universidade de Roma, cuja experiência seria válida aos estudos a serem desenvolvidos para a Universidade do Brasil. As reações desfavoráveis com relação à contratação de Piacentini obrigam o Ministro Gustavo Capanema a nomear uma nova comissão, composta apenas por profissionais brasileiros, entre eles Washington Azevedo, Paulo Fragoso, Ângelo Bruhns, Firmino Saldanha e Lucio Costa.[227]

O contive a vinda de Le Corbusier em 1936 pauta-se no desejo de um parecer do arquiteto sobre o projeto da Cidade Universitária da Universidade do Brasil. Em carta endereçada a Le Corbusier, datada de 21 de março de 1936, Monteiro de Carvalho,[228] discorre sobre a realização de um projeto moderno para a sede do MESP e sobre o projeto para a cidade universitária. Nessa mesma carta, o arquiteto indaga sobre a possibilidade de uma segunda visita de Le Corbusier ao Brasil.

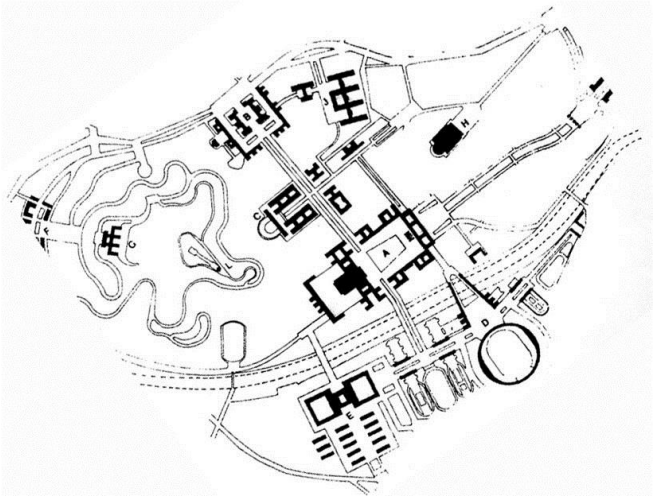
> Acabo de receber a visita de um jovem arquiteto que me contou coisas muito interessantes sobre as quais prometi lhe escrever. Ele o conheceu durante sua passagem brilhante por aqui; creio que na época era ainda aluno da Escola de Belas Artes; chama-se Carlos Leão [...]; ele trabalha com Lucio Costa, que para mim é o mais criativo dentre os jovens arquitetos brasileiros. Naturalmente os dois são grandes admiradores de Le Corbusier. Acabam de ser contratados para fazer o projeto do novo Ministério da Educação Pública, por que convenceram o Ministro a fazer um projeto [...]. Como estão em contato com o Ministro Capanema, ao mesmo tempo em que falaram muito de você, criticaram Piacentini, que o

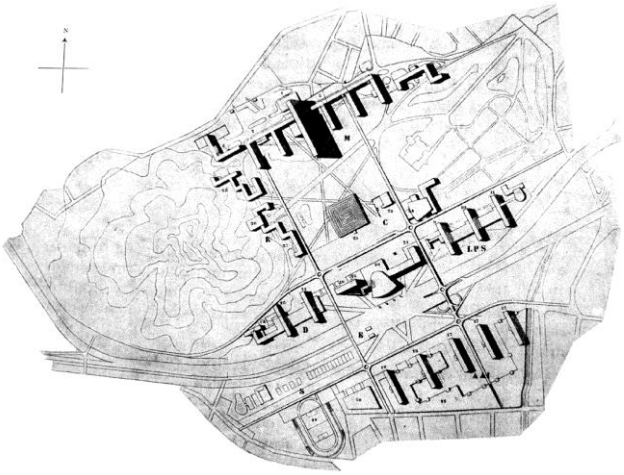
---

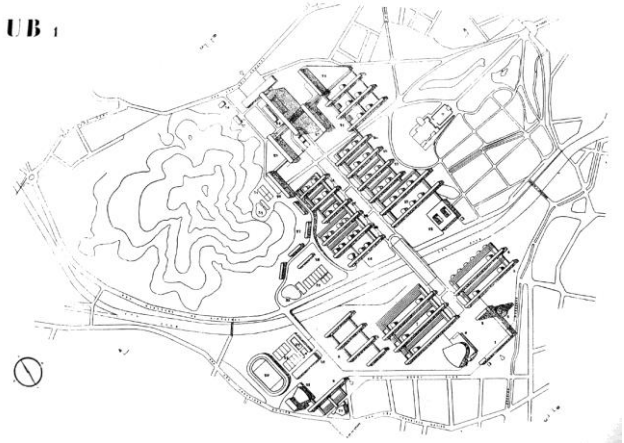
[226] Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, em 26/01/1936. In: PEREIRA, Margareth da Silva et ali. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, p.143.

[227] HARRIS, Elizabeth. *Le Corbusier: Riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987, p.100.

[228] Arquiteto de tradicional família carioca que havia mantido contato com Le Corbusier em 1929, por ocasião de sua primeira visita ao Brasil.







[98] Plano para Universidade do Brasil – Marcelo Piacentini, 1936. [CARRILHO, 2002:264]

[99] Plano para Universidade do Brasil – Le Corbusier e equipe., 1936. [GOROVITZ, 1993:34]

[100] Plano para Universidade do Brasil – Lúcio Costa e equipe., 1936. [GOROVITZ, 1993:43]

> mesmo Ministro fizera vir ao Rio para fazer o projeto da cidade universitária [...] como hoje o nacionalismo está na moda, foi votada uma lei impedindo os arquitetos estrangeiros de trabalhar aqui. [...] Os dois [Lucio Costa e Carlos Leão] assim como um grupo de camaradas modernistas "à la Corbusier", entre os quais Affonso REIDY, Jorge MOREIRA, Oscar NIEMEYER, Ernani VASCONCELOS, etc. pensam que o Ministro poderia convidá-lo para dar um curso de dois a três meses na Escola de Belas Artes e, uma vez aqui, provavelmente o Ministro pedirá também seu parecer sobre a Cidade Universitária e será mais fácil arrumar as coisas para que você possa ao menos dirigir o projeto aproveitando os jovens brasileiros.[...] O Brasil nunca teve uma arquitetura própria; é o país ideal para uma arquitetura internacional; aliás, o espírito brasileiro está sempre aberto para receber tudo que há de bom e avançado no mundo.[229]

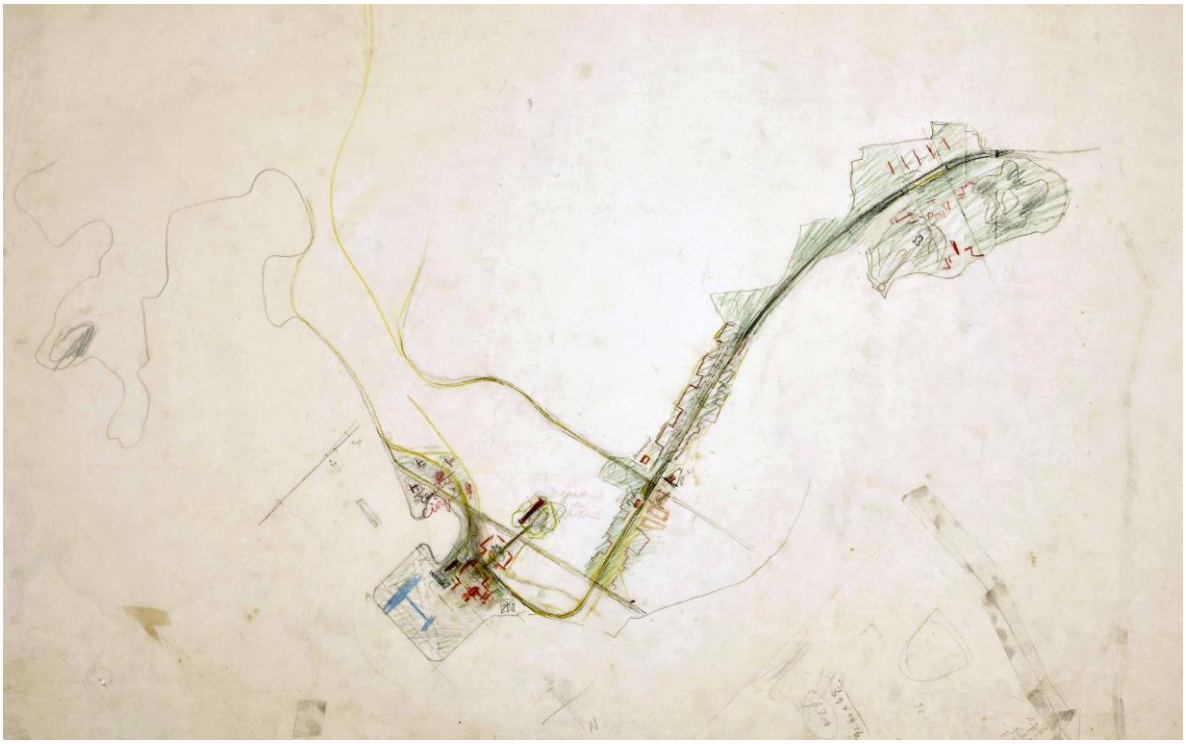
Em 30 de março de 1936, Le Corbusier responde a Monteiro Carvalho, para que sua segunda visita ao Brasil se efetive:

> Fiquei muito contente com sua carta de 21 de março. Teria chegado a hora em que as sementes plantadas na América do Sul começariam a germinar? Esta carta comporta vários pontos:
> 1. O essencial é minha eventual participação na construção do novo Ministério da Educação. Você sabe que fiz o Ministério da Indústria Leve em Moscou [Palácio Centrosoyus], para 3500 funcionários [...] mas talvez não seja uma referência para o Rio de Janeiro. [...] tendo em vista suas novas leis de proteção nacionalista, estou perfeitamente disposto a guardar o anonimato se isso puder ser útil.
> 2. Sua carta levanta a questão da Cidade Universitária do Rio. Aí também o problema me interessa enormemente e tenho algumas ideias, [...] Ora, tenho ideias bem modernas sobre a concepção de uma cidade universitária. Vivo constantemente com jovens de todos os tipos, conheci-os no mundo inteiro. Em minha última viagem aos USA falei nas maiores universidades do país. Conheço todas as instalações lá feitas e posso pretender que não haja arquiteto melhor preparado do que eu para levar a cabo tal empreendimento. Portanto, aqui também, minha plena aceitação das condições que vocês quiserem.
> 3. O último ponto de sua carta fala de um convite do Ministro da Educação para dar um curso de dois a três meses na Escola de Belas Artes do Rio. É extremamente tentador pois amo a sua cidade, mas o período é longo e creio que minha intervenção poderia ser infinitamente mais curta.[...]
> Meu caro Monteiro, arranje tudo isso.[230]

---

[229] MONTEIRO apud SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, p. 134.

[230] MONTEIRO apud SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, p. 135.



[101] Le Corbusier. Plano para Universidade do Brasil. Estudo Implantação.1936. [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]

[102] Le Corbusier. Plano para Universidade do Brasil. 1936. [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]

Lúcio Costa e os arquitetos que colaboraram com o arquiteto franco-suíço defendiam as soluções urbanísticas apresentadas por Corbusier, entretanto, os redatores da comissão de professores nomeada por Capanema rejeitaram integralmente o plano. Recusada a solução, a equipe de Lúcio Costa se encarrega de rever o projeto de Le Corbusier, a partir de estabelecer parâmetros mais condizentes a situação local.

Para Cecília Rodrigues dos Santos o projeto de Le Corbusier para a Cidade Universitária figurava-se como "[...] uma espécie de colagem de vários temas arquitetônico-urbanísticos anteriores desenvolvidos por Le Corbusier. O esquema do *Mundaneum* é retomado no Museu do Conhecimento, a plasticidade e a invenção estrutural do *Centrosoyus* reaparecem no Auditório Máximo, o sistema de blocos interligados da *Ville Radieuse* é empregado para a maioria das instalações do campus [...]"[231]

Nos projetos de Piacentini, de Le Corbusier e da equipe de Lucio Costa, o campus universitário se desenvolve a partir de um eixo perpendicular à linha férrea. Entretanto, as configurações dos edifícios a partir deste eixo são desenvolvidas de maneiras absolutamente distintas em cada uma das soluções.

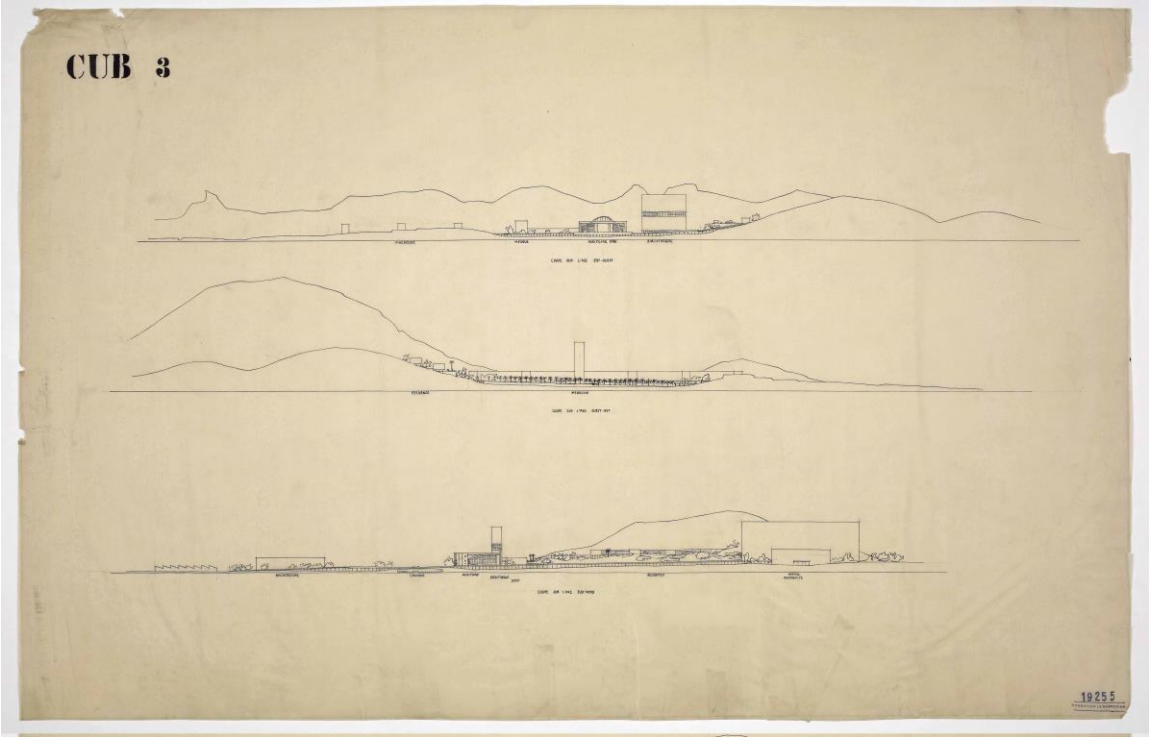
Marcelo Piacentini propõe um eixo que passa pelos pátios internos de diversas construções simétricas de feição acadêmica. Le Corbusier, juntamente com a equipe de arquitetos brasileiros, concebe na mesma direção do eixo proposto por Piacentini, um alinhamento dos edifícios principais: o grande auditório, Museu do Conhecimento e o Hospital para mil leitos. Já no projeto de Lúcio Costa, o eixo – não mais virtual – apresenta-se completamente desimpedido, deslocando as construções lateralmente: a continuidade de blocos laminares corre perpendicular e se repetem em continuidade paralela. Ou seja, se Le Corbusier desenha o eixo virtual com a implantação dos objetos principais, Lucio Costa age de maneira inversa, desobstruindo o eixo de qualquer obstáculo que dificulte a perspectiva do horizonte.

Para Matheus Gorovitz, na proposta de Le Corbusier, "a percepção de conjunto se dá por um processo de reconstituição de fragmentos de percepção que se adquire ao longo de deslocamentos. A construção dos espaços e, consequentemente, das visuais é consequência da presença de [...] módulos isolados ou agrupados e articulados, formando conjunto, igualmente autônomos".[232]

---

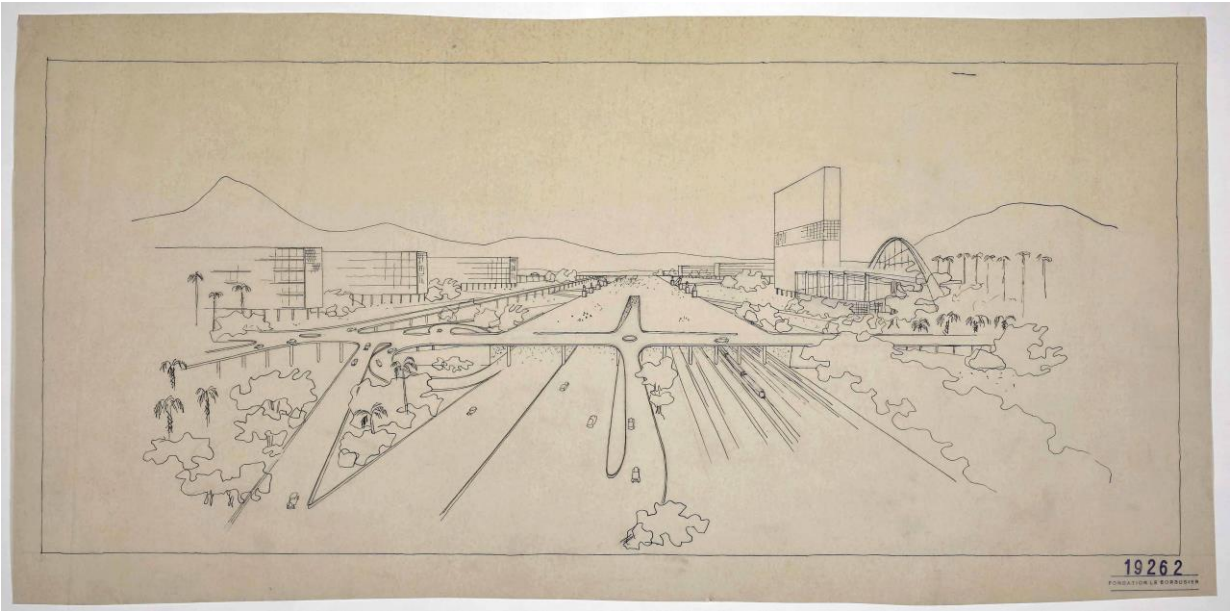
[231] SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. op. cit., p. 113.

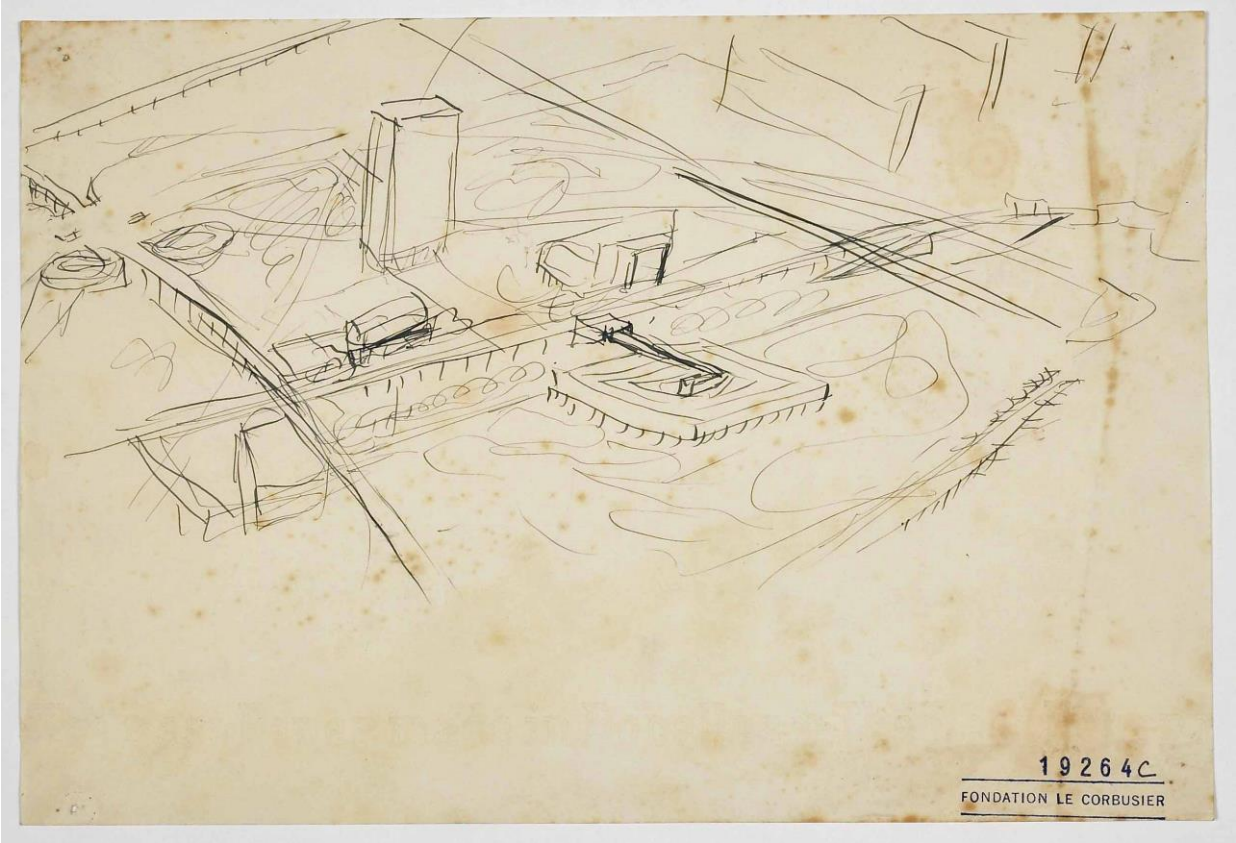
[232] GOROVITZ, M. *Os Riscos do Projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*. São Paulo: Studio Nobel: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993, p. 67.



[103] Universidade do Brasil – Le Corbusier e equipe – implantação, 1936. [FONDATION LE CORBUSIER]

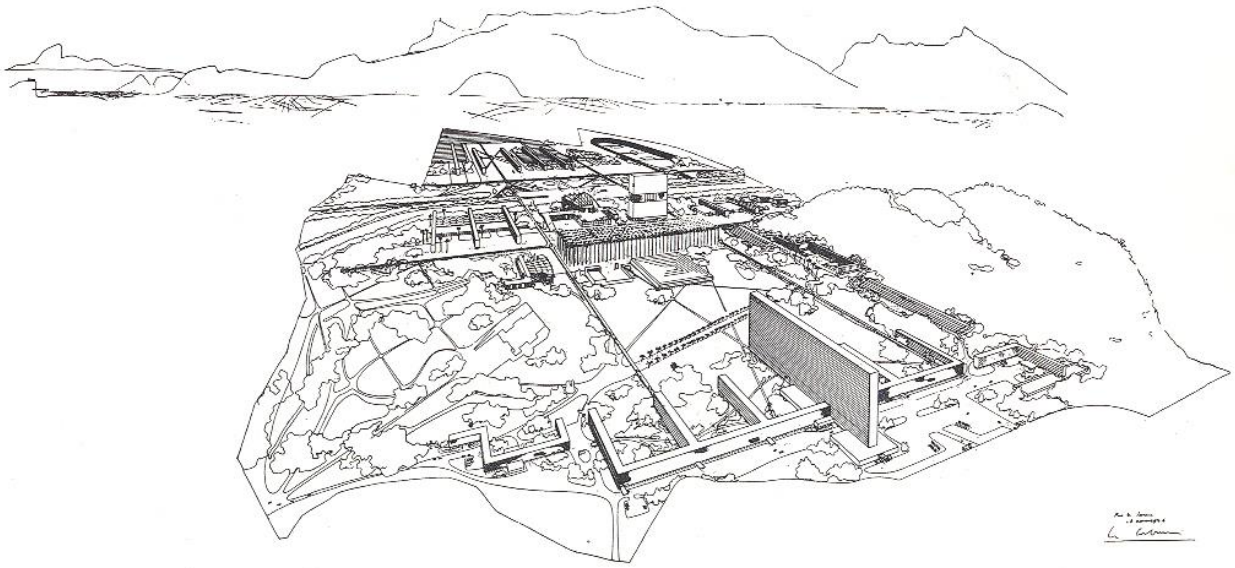
[104] Universidade do Brasil – Le Corbusier e equipe – cortes, 1936. [FONDATION LE CORBUSIER]

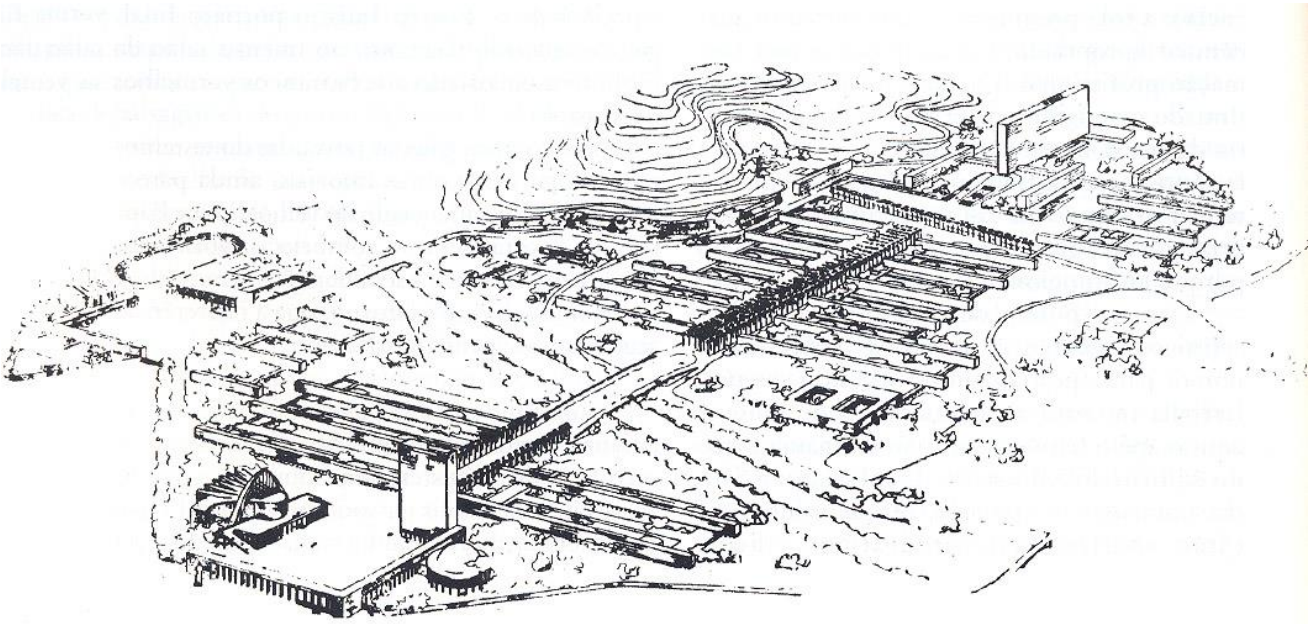




[105] Le Corbusier. Plano para Universidade do Brasil. 1936. [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]

[106] Le Corbusier. Plano para Universidade do Brasil. 1936. [Acervo FONDATION LE CORBUSIER]





[107] Plano para Universidade do Brasil – Le Corbusier e equipe, 1936. [BOESIGER, 1946:43]

[108] Plano para Universidade do Brasil – Lúcio Costa e equipe., 1936. [COSTA, 1995:172]

Já Elizabeth Harris aponta o viés classicizante presente na organização das formas no espaço, no projeto corbusiano para a Cidade Universitária:

> [...] Como na Acrópole, a paisagem circundante rodeava os edifícios, enquanto o campus oferecia uma perspectiva diversa a partir de cada um dos edifícios. Por outro lado, a orientação axial guiava os estudantes, ao longo das passagens para pedestres e carros, de um grupo de faculdades para outro.[233]

Le Corbusier discorre sobre o papel do deslocamento na percepção da arquitetura:

> [...] A arquitetura árabe nos ensina algo precioso. É andando que podemos apreciá-la, com os pés: é andando, se deslocando que se percebe a ordenação da arquitetura. É um princípio contrário à arquitetura barroca, sobre papel, ao redor de um ponto teórico. Eu prefiro os ensinamentos da arquitetura árabe.[234]

No estudo de Lucio Costa, ao contrário do projeto de Corbusier, os edifícios não assumem posição de destaque por sua individualidade plástica. Assim o arquiteto brasileiro privilegia os pátios abertos como estruturadores da composição de núcleos distintos, porém conectados por dois eixos que se cruzam.

Sobre as diferenças e afinidades entre as propostas de Le Corbusier e Lucio Costa, Gorovitz pontua:

> [...] Enquanto no projeto Le Corbusier o eixo principal é um eixo virtual, apenas sugerido pelo alinhamento dos edifícios que a ele se subordinam, no projeto Lucio Costa o eixo se consubstancia como fenômeno, cuja apreensão é fruto de uma experiência sensível: "uma sequência de impressões", conforme nos esclarece a memória do projeto.[235]

No memorial para a Cidade Universitária,[236] Lúcio Costa procura demonstrar a racionalidade do método utilizado pela equipe que seguia os ensinamentos corbusianos. Depois de discorrer sobre escolha do terreno, orientação, zoneamento, partido geral e edifícios, vai, ao final, destacar em sua defesa, a utilização das técnicas contemporâneas incorporadas ao projeto.

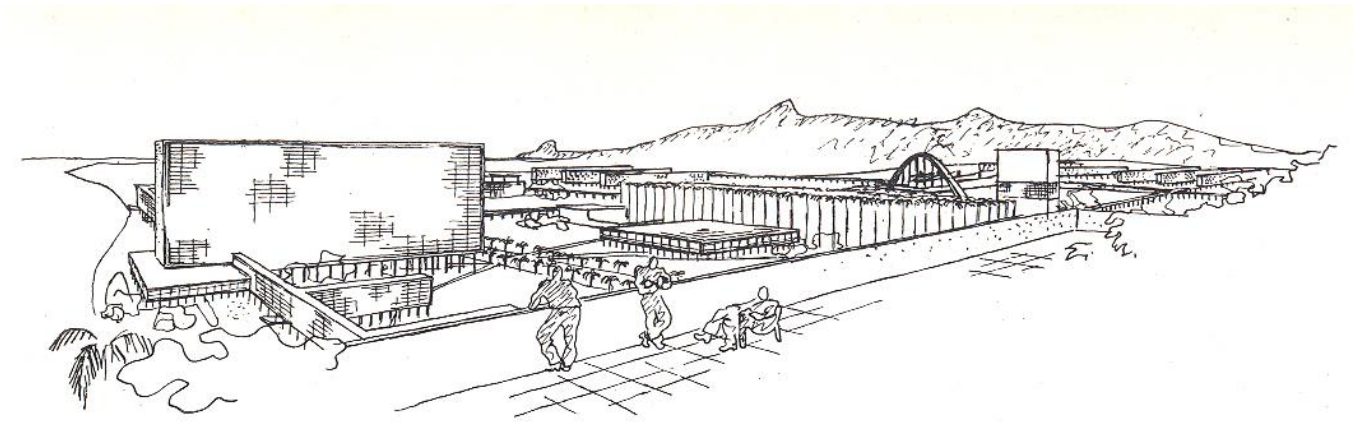
---

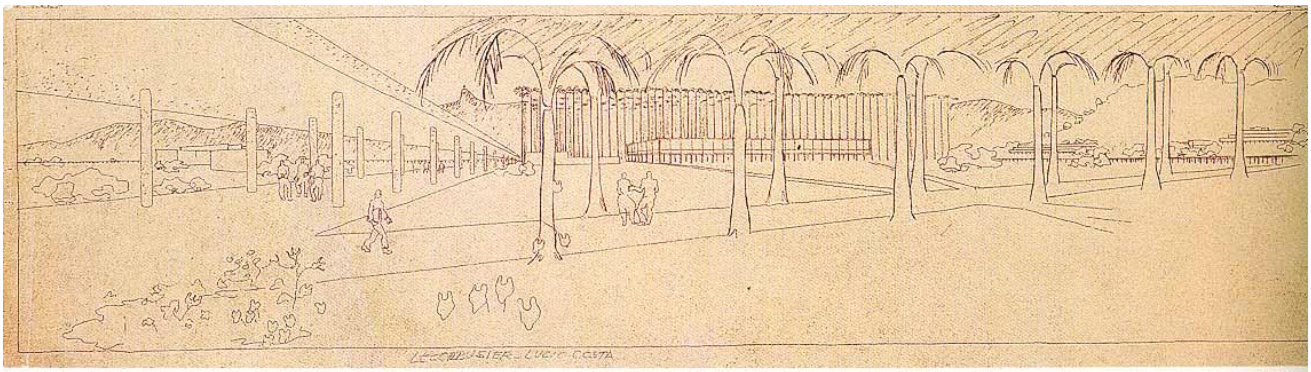
[233] HARRIS, Elizabeth. *Le Corbusier: Riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987, p.100.

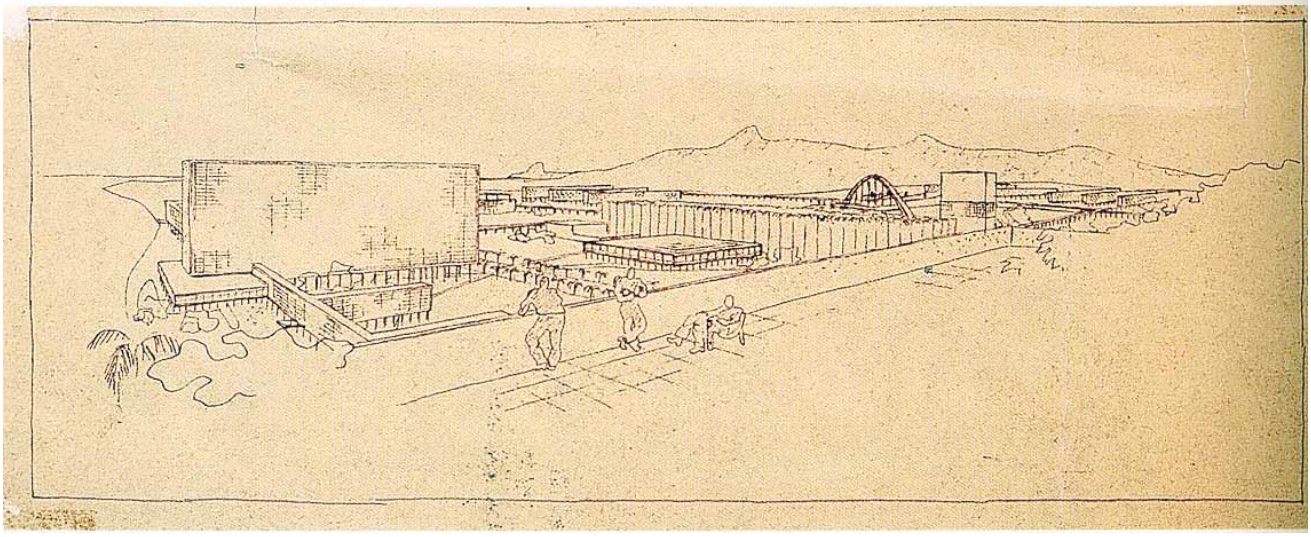
[234] GOROVITZ, M. op. cit., pp. 68-69.

[235] GOROVITZ, M. *Os Riscos do Projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*. São Paulo: Studio Nobel: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993, p. 56.

[236] Lucio Costa, "Universidade do Brasil". Memorial descritivo, publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, n.III, v.IV, maio de 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 173.







[109] Biblioteca Universidade do Brasil – Le Corbusier e equipe., 1936. [BOESIGER, 1946:42]

[110] Le Corbusier. Plano para Universidade do Brasil. 1936. [SCHWARTZ, 2002:400]

> Obedece o projeto à técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional – poderá no entanto adquirir, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., à escolha dos materiais e empregar o respectivo acabamento [muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaiss, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente, etc.] e graças, finalmente, ao emprego da vegetação apropriada – um caráter local inconfundível, cuja simplicidade, derramada e despretensiosa, muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares.[237]

Na *orquestração* desses elementos, Lúcio Costa tem em mente estabelecer parâmetros para que as boas características dos espaços brasileiros se mantenham vivas. É na adesão ao raciocínio moderno que as qualidades da tradição podem ser viabilizadas pela verdade técnica da Nova Arquitetura, que dela compartilham as noções de "honestidade" e "pureza".

Com espírito lírico equivalente ao Memorial da Vila Monlevade, o projeto para a Cidade Universitária antecipa alguns procedimentos localizados em Brasília. As unidades escolares estão dispostas em duas alas sublinhando a linha de perspectiva que encaminha para o prédio do hospital, situado em um platô. Os outros prédios escolares dispõem a menor fachada para a via principal e a grande lateral fica sob "vegetação frondosa".

Na descrição do acesso ao conjunto dos prédios, Lúcio propõe uma perspectiva de caráter monumental conjugada à paisagem e a vegetação local. Lúcio observa que "construir significa sempre obstruir a paisagem", mas que "com o sistema atual o horizonte continua desimpedido, a vista se prolonga sob as construções, contribuindo, assim, para maior sensação de espaço". Assim, "na paisagem atormentada do Rio a maior sobriedade plástica, com o predomínio da horizontal, se impõe".[238]

Lucio Costa se refere ao eixo central da Cidade Universitária, ladeado pelas lâminas paralelas das escolas, como sendo um "Prenúncio do Eixo Monumental de Brasília".[239] No memorial do Plano Piloto, duas décadas mais tarde, entrevemos os desdobramentos de algumas decisões projetuais, originárias do plano para Universidade do Brasil.

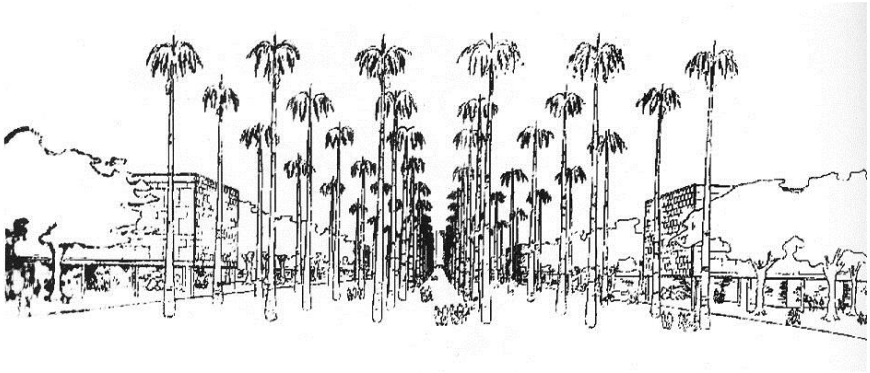
Na perspectiva da Praça dos Três Poderes que compõe o Memorial para Nova Capital, Lúcio Costa faz menção à origem corbusiana quanto à utilização das palmeiras imperiais dispostas em retícula,

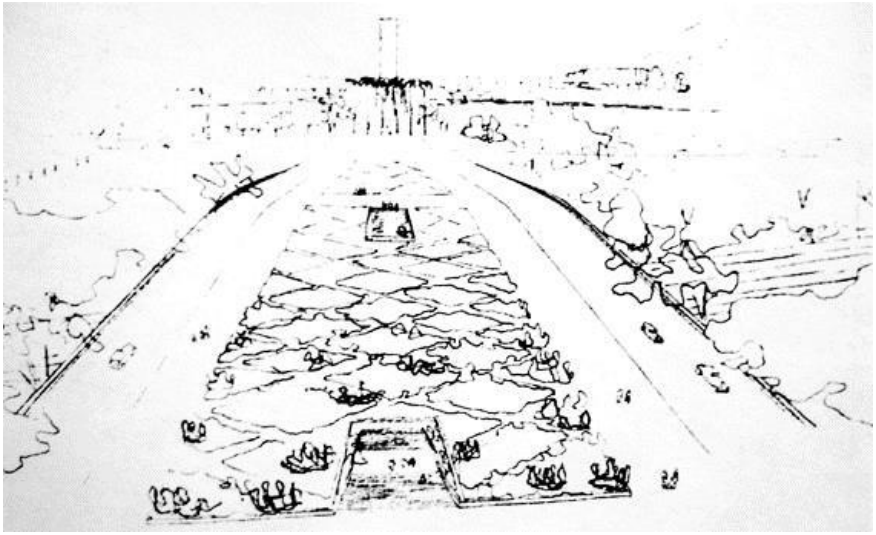
---

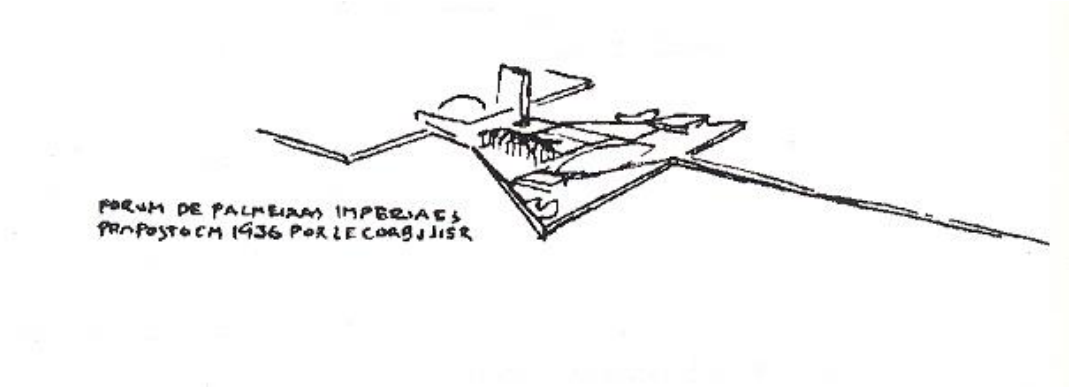
[237] Ibidem, p. 186.

[238] Lucio Costa, "Universidade do Brasil". Memorial descritivo, publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, n.III, v.IV, maio de 1937. Republicado em COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 182.

[239] Ibidem, 185.







[111] Plano para Universidade do Brasil. Alameda Central – Lúcio Costa e equipe., 1936. [COSTA, 1995:185]

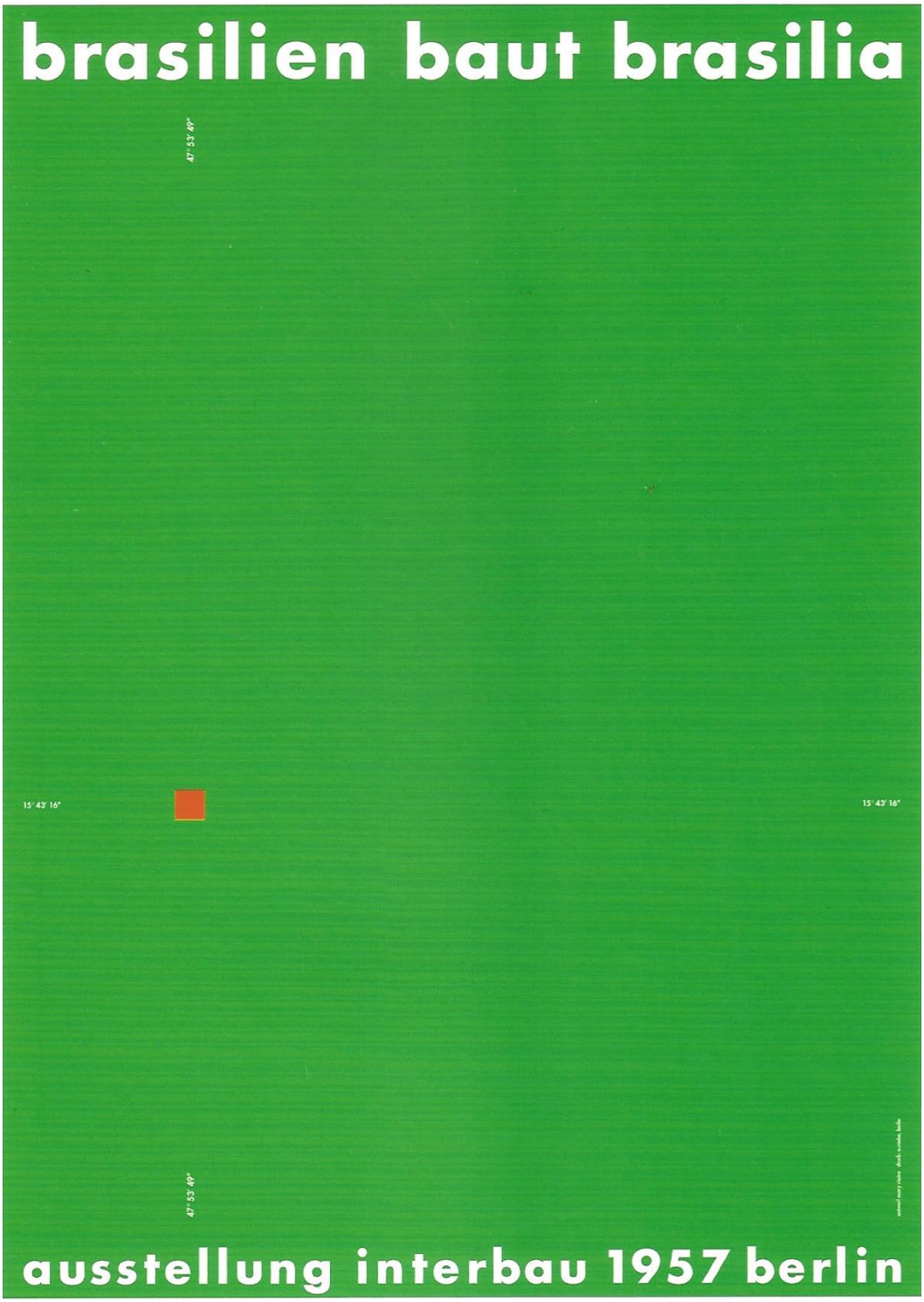
[112] Plano para Universidade do Brasil. Plataforma sobre estada de ferro – Lúcio Costa e equipe., 1936. [GOROVITZ, 1993:73]

[113] Praça dos Três Poderes. [COSTA, 1995:288]

com o seguinte comentário: "fórum de palmeiras imperiais proposto em 1936 por Le Corbusier".[240] O arquiteto refere-se as palmeiras propostas por Le Corbusier na ocasião do projeto para a Cidade Universitária.

No projeto de Le Corbusier, a trama de palmeiras assume o papel de fundo para o Museu do Conhecimento, separando-o, visualmente, do Grande Auditório implantado no mesmo alinhamento. Na proposta de Lucio Costa para a Praça dos Três Poderes, um conjunto retangular de palmeiras imperiais preenche uma das laterais do espaço, na visada que enquadra o Congresso Nacional e o Supremo Tribunal Federal. A utilização das palmeiras por Lúcio em Brasília difere substancialmente da ideia de obstrução como pano de fundo para o Museu do Conhecimento, na cidade universitária corbusiana. O que podemos entrever, de tal procedimento, é que nos espaços concebidos por Lúcio Costa o vazio é a instância fundamental para a constituição do conjunto arquitetônico. Raciocínio este que, presente em Monlevade [1934] com os usos dos pilotis e terraplenos; perpassa pela Universidade do Brasil [1936], com a liberação do eixo que configura o horizonte e sintetiza-se, da maneira mais enraizada e efetiva, nos procedimentos que se desdobrarão em Brasília [1957]. O vazio como processo permanente da arquitetura moderna brasileira terá vida longa no Planalto Central do país.

[240] Id., "Memória Descritiva do Plano Piloto", 1957. In: COSTA , L. op. cit., p. 288.



[114] Pôster de Mary Vieira para Exposição brasilien baut Brasília,1957 [ESPADA, 2010:6]

3. BRASIL PROFUNDO

3.1. CONFRONTAÇÕES ESTRANGEIRAS

A década de 1950 marca as primeiras críticas à arquitetura moderna brasileira, a partir da visita de Max Bill ao Brasil. [241] "De prestigiada à incômoda",[242] sua presença agitou o campo intelectual brasileiro por meio da entrevista concedida jornalista e crítico de arte Flavio de Aquino na revista *Manchete*, em junho de 1953.

Durante as semanas que seguiram à publicação, muitos arquitetos responderam aos seus apontamentos. Lúcio Costa, na mesma revista *Manchete*, publica o artigo *Oportunidade perdida*, em resposta à acusação de "barroquismo" dada à arquitetura brasileira: "pois se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas".[243]

Dias antes, em palestra realizada na FAUUSP, em 9 de junho de 1953, Max Bill enumera os elementos utilizados equivocadamente pelos arquitetos brasileiros que "materializam o que chamarei de 'espírito acadêmico modernizado' [...] tornaram-se meras fórmulas, aplicadas sem reflexão ou razão".[244] Tais elementos seriam o desdobramento indiscriminado em solo brasileiro da vertente arquitetônica difundida por Le Corbusier em seus cinco pontos.

Max Bill criticou o Palácio da Indústria de São Paulo, atual Pavilhão da Fundação Bienal, no Parque Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer e equipe:

> Vi, ali, coisas chocantes: a arquitetura moderna naufragada nas profundezas, um sedicioso desperdício anti-social desprovido de qualquer senso de responsabilidade tanto para com os ocupantes comerciais quanto para com os seus clientes [...] Pilotis grossos, pilotis finos, pilotis de formas estapafúrdias, tudo sem pé nem cabeça, ocupando o espaço todo [...] É desconcertante explicar a existência de tal barbarismo num pais no qual existe um grupo do CIAM, um país onde são realizados congressos sobre a arquitetura moderna, onde se publica uma revista como a *Habitat* e onde existe uma bienal de arquitetura. Essas obras nascem de um espírito destituído de qualquer decência e responsabilidade em relação às

---

[241] Em 1951, acontece a primeira exposição retrospectiva de sua obra, pelo MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Nesse mesmo ano, Max Bill recebe o prêmio da I Bienal de São Paulo. Entretanto sua a visita ao país só acontece dois anos mais tarde, em 1953.

[242] NOBRE, Ana Luíza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro [1950-1970].* Rio de Janeiro, PPGHSC, PUC-Rio, 2008 [Tese de doutorado], pp.24-27.

[243] Lucio Costa [1962] apud SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900 - 1990.* 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2010, p.258-259.

[244] Max Bill, "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade". Palestra realizada em 9 de junho de 1953 no recinto da FAUUSP. Republicado em XAVIER, Alberto. [org.]. *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 159.

> necessidades humanas. É o espírito da decoração, algo diametralmente oposto ao espírito que anima a arquitetura, que é a arte da construção, a arte social por excelência.[245]

Em artigo publicado em 1951, Lina Bo Bardi apontava o que seria acentuado por Max Bill dois anos depois: o risco de a arquitetura moderna brasileira traduzir o moderno por meio de um processo no qual somente as formas seriam absorvidas, excetuando-se seus valores e significados.[246]

> As formas livres são puramente decorativas [...] Inicialmente os pilotis eram retos, mas agora estão começando a tomar formas muito barrocas. A boa arquitetura é aquela em que cada elemento cumpre sua finalidade e nenhum elemento é supérfluo. Para alcançar essa arquitetura o arquiteto deve ser um bom artista. Deve ser um artista que não tem a necessidade de extravagâncias para chamar a atenção: alguém que, acima de tudo, está consciente de uma responsabilidade em relação ao presente e ao futuro.[247]

No mesmo ambiente de revisão crítica, Henrique Mindlin alertara para o distanciamento social da arquitetura brasileira, em depoimento dado em 1945:

> Falta-nos a visão concreta, realizada na prática, dos grandes problemas sociais da coletividade. Faltam-nos habitações populares, faltam-nos escolas, hospitais, locais decentes de trabalho. Faltam-nos, sobretudo, um urbanismo de sentido social, um urbanismo voltado para as necessidades do povo.[248]

A transcrição da palestra de Max Bill aos estudantes da FAUUSP foi publicada em número especial da revista *Architectural Review*, em outubro de 1954. Somado às severas críticas em questão, a edição trazia uma série de textos comentando o estado atual da arquitetura brasileira,[249] pautados nas impressões de arquitetos e críticos internacionais que estiveram no Brasil durante II Bienal de São Paulo. O "retrato qualificado" da *Architectural Review* era visto pelo editorial como um descompasso entre as obra *in loco* e as admiráveis imagens de *Brazil Builds*.

> Our trouble is the lack of authoritative eye-witnesses, for Brazil is a boom-province of the Modern Movement which the Movement's master have hardly visited since Le Corbusier lent his authority and support to the pioneer efforts of Costa and Warchavchik in the thirties; and since the definitive reports of Goodwin and Kidder-Smith in Brazil Builds, we have to rely

---

[245] Max Bill, "Report on Brazil", *Architectural Review*, outubro de 1954, p. 235-240. Apud: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900 - 1990*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2010, p. 109.

[246] Lina Bo Bardi, "Bela criança ". *Habitat*, n.2, 1951, p.3.

[247] Max Bill, "Report on Brazil", Apud: SEGAWA, Hugo. op. cit., p.109.

[248] Henrique Mindlin, Apud: SEGAWA. op. cit., p.172.

[249] A edição trazia, junto com a conferência transcrita de Max Bill, as impressões de Walter Gropius e Ernesto Nathan Rogers. Os artigos foram republicados na reedição da coletânea Depoimentos de uma geração, organizada por Alberto Xavier, sob o título "Confrontações – olhar estrangeiro". São Paulo, Cosac Naify, 2003.

> on photographs and inflated newspaper stories which seem to bear no relation to one another, nor to the situation as Philip Goodwin left it.[250]

A primeira edição da revista *Módulo* foi articulada como resposta local às seguidas acusações de formalismo que pautaram o horizonte da crítica internacional nos anos de 1950. O corpo editorial da revista aponta que Max Bill e Ernest Nathan Rogers eram autores de "pequenos e inexpressivos projetos".[251]

> Somos um povo jovem, com uma tradição de cultura ainda em formação – o que nos expõe naturalmente mais à crítica daqueles que se julgam representantes de uma civilização superior.[252]

Diferente da celebração da década anterior, os desdobramentos da crítica de Max Bill representaram um ponto de inflexão na trajetória da arquitetura moderna brasileira que até este momento se encontrava em ascendência na recepção da crítica internacional.

Luiz Saia, em 1954, publica no jornal paulista *Folha da Manhã* que "as cartas do atual 'baralhão' são poucas e fáceis, eficientes e rendosas; meia dúzia de soluções formais e algumas palavras de poder mágico: 'brise-soleil', 'colunas em V', 'pilotis', 'amebas', 'panos contínuos de vidro', 'moderno', 'funcional' etc. O prestígio dessas formas e dessas palavras e o seu abuso, sonegam a consideração justa dos problemas que realmente são propostos pelo trato mais consentâneo da nossa arquitetura".[253]

Até mesmo o entusiasta da arquitetura moderna brasileira Siegfired Gideon chamava atenção para o fato de que mesmo com a "baixa produção de ferro e de cimento", nas principais cidades brasileiras, "os arranha-céus brotam por toda a parte".[254] A sofisticação arquitetônica sem precedência irrompe no solo nativo, sobretudo se comparada ao exemplo norte-americano, "com sua sequência de grandes precursores desde 1880".[255]

> O Brasil é uma país de contrastes, resultado de um período febril de especulação. Barracos toscos brotam como cogumelos nos terrenos baldios das grandes cidades e nos lotes absurdamente caros da sua periferia. Nenhum equilíbrio de estrutura social e nenhum

---

[250] *Architectural Review*, n.694, p.235.

[251] Referem-se aqui aos artigos publicados na já mencionada publicação *Architectural Review*, outubro de 1954.

[252] Oscar Niemeyer, *Módulo*, n.1, 1955, p.47.

[253] Luiz Saia, "A fase heroica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos". *Folha da Manhã*, São Paulo, 31 mar. 1954. In: XAVIER, Alberto. [org]. *Depoimentos de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.228

[254] Siegfired Giedion, "O Brasil e a arquitetura contemporânea". In: XAVIER, Alberto. [org]. op. cit., p.156.

[255] Refere-se a Richardson, Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright.

> planejamento urbano em grande escala serão possíveis sem que esse quadro financeiro caótico seja superado.[256]

Niemeyer aponta que "da falta de uma base social efetiva, e de grandes planos coletivos que a complementariam, decorrem, portanto, a despreocupação de economia e a variedade e riquezas de formas com que se apresenta, e que a ausência de uma indústria poderosa com sistemas de pré-fabricação ainda mais vem acentuar. Assim, o que nela, para alguns é falso e acessório, para nós é imposição do meio que fielmente exprime".[257]

Refutando a ideia de que o caráter nacional da arquitetura moderna brasileira estaria apenas nos elementos apostos à ossatura independente corbusiana, Lúcio Costa pontua que a utilização de azulejos e palmeiras imperiais na arquitetura moderna brasileira foi indicada pelo arquiteto franco-suíço, no episódio do Ministério da Educação e Saúde [1936], bem como a especificação da pedra de revestimento adotada e a indicação da escultura principal da praça.

> [...] acatamos suas [de Corbusier] recomendações no sentido do emprego de azulejos nas vedações térreas e do *gnaiss* nos enquadramentos e nas empenas, bem como a preferência assinalada no seu risco por outra escultura de Celso Antonio que não a escolhida por nós, - *O Homem Sentado*.[258]

Assim, a "superfície da colônia" aplicada à estrutura do MESP não é suficiente para explicar a tradição vernácula incorporada à arquitetura moderna brasileira. Os azulejos de feição colonial, os granitos das cores cinza e rosa das proximidades, tampouco os jardins tropicais carregam, sozinhos, o valor atribuído às origens brasileiras na equação que se formula via Lúcio Costa. A síntese que se propõe, entre modernidade e tradição, transcende à utilização de elementos erroneamente interpretados como "apostos"; é, antes, pela via da técnica, que o arquiteto traduz os procedimentos coloniais em procedimentos modernos.

Entretanto, o debate que colocava em xeque a arquitetura moderna brasileira estava além das circunstâncias formais operadas no interior do cânone da modernidade. Estas deveriam formalizar o horizonte social que se acirrava no segundo pós-guerra, como bem definiu a historiadora Ana Luiza Nobre:

> Tudo indica que no centro do debate que emergia naquele momento, tratava-se, na verdade, de uma discussão mais ampla sobre diferentes modos de pensar os desdobramentos do projeto moderno após a guerra. Não seria difícil ver na forte resistência que o pensamento

---

[256] Siegfired Giedion. "O Brasil e a arquitetura contemporânea". In: XAVIER, Alberto. [org]. *Depoimentos de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.156.

[257] Oscar Niemeyer, "O problema social na arquitetura". *Arte em revista*, n.4.

[258] Lucio Costa. "Relato pessoal", 1975. COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 136.

> de Max Bill encontrou em arquitetos como Lucio Costa, por exemplo, um progressivo desgaste das bases sobre as quais a arquitetura moderna no Brasil vinha sendo sustentada publicamente desde os anos 30. Porque se a definição de moderno no Brasil dos anos 30 podia ainda se confundir, e até se limitar à oposição ao ecletismo acadêmico, o pós-guerra exigia o enfrentamento de toda uma outra ordem de problemas: do colapso do racionalismo à difusão de novas técnicas e materiais, da aceleração das taxas de urbanização à expansão do capitalismo industrial. Problemas estes aos quais, no nosso caso, vinha somar-se ainda o acirramento de debates político-econômicos envolvendo a condição de subdesenvolvimento do país e o papel do Estado na industrialização.[259]

No plano local, havia a expectativa de que a inauguração de Brasília promovesse a retomada do lugar do Brasil entre os protagonistas do movimento arquitetônico do período.[260] A construção da nova capital seria a experiência máxima da narrativa elaborada por Lúcio Costa que orquestrou o desenvolvimento da arquitetura moderna em solo nacional. Brasília figurava-se como o símbolo da modernidade de um país que assumia a responsabilidade histórica de um salto rumo ao desenvolvimento econômico e social.

> Não por acaso, a produção desse período nas áreas referidas condensa um lento processo de amadurecimento estético que encontra ressonância fora do seu contexto de origem, ganhando considerável expressão mundial. Nas artes plásticas, superando o compromisso edificante e nacionalista dos artistas modernistas, como Portinari e Tarsila do Amaral, na música popular, incorporando influências do jazz, e depurando a pulsação sincopada do samba sob a continuidade prosódica da língua falada, e na arquitetura, construindo uma cidade inteira no meio do cerrado, figurada em edifícios-símbolo já muito distantes da influência original de Le Corbusier.[261]

---

[259] NOBRE, Ana Luíza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro [1950-1970].* Rio de Janeiro, PPGHSC, PUC-Rio, 2008 [Tese de doutorado], p.23.

[260] Nesse sentido, adquiria especial significado a realização da edição extraordinária do Congresso Internacional dos Críticos de Arte na cidade, ainda em construção, passando também por São Paulo e Rio de Janeiro, em setembro de 1959. Com o tema "A Cidade Nova - síntese das artes", participaram entre arquitetos e críticos estrangeiros Richard Neutra, William Holford, Stamo Papadaki , André Bloc, Bruno Zevi, Giulio Cario Argan, Eero Saarinen, Will Grohmann, Tomás Maldonado, Jorge Romero Brest, Frederick Kiesler, François Le Lionnais, Meyer Schapiro, Sandberg e Carola Giedion. Dentre os brasileiros, Mário Pedrosa e Oscar Niemeyer. In: *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Cidade Nova: síntese das artes*. Edição fac –simile: Docomomo Rio, 2009 [1959].

[261] WISNIK, Guilherme T. *Formalismo e Tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: FFLCH-USP, [Dissertação de Mestrado], 2003, p. 35.

3.2. ESPAÇOS INCIVILIZADOS

> [...] Em 1896 há-de rebalhos mil correr da praia para o sertão; então o sertão virará praia e a praia virará sertão.[262]

A propósito do primeiro livro de João Guimarães Rosa – *Sagarana* [1946] – o crítico literário Antônio Cândido resignificaria o espaço do sertão geográfico à categoria de região da arte, contribuindo para as interpretações subsequentes no enfrentamento polissêmico do termo. Ao redimensionar o termo a uma categoria intelectual intrincada ao processo de formação do território brasileiro, a palavra sertão assumiria a condição de argumento-chave para entendimento o país.

> A província é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Por isso sustento, e sustentarei, mesmo que provem meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias. [263]

Legado português, bem narrado por Camões, sempre foi necessário entender aonde a terra acaba e o mar começa, tendo em vista a importância do mar na história e no imaginário de Portugal, enquanto caracterização de seu território e expansão de novas fronteiras.[264]

Aqui, como lá, navegar é preciso, terra adentro da enorme mancha imprecisa que recobre o interior do Brasil – o sertão – um território assinalado pelos levantes sucessivos de apropriação cultural no diagnóstico do ideário nacional.

A busca pelo sertão no processo de apreensão do território e da formação da identidade cívico-nacional direcionou a representação desse espaço a se enraizar no pensamento sócio-cultural brasileiro, desdobrando-o na significação de compêndio da nação.

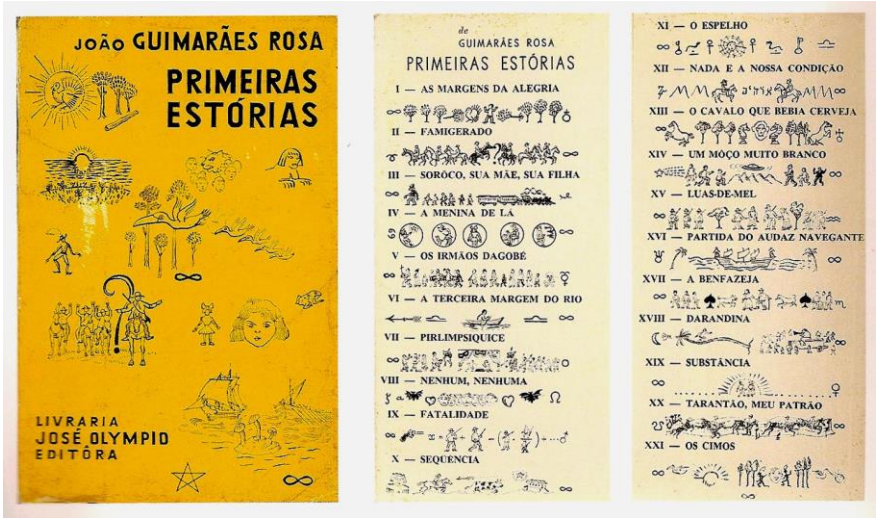
Com a emergência de um sentido de modernidade do país, fruto do movimento emancipatório, o século XX inaugura, sob a perspectiva literária de Euclides da Cunha [1902],[265] um engajamento torrencial de produções artísticas e argumentativas na apropriação da terra, do homem e da luta.

---

[262] Profecia que Euclides da Cunha encontrou em Canudos e integrou ao livro Os Sertões [1902]. In: CUNHA, Euclides. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, s.d., v.2, p.208.

[263] Antonio Candido, "Sagarana". *O jornal*, Rio de Janeiro, 21 jul., 1946. Notas de crítica literária. Arq. JGR-IEB/USP-R1.

[264] O tema foi explorado por Walnice N. Galvão a partir da observação de Jorge Luis Borges sobre o peso da temática marítima na literatura portuguesa, quando contrastada com a espanhola. In: GALVÃO, W. N. Metáforas náuticas. *Revista do Instituto De Estudos Brasileiros,* São Paulo, n. 41, p. 123-130, 1996, p.125.



[115] Capa 1a edição de Grande Sertão: Veredas e orelhas de outras edições, ilustradas por Poty. [IEB-USP: Fundo João Guimarães Rosa]

[116] Primeiras estórias, 1962. Capa e índice ilustrado por Luís Jardim. [Biblioteca Guita e José Mindlin, São Paulo]

---

[265] CUNHA, Euclides da [1902]. *Os Sertões [Campanha de Canudos]*. 3ed corrigida. São Paulo / Rio de Janeiro: LAEMMERT & C. Livreiros Editores, 1905.

Com a tese de que a rude sociedade sertaneja representava o cerne vigoroso da nossa nacionalidade, o sertão é destacado como e espaço da construção da nação, definidor da identidade brasileira. Mais do que isso, a obra euclidiana é um relato sobre um movimento religioso que põe em xeque a modernização oficial no Brasil: a legitimação da campanha de Canudos surge como um inevitável crime fundador em nome do desenvolvimento do país.

A visão euclidiana é certamente racionalista e modernizadora, na medida em que o ensaísta-engenheiro sobrevoa o sertão como num aeroplano: como perspectiva característica de Euclides identificamos a visão do alto, desde o sobrevoo do planalto central até os panoramas tirados do alto de Monte Santo ou do Morro da Favela e o seu enquadramento cartográfico.

Essa visão coloca em evidência um elemento recalcado por Euclides: atrás dos mapas de Estado Maior e da vontade de dominar a *silva horrida*, por meio da tecnologia e de um volumoso aparato militar, escondia-se um temor. A elite modernizadora do país, à qual pertencia Euclides, temia, assim como a tropa, o confronto com a geografia física e humana do país real: medo de perder-se no "labirinto de montanhas" e no "labirinto das vielas" da "*urbs* monstruosa", espaço anárquico de uma população depauperada e crescente, que escapava ao controle e era o oposto dos ideais da ordem e do progresso.

O sertão, o altiplano, os espaços ditos incivilizados eram antíteses enigmáticas do mundo dos letrados. Numerosos foram os intelectuais, desde a Independência, que se viram num impasse frente às regiões interioranas: diante da construção da nacionalidade, nos moldes do Estado e da Civilização, o povo inculto poderia ser incorporado ao processo civilizatório? Juntamente com a natureza grandiosa e hostil, a imagem da plebe ignorante e resistente se colocou como entrave do processo de modernização do país.

Dialogando com os ensaios canônicos civilizatórios que o precederam,[266] o léxico de João Guimarães Rosa consagraria a literatura como instrumento capaz de transcender a visão historicista da caracterização do espaço do sertão e sua articulação com o projeto moderno brasileiro, a partir da representação do sertão enquanto história, estória e crítica de um Brasil profundo, desvelando a narração da modernidade, sob o crivo dos territórios intocados.

De amplitude polissêmica, o lugar-sertão se isenta de mapas ou localizações precisas. É um sistema complexo feito de representações, imagens e discursos que se alteram ao longo do

[266] Entende-se por essa tradição os principais ensaios de formação da idéia do conceito do país, presentes nas obras de Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Celso Furtado, Raymundo Faoro, Antônio Candido, Florestan Fernandes, dentre outros que constituem o cânone dos retratos do Brasil. Cf. BOLLE, Willi. *Grandesertão.br – O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

tempo, como resultado das transformações sócio espaciais produzido pelo enfrentamento do território como questão. Espaço migrante e de cartografia volátil, o sertão enquanto argumento intelectual direcionado aos sistemas de representação da epítome simbólica do país, subsiste em representações históricas atravessadas pelo imaginário cultural.

> O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos, onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador, e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrojo de autoridade. O Urucuia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes, culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até virgens dessas lá ainda há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães... O sertão está em toda a parte.[267]

O sertão possível no espaço linguístico recria um intenso trabalho com o significante, balizando a composição do significado do lugar-sertão na produção literária e valendo-se, portanto, como instrumento de representação.

O percurso rosiano deflagraria as dobras de uma visão de Estado que, segundo Sevcenko,[268] refletia o compromisso com o projeto nacional que então se propunha pelas elites políticas e intelectuais, através da compreensão dos vários aspectos da realidade brasileira para a "construção de um saber próprio sobre o Brasil", nas tarefas centrais do país a despeito de construção da nação e remodelação do Estado.

> Dentre as inúmeras definições avançadas pelo narrador, algumas se baseiam no estatuto, por assim dizer, realista, ou de economia política, do sertão. Como esta, que se tornou célebre, já na primeira página do romance: "Sertão é onde os pastos carecem de fechos". A frase caracteriza aquela região brasileira pela predominância da pecuária extensiva. Outras possibilidades se produzem em nível metafórico. Como, por exemplo, quando Riobaldo emprega o substantivo com projeção psicológica: "Sertão? É dentro da gente". Aqui, há uma internalização das perturbações que ocorrem no espaço circundante, cheio de ciladas vitais ou letais, expressas no refrão formular que aparece e reaparece ao longo de todo livro: "Viver é muito perigoso" [aliás paralelo a outro, "Contar é muito, muito dificultoso"]. A projeção psicológica expressa as turbulências dos estados de ânimo, transportados de fora para dentro. A essa se aparenta uma outra caracterização, que a meio já desliza da política

[267] ROSA, João Guimarães. [1956]. *Grande Sertão: Veredas*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, nota 2. p. 61.

[268] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.85.

> para a metafísica, quando Riobaldo diz: "Sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!"[269]

A obra de Guimarães Rosa surge como um contraponto à ideia uniformizante de um Brasil em ascensão, através de um percurso perspectivado nos dilemas da representação, diagnosticando contradições da modernização conservadora brasileira.

O estudo pátrio é desenvolvido em forma de uma ampla e aguda representação do "país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias",[270] caracterizando-se como uma refinada modalidade ficcional da historiografia das estruturas, na medida em que não harmoniza o discurso do poder, mas revela seu funcionamento.

O pacto riobaldiano no Planalto Central do país traduz mais do que a motivação para que a narração dos fatos aconteça. O acontecimento narrado coloca em cena posições sobre o sistema político do país, as estruturas do Estado e o próprio processo de modernização.

> A denominação do gênero retrato do Brasil, que se aplica basicamente a ensaios de história e ciências sociais, é derivada do livro homônimo publicado em 1928 por Paulo Prado. Os retratos do Brasil escritos no século XX estendem-se desde o livro fundador *Os Sertões* [1902], de Euclides da Cunha, até os últimos estudos de Darcy Ribeiro, passando pelas obras já clássicas de Gilberto Freyre [1933], Sérgio Buarque de Holanda [1936] e Caio Prado Jr., cuja Formação do Brasil Contemporâneo [1942] foi seguida de uma série de "ensaios de formação", da autoria de Raymundo Faoro [1958], Celso Furtado [1958], Antônio Candido [1959] e, mais recentemente, Darcy Ribeiro [1995], respectivamente sobre a política, a economia, a cultura literária e a etnologia do país. No contexto desses ensaios de formação foi publicado em meados da década de 1950 o romance de Guimarães Rosa.[271]

Foi traçando paralelos e comparações com esses textos, em especial com Os Sertões, que Willi Bolle explorou, em *grandesertão.br* [2004], a possibilidade de leitura de Guimarães Rosa como um pensador da formação do Brasil e, sobretudo, de *Grande Sertão: Veredas* como romance portador de "um potencial teórico *sui generis*", que dialoga com essas tentativas sociológicas e historiográficas de compreensão da nacionalidade e identidade brasileiras, ocupando em relação a elas uma "posição complementar e concorrente", como um "romance de formação do Brasil", significativamente, uma formação através do crime.

---

[269] GALVAO, Walnice N. Metáforas Náuticas. São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 41, 1996, p.125.

[270] ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p.15.

[271] BOLLE, Willi. *Grandesertão.br.* São Paulo: Editora 34, 2004, p.23-24.

Corrobora essa opinião, embora em chave diferente, o trabalho do mesmo ano, *O Brasil de Rosa*, de Luiz Roncari, para quem Rosa também teria se apoiado nas interpretações históricas do Brasil. O autor apresenta uma interpretação "em camadas" do texto rosiano.

> Vi também que Guimarães compunha as suas histórias e organizava a sua visão de mundo tendo por base três tipos de fontes principais: uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura da literatura clássica e moderna; e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil, efervescentes em seu tempo. Estes últimos possibilitavam-lhe uma visão não ingênua ou pitoresca de nossos costumes, da vida privada e pública, mas uma concepção elaborada, culta e discutida, e, por isso, imbuída também de crítica [...][272]

A constatação não é nova, nem fortuita. A relação com os estudos ou ensaios históricos e sociológicos de certa forma retoma e aprofunda um aspecto que Antônio Candido já colocara no ensaio "O Homem dos Avessos".[273] O texto, de certa maneira comparativo, identifica nos três pilares da obra euclidiana [a terra, o homem e a luta] princípios estruturadores do romance de Rosa. Entretanto, para Candido, em Euclides esse esquema é rigorosamente determinista, ao exemplo dos pensadores naturalistas e positivistas do séc. XIX, ou seja, o meio determina o homem que determina a luta. Já em Guimarães, não há nenhuma relação causal exatamente determinista, portanto o meio [a terra] não é fator determinante para o homem, que, por sua vez, não condiciona à luta. Os três estão postos no mesmo plano, embora embaralhados e sob perspectivas distintas.

É na obra de Guimarães Rosa que esse traço fundante da história social do país e da cultura brasileira está posto do modo mais belo e mais claro: a travessia. A tradição discursiva sobre esse território brasileiro foi sempre marcada pela comparação antitética com o litoral urbanizado. No âmbito literário, essa antinomia está na base de uma das linhas de força mais influentes no romance brasileiro. Como nos atesta Alfredo Bosi:

> As várias formas de sertanismo [romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista] que têm sulcado as nossas letras desde os meados de século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico.[274]

---

[272] RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder.* São Paulo: Editora UNESP, 2004, p.17.

[273] Publicado primeiramente em 1957, com o título de "O sertão e o Mundo". *Diálogo* [São Paulo], n. 8, pp. 5-18, o ensaio foi reimpresso em 1964, com modificações, sob o título de "O homem dos avessos". In: CANDIDO, A. *Tese e antítese.* São Paulo: Ed. Nacional. pp. 119-140.

[274] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p.141.

Na fortuna crítica de Guimarães Rosa, também não será difícil encontrar autores que chamaram a atenção para o aspecto dualista, o "senso dos contrastes e mesmo dos contrários", [275] presentes na disputa entre litoral e sertão, civilização e barbárie, ordem e desordem, cidade e campo, modernização e atraso – devidamente problematizados ou relativizados – sobretudo em *Grande Sertão: Veredas*.

Como exemplo, pode-se citar o ensaio de Walnice Nogueira Galvão, *Metáforas Náuticas*, publicado na Revista do IEB na comemoração dos 50 anos da publicação de *Sagarana*. Comparando as metáforas recorrentes nas obras de Rosa e Euclides, calcadas em elementos marítimos ou de navegação – em contraposição aos ambientes áridos nos quais se desenvolvem as ações –, a autora argumenta:

> Ainda outros delineamentos aparecem como oposição entre dois espaços externos. O mais comum é o que contrapõe o sertão à cidade, presumindo que o primeiro é fora da lei, bruto primitivo, desregrado [ou seja, espaço da desordem], enquanto a segunda encarnaria a lei, a civilização, a norma [ou seja, o espaço da ordem]. Por exemplo: "Cidade acaba com o sertão. Acaba?" – mas como sempre, no modo da ambiguidade.[276]

Uma das ideias-força na constituição dos discursos da nacionalidade tem origem no romantismo alemão, ao pontuar que o espírito de uma nação se encontra nas manifestações culturais do seu povo. Nos países colonizados com base no escravismo a aplicação dessa noção, ao longo do século XIX, configura um dilema: ao perspectivar a nação no reconhecimento de seu povo, no caso brasileiro, tal chave implicaria que a elite ilustrada passasse a se reconhecer nos escravos. Entre negar, rasurar, reprimir, e atrair-se pelas manifestações de cunho popular de origem escrava e mestiça, a *intelligentsia* brasileira reelaborou a máxima freudiana de "tabu em totem".[277]

A partir do binômio "localismo e cosmopolitismo", Antônio Cândido define a "vida espiritual" brasileira:

> Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçam os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambiguidade do seu instrumento e de sua posição

---

[275] Introdução de Antônio Candido para *Raízes do Brasil*. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Prefácio de Antônio Cândido. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. 09-21.

[276] GALVÃO, W. N. Metáforas náuticas. *Revista do Instituto De Estudos Brasileiros,* São Paulo, n. 41, p. 123-130, 1996, p.125.

[277] Cf. NUNES, Benedito. "A antropofagia ao alcance de todos". In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo, Global, 1995.

> para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão.[278]

Originalmente o texto central de uma série de sete novelas do livro *Corpo de Baile* ,[279] *Recado do Morro* narra a história de uma expedição que reúne um naturalista de origem estrangeira, um latifundiário e um padre, guiados no sertão mineiro por dois iletrados.

Para José Miguel Wisnik,[280] o conto descreve o encontro entre duas culturas – a oral, iletrada, do sertanejo, com a hiperletrada do naturalista [possivelmente dinamarquês], caminhando na mesma direção. Assim, Rosa constitui todo um sistema de recados entre o letrado e o iletrado.

Guimarães Rosa, segundo o crítico literário, constrói a imagem de um mundo onde a lei ainda não se estabeleceu, formado por senhores de engenho que agregam numa só pessoa as figuras do juiz e algoz, do legislador e executor das leis. Esse "mandonismo" brasileiro culmina em uma epopeia sangrenta. Entretanto, o escritor mineiro acena para uma perspectiva de esperança, contida no título do conto: a palavra recado. Sem tradução em outras línguas, como sertão ou saudade, recado é a palavra em movimento. "Somos os portadores daquilo que está se transformando e nosso desafio está no mesmo sentido do recado de Rosa",[281] conclui.

A apropriação dos espaços e da cultura brasileira pela obra de Guimarães Rosa transmutaria o ideário homogeneizante, amparado na costura entre arcaísmo e modernidade, na medida em que seria possível desvelar as ambivalências presentes no cerne do processo discursivo moderno brasileiro. É através da construção do lugar-sertão que a narrativa de Guimarães Rosa perpassa por momentos cruciais da cultura moderna brasileira, no âmbito da territorialidade: entre *Grande Sertão: Veredas* [1956] [282] e *Primeiras Estórias* [1962] [283] há uma mudança significativa do sertão como se desenhara até então, através da ruptura dos espaços longínquos do cerrado à construção de Brasília.

Essa mudança paradigmática na representação territorial dos espaços longínquos é percebida nas representações de uma Brasília não nomeada que marca, no percurso de Guimarães Rosa, o esforço de modernização imposto entre os anos de 1950 e 1960.

---

[278] Antônio Cândido. "Literatura de dois gumes" In: CANDIDO, A. *A Educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 109.

[279] ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. São Paulo: José Olympio, 1956.

[280] WISNIK, José Miguel. Recado da Viagem. In: *Scripta*. Edição especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte, p. 161.

[281] José Miguel Wisnik. Palestra de encerramento da Flip. 2004.

[282] ROSA, João Guimarães [1956]. *Grande Sertão: Veredas*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

[283] ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

Para José Miguel Wisnik, a obra rosiana denota "uma visão mirífica no lugar onde o sertão se destrói e se transforma – miragem do Brasil moderno e Brasil moderno como miragem",[284] apontando os impasses do projeto moderno nacional e no seu consequente processo de interiorização.

Logo após a publicação de *Primeiras Estórias*, em conversa com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Rosa fala da aridez das terras da nova capital e a compara com o sertão:

> VEREDA. Você sabe, desde grande parte de Minas Gerais [Oeste e sobretudo Noroeste], aparecem os "campos gerais" ou "gerais" – paisagem geográfica que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás [onde a palavra vira feminina: as gerais] até ao Piauí e ao Maranhão. O que caracteriza esses GERAIS são as chapadas [planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares] e os chapadões [grandes, imensas chapadas, às vezes séries de chapadas]. São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito, infértil. [Brasília é uma típica chapada...] E tão poroso, que, quando bate chuva, não se forma lama nem se veem enxurradas, a água se infiltra, rápida, sem deixar vestígios, nem se vê, logo depois, que choveu. A vegetação é a do cerrado: arvorezinhas tortas, baixas, enfestadas [só persistem porque tem longuíssimas raízes verticais, pivotantes, que mergulham a incríveis profundidades]. E o capim, ali, é áspero, de péssima qualidade, que, no reverdecer, no tempo-das-águas, cresce incrustado de areia, de partículas de sílica, como se fosse vidro moído: e adoece por isso, perigosamente, o gado que o come. Árvores, arbustos e má relva, são, nas chapadas, de um verde comum, feio, monótono.[285]

Em Primeiras Estórias, os contos *As margens da alegria* e *Os cimos*, abertura e conclusão do livro, têm como protagonista um menino–denominado "O Menino" – e narram, ambos, viagens ao "lugar onde se construía a grande cidade".[286] O início do primeiro conto, quando o menino embarca no avião "especial", "da Companhia", é marcado por uma intensa sensação de plenitude. "Era uma viagem inventada no feliz: para ele, produzia-se em caso de sonho". O clima de deslumbramento contamina todas as pequenas ações:

> Respondiam-lhe a todas as perguntas, até o piloto conversou com ele. O voo ia ser pouco mais de duas horas. O menino fremia no acorçôo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo

---

[284] WISNIK, José Miguel. "O famigerado". In*: Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p.121-156.

[285] ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, pp. 40-41.

[286] ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.7. [Primeira edição 1962].

> senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino.[287]

Todas as perspectivas se abrem. Todas as promessas estão prontas para serem cumpridas. "E as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as satisfações antes da consciência das necessidades".[288]

A primeira parte do conto é toda marcada pela euforia da descoberta: "O Menino via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos se pronunciava".[289] Seu olhar inaugural está sintetizado na figura de um peru, que aparece no quintal da casa de madeira, próximo à mata: um peru "imperial", "completo", "para sempre".[290] Por isso era possível afirmar: "Esta grande cidade ia ser a mais levantada do mundo".[291]

O entusiasmo desmedido se esvai na segunda metade do conto. O peru fora morto. O Menino percebe o ambiente hostil no qual "tudo perdia a eternidade e a certeza". [292] Ao final, surge o outro peru menor, mas permanece a imagem degolada do primeiro. Alegria e perplexidade fecham o conto, desvelando o paradoxo vivenciado pelo Menino.

Já o conto *Os cimos* é, de certa forma, uma imagem invertida de *As margens da alegria*. Partindo do mesmo plano: o voo do Menino para a Brasília em construção, a sensação agora é a de um indisfarçável mal-estar, associado ao sofrimento: "Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o de por dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente".[293]

Sentia falta de "poder parar de estar tão acordado, quando precisasse, e adormecer seguro, salvo. Mas não dava conta. Tinha de tornar a abrir demais os olhos, às nuvens que ensaiavam esculturas efêmeras".

> O avião não cessava de atravessar a claridade enorme, ele voava o voo – que parecia estar parado. Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lombos e

---

[287] ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.7. [Primeira edição 1962].

[288] Ibidem.

[289] Ibidem, p.8.

[290] Ibidem, p.8.

[291] Ibidem, p.9.

[292] Ibidem, p.10.

[293] Ibidem, p.152.

> garras. O menino sofria sofreado. O avião então estivesse parado voando – e voltando para trás, mais, e ele junto com a Mãe.[294]

O Menino envelhece. Entretanto, redescobre-se o encanto, reconquistado através do voo de um tucano, "suspenso esplendentemente", em que "Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos". [295] Em seguida, percebe que tal voo é descontínuo, é que "depois do encanto, a gente entrava no vulgar inteiro do dia".[296]

Ao final, afastando-se da cidade, não é possível mais entrever a totalidade da paisagem, subordinada aos mapas. A paisagem, agora, está "fora das molduras".[297]

> Vocacionado ao moderno, o Brasil, desse modo, não chega a sê-lo – eis o dilema fundamental. Assim, a capital ultra-moderna não consegue civilizar esse *outro* Brasil, onde resíduos arcaicos sobrevivem e se renovam, a ponto de, em certos momentos, deixarem de ser resíduos para se mostrarem como sua condição primordial. Este é o caso, por exemplo, da brutal e inédita violência a que foram submetidos os operários no canteiro de obras de Brasília – violência do sertão sem lei, que a fundação da cidade moderna não aplaca, mas, ao contrário, renova. E é também o caso da segregação espacial resultante da criação de cidades-satélites paupérrimas ao redor do Plano Piloto – hierarquização social que se dá no espaço, que é o fundamento mesmo do coronelismo e do latifúndio.[298]

3.3. BRASÍLIA

> Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares.[299]

Nos anos de 1930, o programa de ação reformista trouxe elementos de caráter nacionalista e modernizador que foram desdobrados por Lúcio Costa em soluções pontuais em aspectos relacionados à infraestrutura, educação e cultura, a partir do Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP [1936].

---

[294] ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.153. [Primeira edição 1962].

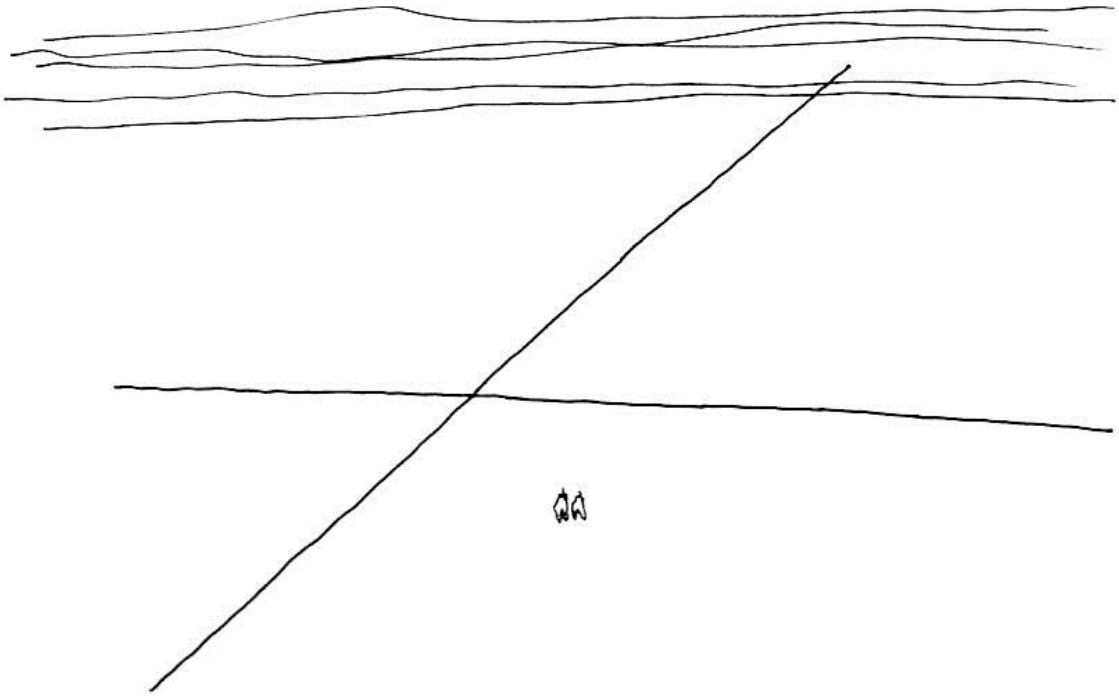
[295] Ibidem, p.155.

[296] Ibidem, p.157.

[297] Ibidem, p.159.

[298] WISNIK, Guilherme T. *Formalismo e Tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: FFLCH-USP, [Dissertação de Mestrado], 2003, p. 85.

[299] ROSA, João Guimarães. "As margens da Alegria", In *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p.4.



[117] Nasce Brasília. Desenho Oscar Niemeyer. [BARDI, 1998:52]

Passados vinte antes entre o projeto do Ministério e a construção de Brasília, em meados dos anos de 1950, o país encontrava-se em outra circunstância sócio-política. Com o fim do Era Vargas [1930-1945] retomava-se a vida democrática do país. Somado a isso, no âmbito econômico, o processo de industrialização se abria em nova perspectiva, via indústria automobilística e expansão da infraestrutura, pautadas pela necessidade crescente da modernização, frente ao intenso fluxo migratório que revertera o perfil agrário brasileiro.

Entretanto, o país – e a América Latina como um todo – encontravam-se em enorme defasagem diante dos países industrializados. Na busca da superação acelerada dos problemas estruturais, sucediam-se estudos econômicos cujas análises defendiam uma industrialização pelo Estado, como alternativa de desviar os países latino-americanos de seu atraso iminente frente às potências econômicas mundias.[300]

Uma obsessão dos governos republicanos reunidos sob o emblema da modernização e do progresso, a implantação da capital no planalto central do país ganhou força após a democratização, em 1946.

Juscelino Kubitschek chegou à Presidência da República, em 1956, com um plano de governo sob o lema: "50 anos em 5" – composto de um ambicioso programa de metas, cuja meta-síntese era a construção de Brasília.

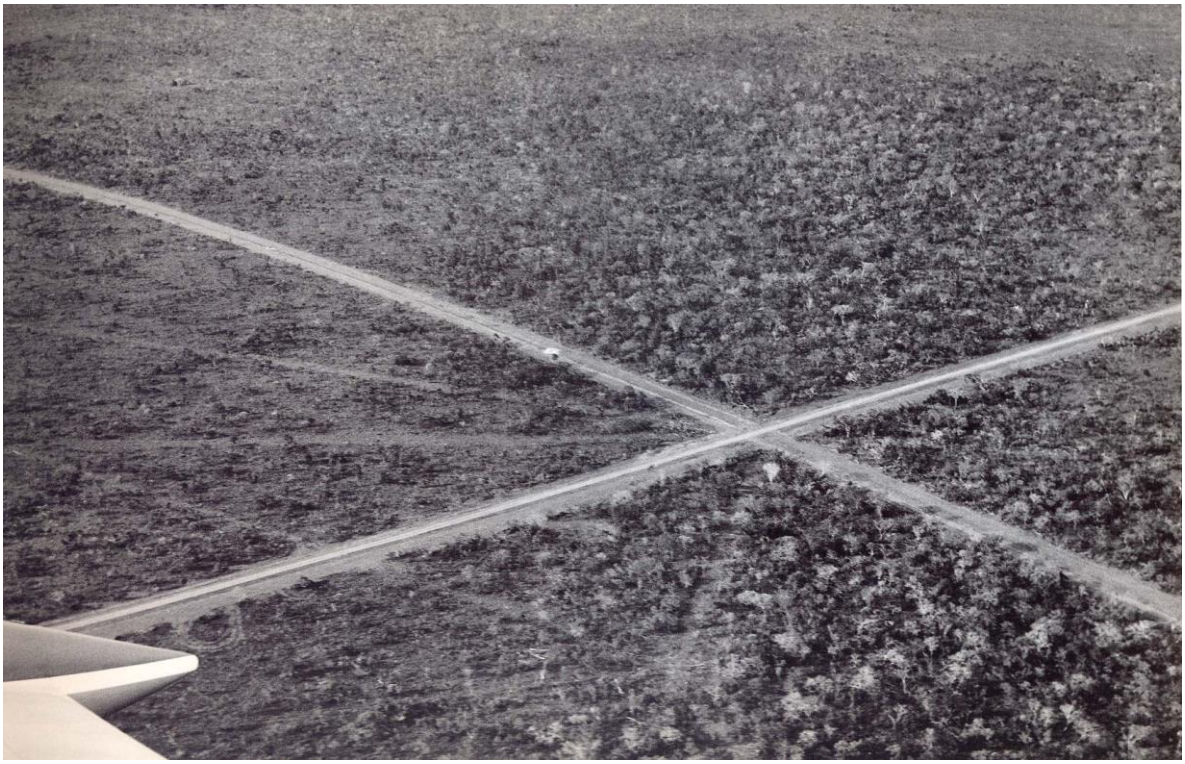
No bojo do ideário de construir uma nação livre e republicana, o debate mudancista desvela intenções e tensões que configuram o contexto social de sua produção. Entre um projeto moderno e um projeto nacionalista, o debate sobre a nova capital internaliza, muitas vezes, ideários dissonantes que, vistos sobre a mesma perspectiva, são incapazes de abarcar a totalidade de seus objetivos.

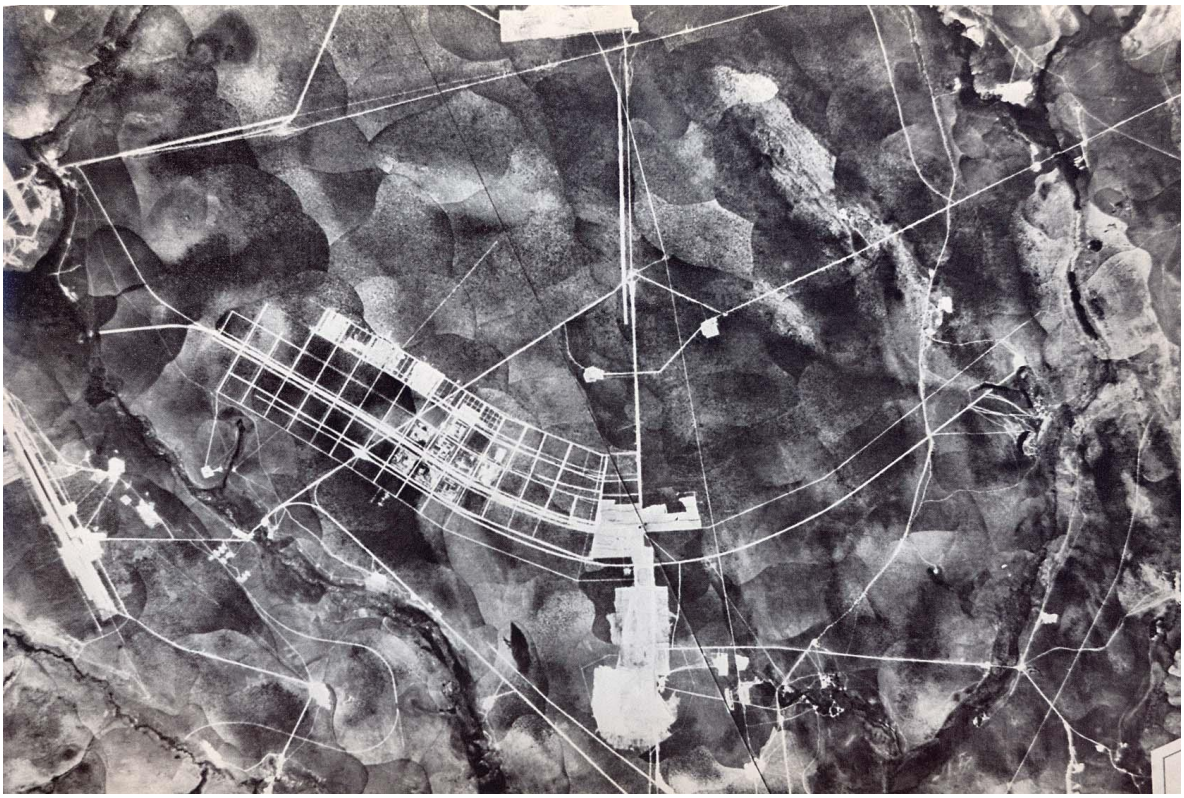
O discurso de Juscelino apoiava-se na ideia de que o desenvolvimento econômico produz, como reflexo, um desenvolvimento social correlato.[301] A operação Brasília não se resumia à criação de uma nova capital, mas a construção do cruzeiro rodoviário: conjunto de vias de acesso à nova sede do governo: Belém-Brasília, Acre-Brasília, Fortaleza-Brasília, Goiânia-Brasília.

---

[300] Os estudos foram desenvolvidos entre os anos de 1950 e 1960, pela Cepal [Comissão Econômica para a América Latina] e de seu correspondente nacional, o Iseb [Instituto Superior de Estudos Brasileiros].

[301] CARDOZO, Mirian Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento. Brasil: JK-JQ*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.94.





[118] Construção de Brasília. [WASELY, 2010: 330]

[119] Construção de Brasília. [WASELY, 2010:342]

O Brasil, voltado até então para o mar, teria de assumir uma atitude diametralmente inversa, isto é, voltar as costas para o oceano e empenhar-se em tomar posse efetiva do seu território, de cuja existência só tinha conhecimento através dos mapas.[302]

O caráter civilizador de Juscelino é percebido em seus discursos sobre as benesses do processo de interiorização territorial, através da redenção do sertanejo, afirmando que a "aparência triste de um inválido esmorecido, com que Euclides da Cunha pintou o retrato de nosso sertanejo, tende a apagar-se do panorama brasileiro".[303]

A ideologia nacional-desenvolvimentista desdobrada tanto em Brasília quanto no cruzeiro rodoviário recoloca muitas das sugestões euclidianas. É a figura de Euclides da Cunha quem preconiza a necessidade de uma intensificação artificial da ocupação territorial, tendo em vista o papel dado à engenharia de conquistar a terra e de integrar o interior ao dinamismo do litoral.

> Marchamos agora para a luta pelo desenvolvimento nacional como se essa luta fosse a defesa do nosso próprio território [...] e na verdade o é. Os homens do interior precisam ser socorridos sem demora.[304]

É no *esprit de géometrie* euclidiano, sob o ímpeto modernizador de Juscelino, que a capital do país seria implantada meio século depois no coração do planalto; ou, anos mais tarde, na Transamazônica nos anos de1970, rasgando a grande floresta tropical de ponta a ponta. Trata-se de uma cartografia derivada do racionalismo instrumental que instaura o homem como dominador da natureza.

A transferência da capital formalizava um poderoso fator de desenvolvimento econômico, tanto pela expansão das fronteiras de ocupação do território nacional, como pelos recursos que seriam transpostos para a construção da cidade em novo horizonte geográfico.

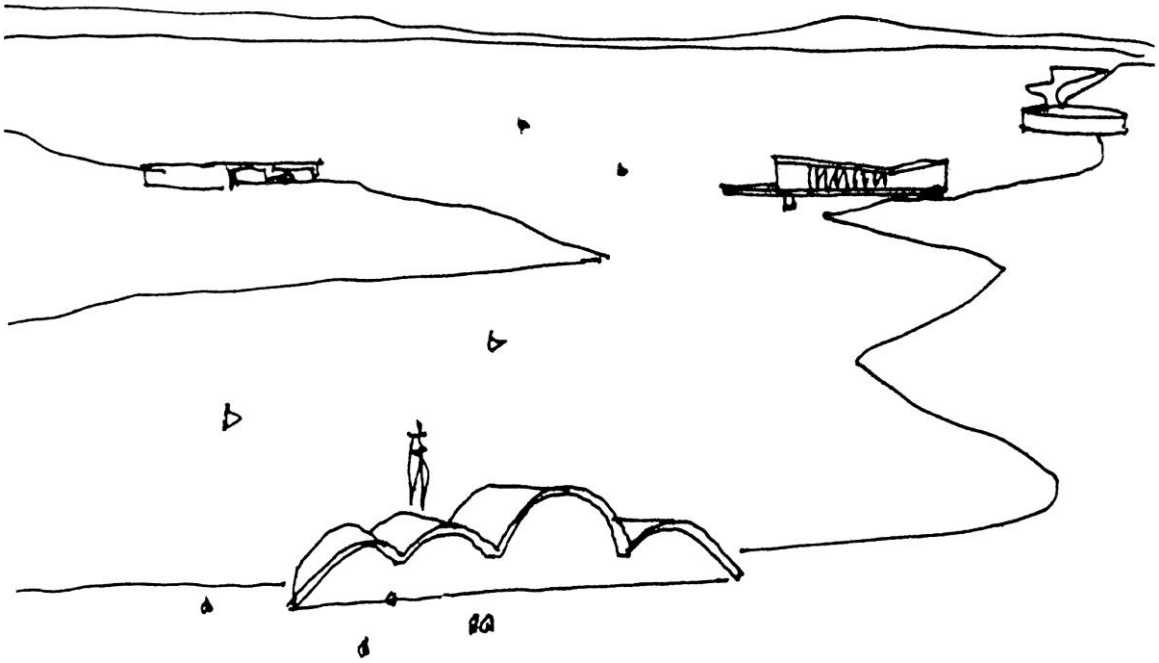
Entretanto, a estratégia de mudança da capital para o interior do país não era nova, remontando *o século* XVIII, a partir das formulações de Marquês de Pombal. Foi retomada, pouco depois no ideário dos inconfidentes mineiros [1789]. Mais tarde, com o advento da Independência [1822], foi retomada na Constituição de 1823 e, subsequentemente, na primeira Constituição Republicana em 1891, sendo, no ano seguinte, iniciada a Missão Luís Cruls, que delimitaria o local de implantação

---

[302] KUBITSCHEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1975, p.12.

[303] Id., Oração de Brasília. In: Orico, Osvaldo. *Brasil, capital Brasília*. 2 ed. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1960, p. 422.

[304] Id., *Por que construí Brasília*. op. cit., p.98.



[120] Conjunto arquitetônico da Pampulha – Oscar Niemeyer. 1940-43 [CORONA, 2001:32]

da cidade, a partir do "Quadrilátero Cruls", incluído no mapa político do país.[305] Finalmente, com a democratização, seria incorporada à Constituição de 1946. Contudo, sua realização nunca foi levada a cabo, face aos enormes desafios que tal empreitada impunha.

Nos anos de 1930, a engenheira Carmem Portinho realiza, como tese de doutorado, um projeto para a nova capital.[306] Anos mais tarde, em 1954, na iminência de construção efetiva da cidade, Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle-Marx integram a comissão de localização dirigida pelo Marechal José Pessoa, uma vez que haviam esboçado um programa e sugerido a participação de Le Corbusier para coordenar a elaboração do projeto.[307]

Como prefeito de Belo Horizonte, Kubitschek já havia antevisto às possibilidades da arquitetura moderna brasileira na construção de signos para o Estado Modernizador, no episódio da construção de Pampulha, nos anos de 1940.

Após a aprovação da construção da cidade, Kubitschek promoveu a organização da Companhia Urbanizadora da Nova Capital – Novacap – para operacionalizar o projeto de construção da nova capital. Presidida por Israel Pinheiro, a direção do Departamento de Arquitetura ficaria a cargo de Oscar Niemeyer.

Para tanto, Kubitschek imaginava a elaboração de um concurso internacional que definisse o projeto da cidade, posição que foi refutada diante da reação corporativista do Instituto de Arquitetos do Brasil.[308] Decidida a realização de um concurso nacional, o edital foi publicado no Diário Oficial de 20/9/56.[309]

No contexto de divulgação do concurso, o crítico Mário Pedrosa aponta as contradições entre a utopia urbanística moderna e o projeto político de JK:

> Os perigos da solução são óbvios, pois não asseguram o futuro da experiência, e podem ossificar os vícios inerentes à sua concepção. Esses vícios são o centralismo burocrático - e por isso Lúcio fugiu, genialmente, a toda forma fechada – e a onipotência administrativa de quem decide sem as resistências de uma opinião presente e de força contrastantes não dispersas. Nesse clima artificial e de isolamento, a irresponsabilidade moral medrará com viço, à medida que o centralismo de uma nova burocracia tecnocrática, todo-poderosa se for

---

[305] CRULS, Luís. Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central. *Relatório Cruls, edição especial do centenário da Missão Cruls – 1892-1992*. Brasília: Codepan, 1992.

[306] Carmem Portinho. *Revista Municipal de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, 1939, p. 284-297.

[307] BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 354. [Originalmente é a Tese de Doutorado do autor, defendida em 1971].

[308] BOJUNGA, Carlos. *Jk: o Artista do Impossivel*. Editora Objetiva, 2001, p. 409.

[309] BRUAND, Y. op. cit., p. 354.

[121] Construção de Brasília. [WASELY, 2010:393]

> desenvolvendo, sob os efeitos do afastamento da vida nacional propriamente dita, conjugado às tremendas disponibilidades em recursos de um superprogresso técnico indispensável, não só para plantar como para fazer vingar a cidade nas condições tão antinaturais, tão artificiais, tão imaturas, de sua fundação. A Brasília de Lúcio Costa é uma bela utopia, mas terá ela algo que ver com a Brasília que Juscelino Kubitschek quer edificar?[310]

Traçando paralelos entre a situação brasileira e mexicana, Pedrosa pontua que, diferente do Brasil, a revolução política naquele país assumiu um sentido revanchista contra o colonizador, cujo movimento estético seria sintetizado, pela pintura, no mural afresco. O Brasil, liberto de culturas preexistentes organizadas, "foi a arquitetura que precedeu o mural", atribuindo aos arquitetos a condição de "verdadeiros revolucionários".

> [...] o "modernismo" na arquitetura foi muito diferente do "modernismo" literário. A questão não era descobrir ou redescobrir o país. Este sempre estivera lá, presente com sua ecologia, seu clima, seu solo, seus materiais, sua natureza e tudo o que nele há de inelutável. Sem primitivismo como entre os literatos e os músicos e sem o nacionalismo ideológico como entre os escritores políticos, a realidade geográfica e física é, para um arquiteto, alguma coisa de absoluto e de primordial. Para os demais, é, de certa forma, uma matéria de escolha ou de interpretação.[311]

Brasília foi objeto de análise de Mário Pedrosa no desenrolar de um momento histórico brasileiro que a utopia seria transformada em plano. O crítico via na materialização de Brasília uma convergência cultural ampla, que o levou a qualificá-la como cidade "síntese das artes".[312]

> Para os brasileiros, naqueles anos, a construção de Brasília teve uma importância muito grande. Como um estímulo, na medida em que inaugurava a questão um tanto difusa que era construir a cidade de uma maneira exemplar. Façamos uma cidade! Porque sim! No interior do continente, para contrariar inclusive, um aparente destino imposto até pela questão do colonialismo, pela política colonial de habitarmos sempre a costa. Na verdade, essa interiorização ou internalização da reflexão brasileira sobre a possibilidade da riqueza desses territórios remotos, a imensidão do continente, levava, também necessariamente a uma reflexão sobre a América Latina.[313]

---

[310] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital", 1957. AMARAL, Aracy. [org.]. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, coleção Debates, n. 170, 1981, p. 307.

[311] Id., "Arquitetura Moderna no Brasil", 1953. AMARAL, Aracy. [org.]. op.cit., p. 256.

[312] Id., "A Cidade Nova, Síntese das Artes", 1959. AMARAL, Aracy. [org.]. op. cit., pp. 355-363.

[313] Paulo Mendes da Rocha apud PINON, Hélio. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002, p.17.

A partir, "do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz",[314] Lúcio Costa formaliza o gesto ancestral de fundação das cidades. Configurando "um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial", [315] o arquiteto pontua, na retórica que apresenta no memorial do concurso, a existência própria de Brasília:

> Na verdade não concorro, apenas me desvencilho de uma ideia, de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta.[316]

Mário Pedrosa identifica na forma da cruz que "a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer uma tomada de posse à moda cabralina".[317] A imagem traduzida na cruz é, para o crítico, um elemento artificial, que remontará à civilização egípcia no argumento em defesa da ideia que se impõe: a civilização-oásis. Brasília desvela "um gesto ainda não muito claro de uma necessidade nacional profunda: a da defesa da terra, sob um processo contínuo de terrível de destruição".[318]

Se, por um lado, o desenho da cruz no solo virgem do cerrado celebra o descobrimento, face às origens da ocupação colonial no Brasil, sua forma, antes, vincula-se à máxima corbusiana: o ângulo reto, "o lugar de todas as medidas".

Em 1929, a conferência "Arquitetura em tudo – Urbanismo em tudo",[319] aponta as referências mais explícitas da importância da paisagem na obra de Le Corbusier, no esforço de sistematizar uma teoria da percepção da arquitetura.

> Queria leva-los a sentir uma coisa sublime, por meio da qual o homem, ao longo dos apogeus, manifestou sua maestria. Denomino-a "o lugar de todas as medidas". Ei-la:
> Estou na Bretanha; esta linha pura é o limite do oceano sob o céu. Um vasto plano horizontal se estende na minha direção. Aprecio este repouso magistral. Como uma volúpia. Aqui estão, à minha direita, alguns rochedos. A sinuosidade das praias cobertas de areia me encanta, como uma modulação muito suave no plano horizontal. Eu caminho. Detenho-me

---

[314] Lucio Costa, "Memória Descritiva do Plano Piloto", 1957. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 283.

[315] Ibidem.

[316] Ibidem, p. 284.

[317] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da Nova Capital", 1957. AMARAL, Aracy. [org.]. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, coleção Debates, n. 170, 1981, p. 307.

[318] Id., "Brasília, a cidade nova", 1959. AMARAL, Aracy. [org.]. op. cit., pp. 350-351.

[319] Le Corbusier na América do Sul. Terceira conferência. Terça-feira, 8 de outubro de 1929. Faculdade de Ciências Exatas. In: LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 77.

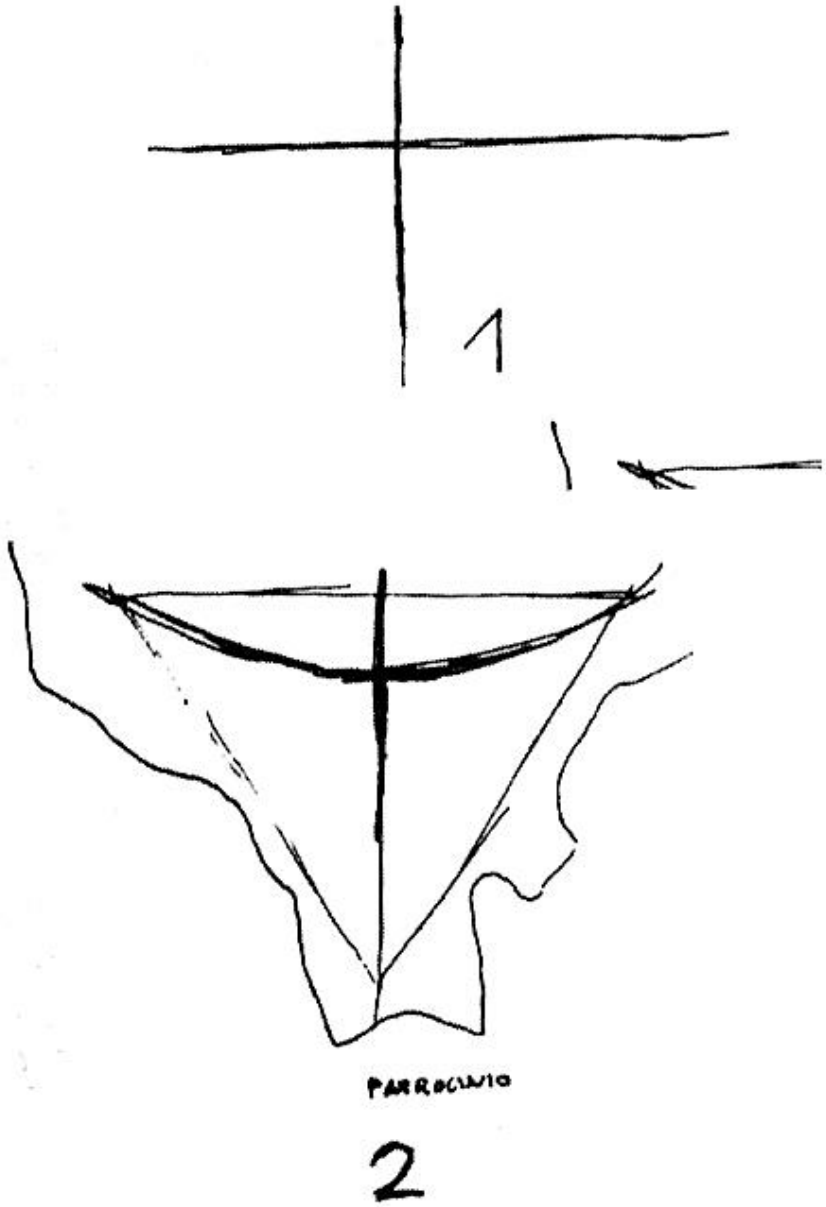
> subitamente. Entre o horizonte e meus olhos dá-se um acontecimento sensacional: uma rocha vertical, uma pedra de granito está de pé, como um menir. Sua vertical forma um ângulo reto com o horizonte do mar. Cristalização, fixação do lugar. Aqui é o lugar onde o homem se detém, pois nele existe sinfonia total, magnificência de relações, nobreza. O vertical fixa o sentido do horizontal. Um vive por causa do outro. Aqui estão as potências da síntese.
>
> Reflito. Por que estou comovido a este ponto? Por que esta emoção não foi provocada em minha vida, em outras circunstâncias e sob outras formas?
>
> Evoco o Partenon, seu entablamento sublime que é de um poder esmagador. Penso por contraste, por comparação, naquelas obras repletas de sensibilidade, mas como que abortadas, não plenamente realizadas: a Torre da Manteiga, em Rouen, as abóbodas flamejantes nas quais tanto gênio foi gasto sem que se chegasse ao brilho, à magnificência das trompas de bronze do Partenon, na Acrópole.
>
> Então desenho com apenas dois traços este "lugar de todas as medidas" e, tendo comparado em meu espírito inúmeras obras humanas, digo: "Aí está, basta".
>
> Quanta pobreza, quanta miséria, que limites sublimes! Tudo ali se encerra, a chave dos poemas da arquitetura. Comprimento, altura. É suficiente.[320]

Por outro lado, ao riscar o chão, Lúcio Costa lhe dá forma adequada por meio dos terraplenos, elevando a mirada do observador à linha do horizonte engendrada na paisagem. Desde o gesto fundador que irrompe o solo do Planalto Central do país entrevemos o procedimento monumental que se desdobra no plano para cidade.

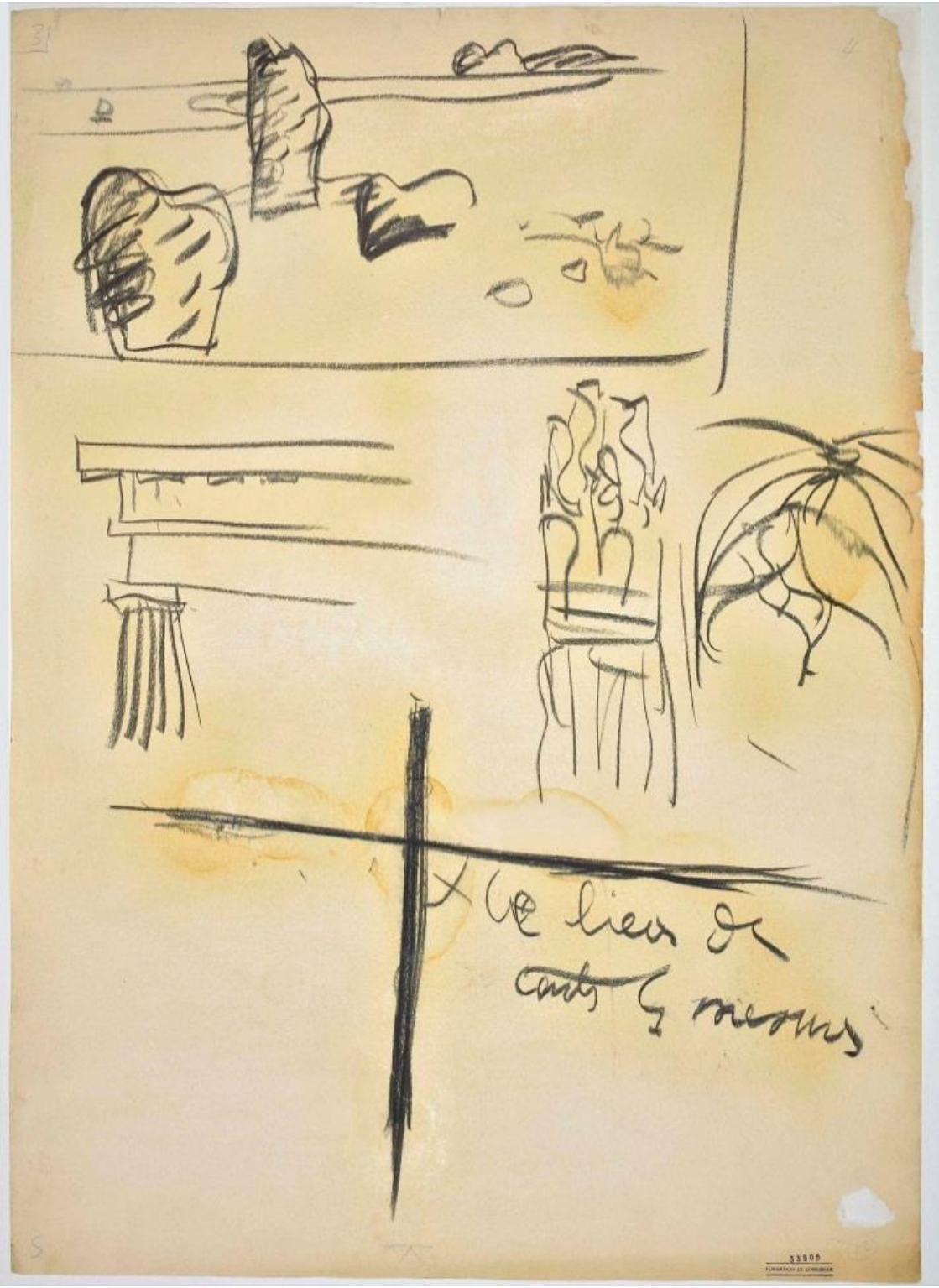
A Praça dos Três Poderes, submetida à forma de um triângulo equilátero apresenta-se sobrelevada na paisagem do planalto, permitindo a distensão da perspectiva. Esta forma notavelmente simples e concisa, sobre a qual se destacam os edifícios representativos dos três poderes, contrasta com a paisagem agreste do cerrado, na medida em que se impõe como uma fronteira, que desvela os limites de sua plataforma.

> O normal seria tal centro envolvido pela área urbana. Mas, na concepção de Brasília, ele foi levado ao extremo da concepção urbanística da cidade. De modo que a Praça dos Três Poderes – como eu a chamei, no Plano Piloto, ficou e ficará para sempre essa Praça, onde os Três Poderes da democracia são oferecidos ao povo na extremidade, como que na palma da mão de um braço estendido que é a Esplanada dos Ministérios. É a ideia simbólica, algo romântico talvez, mas representa um dos elementos próprios do Plano de Brasília.
>
> No meu espírito, quando tive essa intenção de marcar a posição da Praça era, em parte, com o objetivo de acentuar o contraste da parte civilizada, de comando do País, com a natureza

[320] LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 84-86.



[**122**] Cruzamento dos Eixos – Brasília, 1957. [COSTA, 1995:284]



[**123**] Le Corbusier. Conferência "Arquitetura em tudo – Urbanismo em tudo", 1929 [LE CORBUSIER, 2004:85]

> agreste do cerrado. Propunha que esta viesse ao encontro do arrimo triangular que caracteriza a Praça dos Três Poderes. É um triângulo equilátero, com os Três Poderes acentuados, cada qual num vértice. No contato direto desse triângulo com a vegetação, no meu espírito um tanto romântico, imaginava que teria um sentido: o cerrado representaria o povo, a massa de gente sofrida, que estaria ali junto ao poder da democracia que lhe é oferecida. Essa ideia foi logo destruída, sem querer, pelas máquinas de terraplanagem. Quando dei por mim já o haviam arrasado completamente, revolvido a terra em volta da Praça dos Três Poderes. O cerrado, uma vez destruído, não mais se recupera.[321]

Lucio Costa alerta que a cidade deve ser concebida "não apenas como *urbs*, mas como *civitas*".[322] Tal implicação significa "conferir ao conjunto o necessário caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer consciente, daquilo que significa".[323]

> O monumento, no caso de uma capital, não é coisa aposta, que se possa deixar para depois, como nas modernas cidadezinhas inglesas, o monumento ali é o próprio da coisa em si, e ao contrário da cidade alheia que se deseja inscrita discretamente na paisagem, a cidade-capital se deve impor e comandá-la. É o que ocorre em Brasília.[324]

A postura do júri composto para o Plano Piloto, [325] foi pautada em atenção às concepções gerais de cada uma das propostas, no intuito de identificar o sentido da cidade-capital transmitido em projeto. Tratava-se, como observa William Holford, um de seus membros, de "uma competição de ideias e não de detalhe [...] Todos os grandes planos são fundamentalmente simples. Podem ser apreciados de uma só vez, não apenas por arquitetos, mas por todas as pessoas. Uma vez concebidos parecem inevitáveis".[326]

---

[321] Lucio Costa, "Considerações em torno do Plano Piloto de Brasília". In: *I Seminário de Estudo dos Problemas Urbanos de Brasília*, Senado Federal, 1974, p. 24.

[322] Id.,"Memória Descritiva do Plano Piloto", 1957. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 283.

[323] Id., "Monumentalidade e Gente". *Correio da Manhã*. 21 fev. 1960. Republicado em XAVIER, Alberto.[org]. *Lucio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p.307.

[324] Ibidem.

[325] O júri para a escolha do plano piloto de Brasília foi composto pelo urbanista francês André Sive, o norte-americano Stamo Papadaki e pelo inglês William Holford. Entre os brasileiros, estavam Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, presidente da Novacap, Paulo Antunes Ribeiro, arquiteto indicado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, e Luiz Hildebrando Horta Barbosa, membro do Clube de Engenharia.

[326] William Holford, "Resumo das apreciações do júri". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, n.8. Rio de Janeiro, jul. 1957, p.24.

Assim, o projeto de Lúcio Costa era "o único plano para uma capital administrativa do Brasil",[327] em função da dimensão simbólica monumental que atribuía ao centro cívico. A questão da monumentalidade foi considerada, portanto, um dado essencial do programa de Brasília para a escolha do plano piloto, em 1957. Para Mário Pedrosa, Lúcio Costa "deu à vaga ideia de Brasília [...] a concepção básica que lhe faltava, sua estrutura física, sua forma plástica, sua primeira imagem visual. E eliminou tudo o mais como temporão".[328]

> No processo de seu desenvolvimento, muitas vezes as grandes nações encontram seu símbolo e, indubitavelmente, Brasília é um símbolo desse gênero. Quase todas as grandes cidades haviam-se desenvolvido por si mesmas, em volta de um lugar privilegiado. Que hoje a História contemple conosco o despontar das primeiras edificações de uma cidade feita surgir unicamente pela vontade humana. Se renascer a velha paixão das inscrições nos monumentos, gravar-se-á sobre os que aqui vão nascer; Audácia, energia, confiança. Não se trata de vossa divisa oficial, mas talvez da que vos dará a posteridade. Sabeis – como o sabem todos os artistas, mas como os governos não o sabem tão bem – que as formas destinadas a perpetuar-se na memória dos homens são formas inventadas. Nesta cidade que tem sua origem na vontade de um homem e na esperança de uma Nação, como as antigas metrópoles surgiram da vontade espiritual de Roma ou dos herdeiros de Alexandre, o Palácio da Alvorada que edificastes, a catedral que haveis projetado nos trazem algumas das formas mais arrojadas da arquitetura, e, ante os esboços da futura Brasília, percebemos que a cidade inteira será a mais ousada que jamais o Ocidente haja concebido. Em nome de tantos monumentos ilustres que povoam nossa memória, graças vos sejam dadas por haverdes depositado confiança em vossos arquitetos para criar a cidade e em vosso povo para que lhe tenha amor.[329]

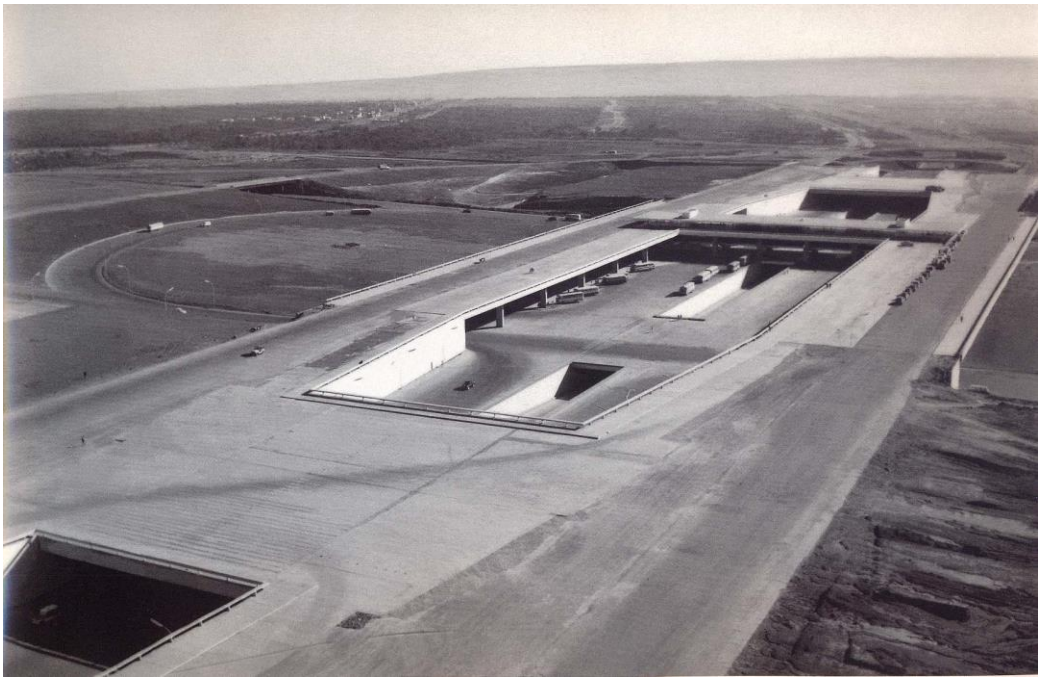
A monumentalidade do plano apresenta-se na forma particular que seu gesto de implantação reúne as funções cívicas e gregárias da cidade: o eixo monumental. Conforme observou Gorelik, para quem "a intenção do Plano Piloto é, tanto pela ênfase no caráter representativo do eixo

---

[327] NIEMEYER, Oscar *et al*. "Resumo das apreciações do júri". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, n.8. Rio de Janeiro, jul. 1957, p.13.

[328] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da Nova Capital", 1957. AMARAL, Aracy. [org.]. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, coleção Debates, n. 170, 1981, p. 309.

[329] Discurso de André Malraux, ministro da cultura de Charles de Gaulle, proferido em 1958, em sua visita às obras de Brasília. Reproduzido em "Brasília é audácia, aqui se vai erguendo a Capital da Esperança". *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 106, n.31.877, 3.caderno, 27 fev. 1960, p.5.



[**124**] Construção de Brasília. [WASELY, 2010:172]

[**125**] Construção de Brasília. [WASELY, 2010:493]

monumental como na definição das unidades de vizinhança das superquadras, 'uma recuperação da vida urbana' em polêmica com o funcionalismo estrito dos primeiros modelos CIAM".[330]

Segundo o autor, ao optar pela "Grande Forma", Lúcio Costa vincula-se aos parâmetros estabelecidos pelos CIAMs, sobretudo aos projetos urbanísticos de filiação corbusiana, na mesma medida em que busca imprimir um significado simbólico à forma, como continuidade da tradição acadêmica, no uso de formas e procedimentos do repertório clássico, que lhe era próprio de formação.

O cruzamento dos eixos, ponto de confluência dos fluxos de circulação, foi escolhido para a implantação da Estação Rodoviária. Elemento chave para a compreesão urbanística da cidade, o ângulo reto figura-se como o centro dos órgãos de representação do Estado, bem como o centro da vida civil.

Lúcio Costa pontua que o partido segue uma ordenação por escalas, que não responde apenas à densidade de habitantes, mas à forma de tratamento da paisagem. Em depoimento à comissão do Distrito Federal, em 1963, o arquiteto comenta a maneira pela qual surge o plano de Brasília. As superquadras foram "imaginadas com o enquadramento verde [...] De modo que esses grandes quadrados, geometricamente definidos, entrariam em harmonia com a escala monumental".[331]

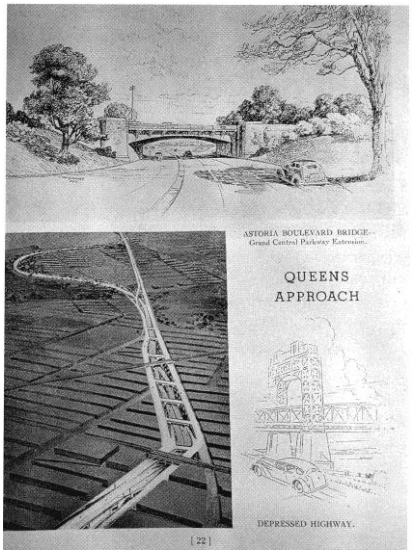
Anos mais tarde, na ocasião do livro que publica nos anos 90, Lúcio Costa enumera os ingredientes da concepção urbanística de Brasília:

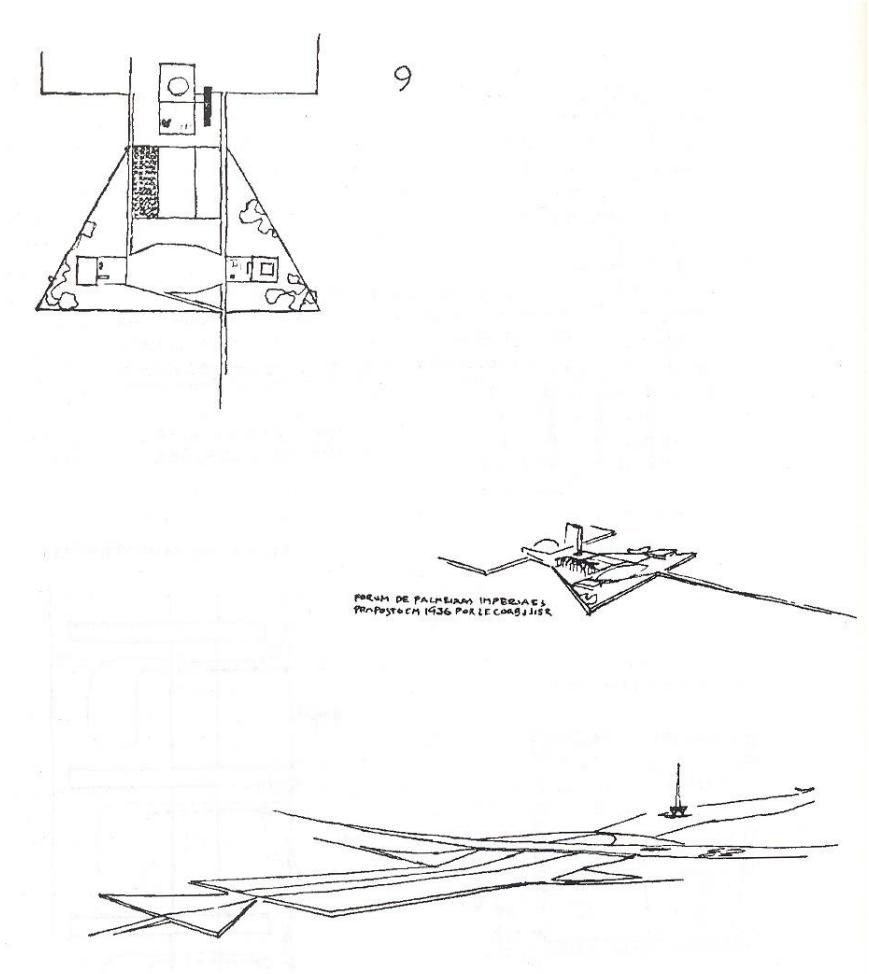
> 1°- Conquanto criação original, nativa, brasileira, Brasília - com seus eixos, suas perspectivas, sua *ordonnance* – é de filiação intelectual francesa. Inconsciente embora, a lembrança amorosa de Paris esteve sempre presente.
> 2° - Os imensos gramados ingleses, os *lawns* da minha meninice, - é daí que os verdes de Brasília provêm.
> 3° - A pureza da distante Diamantina dos anos vinte marcou-me para sempre.
> 4°- O fato de ter então tomado conhecimento das fabulosas fotografias da China de começo do século [1904±] – terraplenos, arrimos, pavilhões com desenhos de implantação – contidas em dois volumes de um alemão cujo nome esqueci.
> 5° - A circunstância de ter sido convidado a participar, com minhas filhas, dos festejos comemorativos da Parson School of Design de Nova York e de poder então percorrer de "Greyhound" as auto-estradas e os belos viadutos-padrão de travessia nos arredores da cidade.

---

[330] GORELIK, Adrián. "O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização". In: MIRANDA, Wander Melo [org.]. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica,1999, p. 70.

[331] Lucio Costa, "Depoimento à Comissão do Distrito Federal", 1963. Republicado em XAVIER, Alberto [org.]. *Lucio Costa: obras escritas*. Parte 4, pp.4-6. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.





[126] Queens Approach em Nova Iorque: parkway; auto-estrada e ponte rodoviária. 1935-36 [TSIOMIS, 1998:115]

[127] Praça dos Três Poderes. [COSTA, 1995:288]

> 6° - Estar desarmado de preconceitos e tabus urbanísticos e imbuído da dignidade implícita do programa: *inventar* a capital definitiva do país.[332]

A Brasília de Lúcio Costa emerge, portanto, de certas imagens transpostas que marcaram sua percepção urbana. As autopistas são referenciadas às Parkways do planejador Robert Moses e do prefeito Fiorello La Guardia, nos arredores de Nova York. Já "a aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista. Ao longo dessa esplanada - o *Mall*, dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias".[333]

O setor residencial é constituído de um conjunto de superquadras distribuídas em filas duplas ao longo do eixo rodoviário. Em contraposição ao eixo monumental, o arquiteto buscou definir um tratamento compatível com sua função, no exercício de buscar a escala e a atmosfera adequadas à vida prosaica de um bairro.

> Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma sequencia de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emoldurá-las por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido pela paisagem. Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras.[334]

Cada quatro quarteirões formam uma unidade de vizinhança, dotada de equipamentos e serviços básicos de comércio, educação, saúde e lazer, o que proporciona vida autônoma a cada uma destas unidades. Não há rigidez em suas disposições internas, uma vez que a distribuição interna dos edifícios residenciais pode variar, do mesmo modo que as edificações complementares.

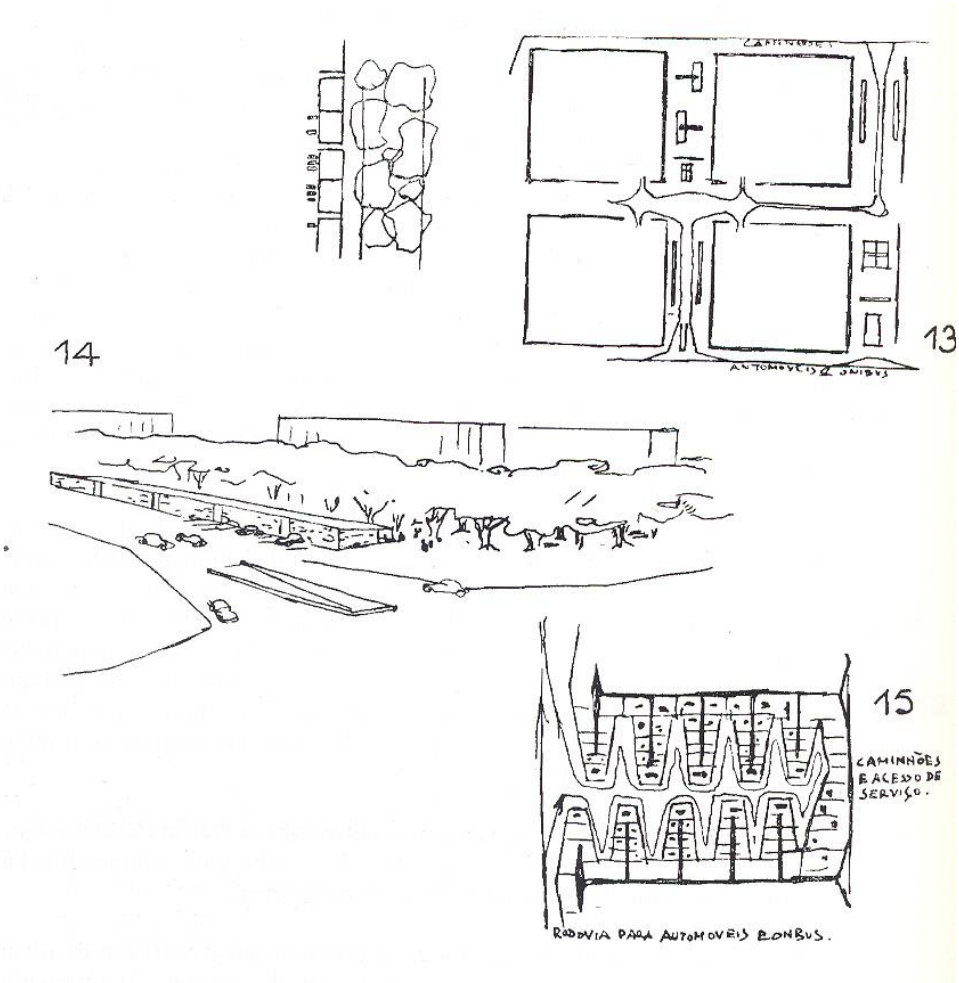
O sistema de circulação de veículos foi engenhosamente resolvido, obrigando a redução de velocidade a quem deixa o eixo rodoviário para ingressar na área residencial. Assim, a dimensão

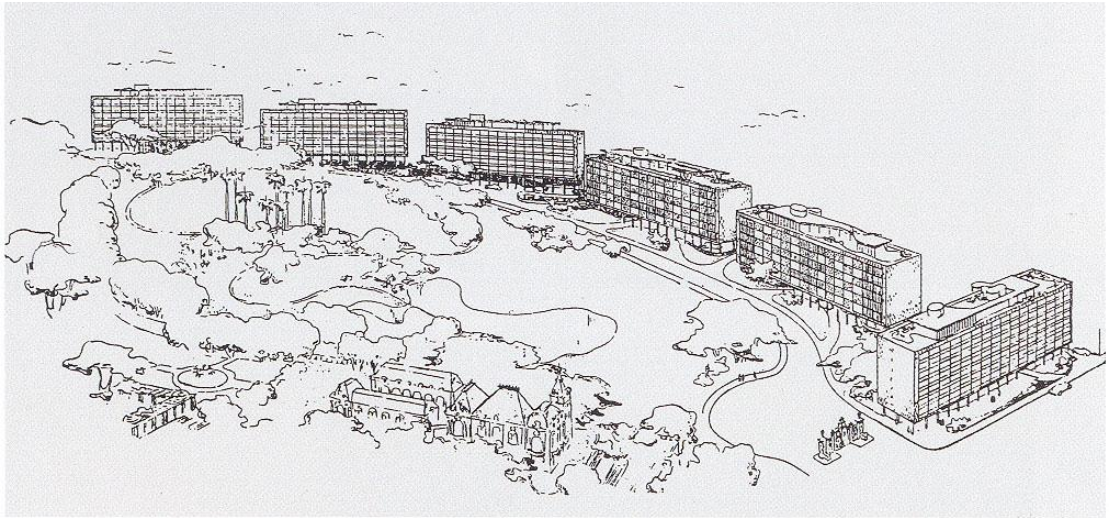
---

[332] Lucio Costa, "Ingredientes da concepção urbanística de Brasília". In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 282.

[333] Id., "Memória descritiva do plano piloto", 1957. In: COSTA, L. op. cit., p. 289.

[334] Ibidem, p. 291.





[128] Superquadras. Unidades de Vizinhança. [COSTA, 1995:292]

[129] Parque Guinle. Perspectiva dos seis edifícios propostos. [WISNIK, 2001:87]

das quadras, a disposição e alternância dos acessos, a localização dos equipamentos e edificações complementares e áreas de lazer, foram analisadas de modo a atender perfeitamente aos aspectos gerais de funcionamento. Estas unidades de vizinhança são, portanto, faixas contínuas de áreas residenciais, entremeadas por serviços e equipamentos.

Se há variedade formal na distribuição dos edifícios no interior das quadras, a vegetação – embora o arquiteto a conceba em sua apresentação natural, sem lhe impor nenhum artifício – foi submetida a uma disciplina precisa, pontuadas pelas faixas verdes de dimensões constantes e perfeitamente alinhadas no interior da geometria contida do arranjo em quadra.

> Para conciliar a escala monumental, inerente à parte administrativa, com a escala menor, íntima das áreas residenciais, imaginei as superquadras – grandes quadrados com 300m de lado – que propus cercadas em toda a volta por uma faixa de 20 m de largura plantada com renque de árvores cujas copas se tocam, que mexem com o vento e respiram, formando assim, em vez de muralhas, enquadramentos vivos, abrindo amplos espaços internos. Creio que houve sabedoria nessa concepção: todos os prédios soltos do chão sobre pilotis, no gabarito médio das cidades europeias tradicionais – antes do elevador –, harmoniosas, humanas, tudo relacionado com a vida cotidiana: as crianças brincando à vontade ao alcance do chamado das mães, com a escola primária na própria quadra; no acesso a cada quatro delas, um núcleo comercial com "lojas de bairro", e nas demais entrequadras, alternando-se, escola secundária, igreja, clube, cinema, supermercado. Com isso, as "áreas de vizinhança" justapostas não são estanques, – se permeiam.
> Assim, do cruzamento dos dois eixos, seis quilômetros para cada lado, duas sequências contínuas de superquadras, geometricamente definidas no espaço pelas cercaduras arborizadas, enfileiradas em cadeia, contíguas às pistas de trafego mas independentes delas e tendo como fundo o vasto horizonte, o céu e as nuvens do planalto – o monumental e o doméstico entrosam-se num todo harmônico e integrado.[335]

No relatório do Plano Piloto, "as quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meio-fios" resguardando "o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem".[336]

Anos mais tarde, Lúcio Costa observa:

> Fiquei chocado, quando lá da cabine do avião não vi nenhum quadrado verde, pois o que se imaginava no início e que William Holford, que foi presidente da Comissão Julgadora,

[335] Lucio Costa, "Eixo Rodoviário-Residencial". In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp. 308-309.

[336] Id., "Memória Descritiva do Plano Piloto", 1957. In: COSTA, L. op.cit., p. 295.

> acentuou muito na época, é que essas quadras, densamente arborizadas na sua periferia, no seu enquadramento, dariam aspecto e caráter completamente diferente à cidade. É fácil imaginar todas essas quadras cercadas de massa pesada de vegetação de copa densa. Sugiro até que a vegetação seja uniforme e proponho que seja unicamente de *ficus*: *ficus-religiosa*, que é árvore muito bonita, de folha mole e copa muito densa; *ficus-benjamina* e *ficus-microcarpa*. Esses três tipos de *ficus*, que deveriam constituir as molduras do enquadramento verde, para definir, de fato, o espaço das quadras, e criar um ambiente mais acolhedor, mais íntimo, de ar mais puro.[337]

Diferentemente da paisagem do Rio de Janeiro, dotada de vegetação exuberante e horizonte caprichosamente recortado, o cerrado é uma região seca, de composição arbórea escassa e pouco desenvolvida, dispersa em um relevo predominantemente plano e monótono. O cerrado de Goiás representa o vazio histórico e também o vazio da vegetação. Com suas árvores lânguidas e distorcidas, configura amplo espaço para o desenvolvimento do exercício moderno.

> Eu encontrei o planalto, aquele horizonte sem limite, excessivamente vasto. É fora de escala – como um oceano com imensas nuvens movendo-se sobre ele. Colocando a cidade no meio dele, nós poderíamos estar criando uma paisagem. No Brasil, o que faz a paisagem são as massas arquitetônicas, porque a maior parte do país é deserta.[338]

Para a historiadora e crítica Sophia Silva Telles:

> A forma de integração da paisagem que Lúcio preconiza distancia-se mesmo da síntese entre natureza e cultura própria de Le Corbusier, apesar dos amplos espaços entre as unidades de habitação serem como a referência direta. A diferença entre os dois arquitetos é que Corbusier não deixa de ordenar todo o ambiente segundo as regras da visualidade, pelas quais o objeto construído mantem-se com autonomia. Embora ambos os arquitetos tenham uma formação de raiz acadêmica, orientada para a composição do espaço, a modernidade de Corbusier não terá sido suficiente para diluir o sentido lírico que Lúcio confere à paisagem. Ao mesmo tempo em que seu projeto faz da técnica a forma inaugural do futuro, seu plano parece reiterar a memória da colônia, pela disposição em manter a presença rarefeita da escala urbana na geografia extensa do Planalto.[339]

---

[337] Lucio Costa, "Considerações em torno do Plano Piloto de Brasília". In: *I Seminário de Estudo dos Problemas Urbanos de Brasília*, Senado Federal, 1974, p. 25.

[338] "I found the Planalto, that horizon without limit, execessively vast. It was out of scale – like an ocean with immense clouds moving ove it. By putting a city in the middle of it, we would be creating a landscape. In Brazil, what makes a landscape is the architectonic masses, because most of the country is desert". Lucio Costa em entrevista a Schoumatoff. In SHOUMATOFF, Alex. Profiles [Brasília]. *The New yorker*. New York, nov.1980, p. 94.

[339] TELLES, Sophia S. Lucio Costa: Monumentalidade e intimismo. *Revista Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 25, 1989, p. 92.

Assim, a relação com a paisagem foi um fator fundamental na concepção urbanística de Brasília. A ênfase neste aspecto fica clara na associação que Lucio Costa faz repetidamente da "técnica rodoviária" à "técnica paisagística de parques e jardins",[340] elucidando que "Esta ideia surgiu porque havia necessidade de conciliar a escala monumental com a escala cotidiana".[341] Deste modo, o uso da vegetação aparece como um recurso para estabelecer uma transição adequada de sua dimensão monumental e representativa da cidade à dimensão da vida prosaica dos bairros residenciais.

Sophia S. Telles, coloca a seguinte questão:

> Em 1958, Lucio participa de um debate sobre as cidades-capital com alguns arquitetos estrangeiros. Ao ser interrogado por Peter Smithson sobre as superquadras, Lucio tem uma resposta surpreendente: "Eu desejo ver o mínimo de casas. Desejo esquecê-las [...]. A vista principal é simplesmente a avenida com as árvores em volta [...] sente-se a intensidade arquitetônica apenas na parte central [...] Mesmo que a área residencial se estenda por seis quilômetros, é quase como se estivéssemos fora da cidade quando se deixa o centro". À objeção de Arthur Korn de que não se poderia esconder 500 mil pessoas [a população prevista para Brasília], Lucio responde simplesmente que essa era uma forma de anular a presença dos edifícios, cuja qualidade arquitetônica seguramente não poderia ser garantida no futuro.[342]

De acordo com a descrição do escritor italiano Alberto Moravia, que visitou o Brasil em 1960 a serviço do jornal *Corriere della Sera:*

> Olhando do avião, o lugar onde está Brasília, situada como se fosse por acaso, entre as infinitas ondulações horizontais do planalto [...], leva a pensar em um monte de bifes ensanguentados expostos no balcão de um açougueiro. Formas quadradas mais ou menos vermelhas de acordo com a época mais ou menos recente das escavações de terra revelam as áreas destinadas à construção dos edifícios, que foram arrancadas da vegetação tropical [...] Do alto, a vontade que deu origem a Brasília vem à tona com clareza: criar uma capital abstrata para um país enorme cuja unidade também é um milagre de abstração linguística e étnica; penetrar com a força do Estado no interior selvagem do Brasil [...][343]

---

[340] Lucio Costa, "Memória Descritiva do Plano Piloto", 1957. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 295.

[341] Id., "Depoimento à Comissão do Distrito Federal", 1963. Republicado em XAVIER, Alberto [org.]. *Lucio Costa: obras escritas*. Parte 4, pp.4-6. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

[342] TELLES, Sophia S. op.cit., n. 25, p. 91.

[343] MORAVIA, Alberto. "Brasília barroca". *Corriere della Sera*, Milão, 28 ago. 1960. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jan. 2009.

Para Guilherme Wisnik, "a dificuldade expressa no projeto de Brasília reside no apontamento problemático dessa natureza irredutível, que podemos chamar metaforicamente de 'colônia', ou de 'arcaico', que não chega a ser incorporada e superada pela ordem moderna, porque não se constitui numa relação de alteridade com a cultura, o que suporia identidades sociais mais estruturadas. Tal é a questão da modernização brasileira estampada em Brasília: a persistência do arcaico no moderno, porque esse 'outro' não é nunca antípoda".[344]

> Digam o que quiserem, Brasília é um milagre. Quando lá fui pela primeira vez, aquilo tudo era deserto a perder de vista. Havia apenas uma trilha vermelha e reta descendo do alto do cruzeiro até o Alvorada, que começava a aflorar das fundações, perdido na distância. Apenas o cerrado, o céu imenso, e uma ideia da minha cabeça. O céu continua, mas a ideia brotou do chão, como por encanto e a cidade agora se espraia e adensa. E pensar que tudo aquilo, apesar da maquinaria empregada, foi feito com as mãos – infraestrutura, gramados, vias viadutos, edificações, tudo à mão. Mãos brancas, mãos pardas, mãos dessa massa sofrida – mas não ressentida que é o baldrame dessa Nação.[345]

Em meados do século XX, no planalto central do país, "Ao contrário das cidades que se conformam e se ajustam à paisagem, no Cerrado deserto e de encontro a um céu imenso, como em pleno mar a cidade criou a paisagem".[346]

> Hoje digo adeus aos meus amigos do Brasil. E, antes de mais nada, a seu país – o Brasil – que conheço desde 1929. Existem, para o grande viajante que sou, superfícies privilegiadas sobre o planisfério, entre as montanhas, nos planaltos e planícies por onde correm os grandes rios que vão para o mar; o Brasil é um dos lugares acolhedores e generosos e gostamos de poder chama-lo de amigo. Brasília está construída; eu vi a cidade nova. É magnífica de invenção, de coragem, de otimismo; ela fala ao coração. É obra de meus dois grandes amigos e [através dos anos] companheiros de luta, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. No mundo moderno Brasília é única. No Rio há o Ministério de 1936-45 [Saúde Pública e Educação Nacional], há obras do Reidy, o monumento aos mortos da guerra. Há muitos outros testemunhos. Minha voz é a de um viajante da terra e da vida. Permitam-me, amigos do Brasil, dizer-lhes obrigado![347]

---

[344] WISNIK, Guilherme T. *Formalismo e Tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: FFLCH-USP, 2003. Dissertação de Mestrado, p. 89.

[345] COSTA, L. *Manchete*, n. 1167, 31/08/74. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 323.

[346] Id., "O urbanista defende sua cidade", 1967. In: COSTA, L. op. cit., p.303.

[347] LE CORBUSIER, "Algumas palavras para meus amigos do Brasil", Rio de Janeiro, 29 dez. 1962. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos.[et ali.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, p.292.

CONCLUSÃO

Lúcio Costa empreende a mais articulada e inteligente interpretação da nova arquitetura. Tanto os projetos quanto os escritos do arquiteto colocam questões fundamentais para o projeto moderno que se desdobra no Novo Mundo. A volumosa gama de sua produção textual ajuda a compreender melhor o sentido de sua reflexão sobre a arquitetura.

Para além de artigos publicados em periódicos especializados e não especializados, pareceres técnicos, memoriais de projeto, correspondências e entrevistas os textos de Lúcio Costa são vistos como registros da influência que exerce sobre parte da arquitetura moderna no Brasil, sobretudo na formulação de um esquema teórico orquestrado entre modernidade e tradição.

As operações historiográficas de Lúcio Costa postas em funcionamento a serviço do desenho, cujo olhar ao passado que lhe era imediato legitima um presente desejável via arquitetura moderna, são tributárias ao intenso ambiente intelectual que figura suas considerações até a construção de Brasília, em meados do século XX.

Para uma forte compreensão do período de construção da doutrina moderna no Brasil, e sua afirmação hegemônica na vertente corbusiana, é preciso entendê-la como uma parte do processo da gênese de uma *intelligentsia* brasileira doa anos 1920 e 1930, e da definição de estratégias culturais que persistem ao longo das décadas posteriores.

Na elaboração dos esquemas interpretativos que derivam de sua obra, é possível que palavras como "milagre" ou "irracional" tenham eclipsado o desenvolvimento de discursos mais atentos à complexa orquestração de conteúdos por ele elaborada, cujo desdobramento é a própria constituição do campo arquitetônico no país.

Os capítulos foram propostos com o intuito de desdobrar o ambiente intelectual que atravessa a constituição da arquitetura moderna brasileira. Para o arquiteto, modernidade e tradição, cultura e civilização não eram termos necessariamente antagônicos. Suas formulações teóricas e pesquisas históricas buscaram encontrar uma linha de continuidade entre o que chamou de "boa tradição" e o mundo moderno que se apresentava como um horizonte possível.

Antes de ser uma fórmula transposta para legitimar a opção pelos estilemas modernos, Lúcio Costa tornaria público seus dilemas, a partir da extensa obra escrita instrinseca à sua trajetória, tanto na elaboração inicial de seu programa para a arquitetura moderna brasileira, como nas críticas mais detalhadas que se desdobram de seu pensamento investigativo.

Lúcio Costa está centrado na construção de grandes paradoxos, em profunda atenção às consequências contidas no porvir da vida moderna. É essa atitude frente à modernidade que traduz os meandros de seu laborioso raciocínio.

Atento às transformações de seu tempo, Lúcio Costa identifica que o dilema da arquitetura brasileira estaria no ponto de inflexão entre Natureza e Cultura. Tão pujante quanto ameaçadora, a escala americana é dado inequívoco ao frágil equilíbrio das construções perante ao meio circundante.

A forma-motriz deste trabalho foi dada, em grande medida, pelo gesto que assinala a ocupação do planalto central do país, no concurso para o plano piloto de Brasília, em 1957. O desenho da cruz que assinala o solo virgem assinala a transformação da natureza em paisagem. É o interior do cânone moderno que sua equação transparece. Lúcio Costa traduz, na prancheta, os procedimentos que foram intelectualmente orquestrados.

O risco, o esforço civilizador proporcional à escala do território, a fenda que revolve a terra e lhe dá forma adequada, o "lugar de todas as medidas", o ângulo reto, o gesto fundador que irrompe a paisagem do cerrado: Brasília.

BIBLIOGRAFIA

1. Arquitetura

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. "Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico", *Urbanismo em fim de linha – e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 1998. (

ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.) (1998). *Acadêmicos e Modernos:* Textos Escolhidos III. 1. Ed. 1 reimpr. São Paulo: EDUSP, 2004.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. "Esquema de Lucio Costa", *Block 4*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato di Tella, 1999.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. "Lucio Costa e a 'boa causa' da arquitetura moderna", in *Sentido da Formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BARDI, L. B. "Lettera dal Brasile." (s.d.) In FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

BILL, Max. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète – 1934/1938, v.03*. Switzerland, Les éditions d'architecture Erlebach-Zurich, 1947.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète – 1910/1929, v.01*. Switzerland, Les éditions d'archicteture Erlebach-Zurich, 1946 (quatrième édition).

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète – 1929/1934, v.02*. Switzerland, Les éditions d'architecture Erlebach-Zurich, 1935.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier: oeuvre complète – 1938/1946, v.04*. Switzerland, Les éditions d'architecture Erlebach-Zurich, 1946.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier – oeuvre complète 1946-1952, v.05*. Switzerland, Girsberger-Zurich, 1953.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35 – oeuvre complète 1952-1957, v.06*. Switzerland, Girsberger-Zurich, 1957.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35 – oeuvre complète 1957-1965, v.07*. Switzerland, Girsberger-Zurich, 1965.. *Le Corbusier: les dernières oeuvres - oeuvre complète, v.08*. Switzerland, Artemis-Zurich, 1970.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier 1910-1965*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BON, A. *Brésil. Deux cent dix-sept photographies de A. Bon, M. Gautherot et P. Verger*, 1950.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Catalogue Vitra Design Museum *Le Corbusier – The Art of Architecture*.

CARDOSO, Adauto Lúcio. *O urbanismo de Lúcio Costa*. QUEIIRÓS RIBEIRO, Luis Cesar e PECHMAN, Robert (org.). *Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

CARDOZO, Joaquim. "Arquitetura popular no Brasil", In: *Módulo,* n.05. Rio de janeiro, 1956.

CORNELL, Elias. *A arquitetura da relação cidade-campo*. Brasília: Alva, 1998.

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

COSTA, Lucio. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter, 2007. 2.ed]

Lúcio Costa em entrevista a Schoumatoff. In SHOUMATOFF, Alex. Profiles (Brasília). *The New yorker*. New York, nov.1980, p.94.

FORTY, Adrian e Elisabetta ANDREOLI (org.). *Arquitetura moderna brasileira.* Londres: Phaidon, 2004.

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

GIEDION, S. "Le Brésil el l'architecture contemporaine". In: *L'Arquitecture d'Aujourd'hui,* 1952.

GIEDION, Sigfried. O Brasil e a arquitetura contemporânea, maio de 1956. MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds – architecture new and old,1652-1942*. New York: MoMA, 1943.

GOROVITZ, Matheus. *Os Riscos do Projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*. São Paulo: Studio Nobel: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

GUERRA, Abílio. "Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical", *Revista USP 53*. São Paulo, 2002.

GUERRA, Abílio. *Viver na floresta*. São Paulo : Instituto Tomie Ohtake, 2010.

HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier – riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

HITCHCOCK, Henry-Russel. *Latin American Architecture since 1945*. New York: MoMA, 1955.

JORGE, Luís Antônio. *O Espaço Seco: Imaginário e Poéticas da Arquitetura Moderna na América*. Tese de Doutorado. FAU-USP, 1999.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Leituras de arquitetura, viagens, projetos.* São Paulo. Tese de Livre-docência, FAUUSP, 1990.

KATINSKY, Júlio Roberto. "Lucio Costa", *Revista do Ieb*. São Paulo, IEB, 1972.

LE CORBUSIER. *Urbanismo* (1924). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LE CORBUSIER. *A carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1989.

LE CORBUSIER. *Planejamento urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LEONIDIO, Otavio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951).* Rio de Janeiro, São Paulo: PUC Rio e Loyola, 2007.

LINEUR, Jorge Francisco. "Um nuevo mundo para el espiritu nueno: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitetctonica del siglo XX". In: *Zodiac*, nº8, set 1992-fev. 1993, pp. 85-121.

MARTINS, Carlos A. 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*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1987.

MARTINS, Carlos A. F. *Razón, ciudad y naturaleza: la génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier.* Madrid, Tésis Doctoral, Departamento de estética y composición de la Escueka Superior de Arquitetura de Madrid, 1992.

MARTINS, Carlos A. F. "A constituição da trama narrativa na historiografia da arquitetura moderna brasileira", *Revista da Pós – O estudo da história na formação do arquiteto. São Paulo: FAUUSP*, 1994.

MARX, Murillo. *Cidade no Brasil, terra de quem?* São Paulo: Nobel, 1991.

MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, [1956] 1999.

NIEMEYER, Oscar. Niemeyer. [resposta]. "Criticada a arquitetura brasileira: Rica demais – dizem". *Módulo*, n.1, Março 1955:47.

NIEMEYER, Oscar. *Rio, de província a metrópole*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1980.

NIEMEYER, Oscar. *Meu sósia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

NIEMEYER, Oscar. Diálogo pré-socrático, com Claúdio M. Valentinetti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1998. p.52

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.

NOBRE, Ana Luiza el al. *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PEREIRA, Margareth da Silva et ali. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold Publishing, 1950.

RECAMÁN, Luiz. *Por uma arquitetura, brasileira*. São Paulo. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1995.

REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. In *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 42. Boulogne, 1952, p. 8-14. In XAVIER, Alberto (org.).

ROCHA, Paulo Mendes da. "Cultura e natureza", in Hélio Piñon, *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900 – 1990*.

SCULLY JR., Vincent. *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Lisboa, Presença, 1985.

TELLES, Sophia da Silva. "A arquitetura modernista: um espaço sem lugar". In: TOLIPAN, Sérgio (org.). *Sete ensaios sobre o modernismo.* Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

TELLES, Sophia da Silva. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1988.

TELLES, Sophia da Silva. "Lucio Costa: monumentalidade e intimismo". *Novos Estudos*, n.25. São Paulo: Cebrap, out. 1989.

TELLES, Sophia da Silva. "Museu da escultura". *AU*, n.32, 1990.

TELLES, Sophia da Silva. Pequena Crônica. In: *AU* n.38, 1991.

TELLES, Sophia da Silva. Oscar Niemeyer: técnica e forma. In*: Óculum*, n.02. Campinas: PUCCAMP, 1992.

TELLES, Sophia da Silva. "Sobre a montagem da Bienal". *Catálogo da II BIA.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1993.

TELLES, Sophia da Silva. O Desenho: Forma & Imagem. In: *AU* n.55, 1994.

TELLES, Sophia da Silva. "A casa no Atlântico", *AU,* n. 60, 1995.

WISNIK, Guilherme T. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WISNIK, Guilherme T. (org.). *O risco – Lucio Costa e a utopia moderna*. Rio de Janeiro: Bang bang filmes, 2003.

WISNIK, Guilherme T. *Formalismo e Tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: FFLCH-USP, 2003. Dissertação de Mestrado.

WISNIK, Guilherme T. "Arquitectura del territorio". In: *Revista 2G* nº 45. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2008.

WREDE, Stuart and William Howard ADAMS (org.). *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century.* Nova York: MoMA, 1991.

XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: obra escrita.* Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

XAVIER, Alberto. *Brasília e arquitetura moderna brasileira: bibliografia selecionada*.

XAVIER, Alberto. *Levantamento sobre Lucio Costa: o patrimônio histórico e artístico.* 1976.

XAVIER, Alberto. *Levantamento sobre Lucio Costa: a arquitetura contemporânea.* 1976.

XAVIER, Alberto. *Levantamento sobre Lucio Costa: relação e histórico.* 1976.

XAVIER, Alberto. *Levantamento sobre Lucio Costa: a arquitetura colonial.* 1976.

2. Brasília

ALENCAR, Carlos R. de. "O sentido militar da transferência da Capital". In: *A defesa Nacional*, n. 574-5. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1962.

ARAGÃO, Luiz Tarlei de. *Perspectivas de ocupação do cerrado na região de Brasília, ou, notas para a antropologia do sertão.* Brasília: Editora da UnB, 1978. (Série Antropologia, n.72)

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BARRETO, Roberto Menna. *Aventura através do progresso; a mais completa reportagem já publicada sobre a Belém-Brasília*. Rio de Janeiro: S.P.V.E.A., Rodobrás, 1965.

BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no planalto central*. Brasília: Solo, 1994.

BRAGA, Milton Liebentritt de A. *O concurso de Brasília.* São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.

BURGI, Sergio. TITAN JR, Samuel (orgs.). *Brasília – Marcel Gautherot*. São Paulo: IMS, 2010.

CAMPOFIORITO, Ítalo.Os anos 60: Brasília revisitada. In: *Módulo,* n.96, nov.1987.

CASCALDI, Carlos, et al. Futura Capital Federal – Brasília. São Paulo, 1957.

CORONA, Eduardo. "Cidades Novas" In: *Acrópole.* São Paulo, n.335, p.20, dez, 1966.

COSTA, Lucio. "Brasília revisitada 1985/1987", *Projeto 100*, 1987.

COSTA, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991.

CRULS, Luís. *Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central: Relatório Cruls, edição especial do centenário da Missão Cruls – 1892-1992.* Brasília: Codepan, 1992.

EPSTEIN, David G. *Brasilia, Plan and Reality: a Study of Planned and Spontaneous Urban Development.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1973.

ESPADA, Heloisa (coord). *As construções de Brasília*. São Paulo: IMS, 2010.

FARRET, Ricardo. O Estado, a questão territorial e as bases da implantação de Brasília. In: PAVIANI, Aldo (org.). *Brasília, ideologia e realidade*: *Espaço urbano em questão*. São Paulo: Projeto, 1985, p. 18-25.

FERRAZ, Geraldo. "Falta o depoimento de Lucio Costa". In: *Diário de São Paulo,* 01 de fevereiro, 1955.

FERRAZ, Geraldo. "Construção da nova capital Brasília". *Habitat*, n.37. São Paulo, dez. 1956.

FERRO, Sérgio. "Brasília, Lucio Costa e Oscar Niemeyer", in *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Brasis, Brasil, Brasília.*

GOROVITZ, Matheus. *Brasília: uma questão de escala*. São Paulo: Projeto Editora, 1985.

GOROVITZ, Matheus; FERREIRA, Marcílio Mendes. *A invenção da superquadra: o conceito de unidade de vizinhança em Brasília*. Brasília: Iphan, 2009.

GRECCO, Sheila. *Brasis-Brasília, O Vôo Parado da Modernidade: Leituras de Guimarães Rosa.* Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: FFLCH-USP, 2000.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KENEESE DE MELLO, Eduardo. "Porque Brasília". *Acrópole*, n. 256/257, 2ªed. São Paulo, 1960.

KNESSE DE MELLO, Eduardo. *Brasília: história e estórias.*1992.

KUBITSCHEK, Juscelino. Oração de Brasília. In: Orico, Osvaldo. *Brasil, capital Brasília*. 2 ed. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1960, p. 422.

KUBITSCHEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1975, p.12.

LIMA, Adeilo Viegas e Maria Elisa COSTA. *Brasília 57-85*. Brasília: Terracap, 1985.

LOBO, Maria da Silveira e Roberto SEGRE, (org.). *Cidade nova: síntese das artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte.* Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 2009. (Docomomo 2009, livraria travessa).

_____ . *Brasília: da utopia à distopia*.

MAIA, Francisco Prestes. "Mudancistas e fiquistas". *Brasil – Arquitetura Contemporânea,* n.10. Rio de Janeiro, 1957.

MALRAUX, A. Discurso de André Malraux, ministro da cultura de Charles de Gaulle, proferido em 1958, em sua visita às obras de Brasília. Reproduzido em "Brasília é audácia, aqui se vai erguendo a Capital da Esperança". *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 106, n.31.877, 3.caderno, 27 fev. 1960, p.5.

MENDES, Horácio. "Brasília e seus Antecedentes". *Brasília,* n. 40, número especial de 21 de abril de 1960, Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – Novacap.

MORAVIA, Alberto. "Brasília barroca". *Corriere della Sera*, Milão, 28 ago. 1960. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jan. 2009.

MOREIRA, Vânia Maria Losada (1998). *Brasília: a construção da nacionalidade – um meio para muitos fins (1956-1961)*. Vitória: Edufes, 1998.

NIEMEYER, Oscar *et al*. "Resumo das apreciações do júri". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, n.8. Rio de Janeiro, jul. 1957, p.13.

NIEMEYER, Oscar. "Depoimento", *Módulo 9*, 1958. In XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração.* São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 238-240.

NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2006.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIMENTEL, Antônio Martins de Azevedo. *A Nova Capital e o Planalto Central do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. da Papelaria e Impressora S.A., 1894.

PINHEIRO, Israel. "Uma realidade: Brasília", entrevista. *Módulo*, n.8, edição especial: Brasília. Rio de Janeiro, jul. 1957.

PINHEIRO, Vera (coord.). *Brasília trilha aberta*. Brasília: Catálogo da Exposição, Governo do Distrito Federal, Secretaria da Cultura e Fundação Cultural do DF, 1986.

RATTNER, H. "Brasília – colonização do Interior?". In: *Planejamento urbano e regional*. São Paulo: Nacional, 1974.

REGO, José Lins do. "A capital". *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 4 jan., 1957.

Serviço de Documentação da Presidência da República. *Antecedentes históricos*. Coleção Brasília 3 v., 1:1549-1896; 2:1896-1945; 3:1945-1956. Rio de Janeiro: 1960.

SHAPIRO, Meyer (1959). "A síntese das artes na cidade nova". *Novos Estudos*, nº70, 2004.

TAVARES, Jeferson Cristiano. *Projetos para Brasília e a cultura urbanística nacional*. Dissertação de mestrado. São Carlos: EESC-USP, 2004.

ZEVI, Bruno. "Inchiesta su Brasília: sei? Sulla nuova capitale sudamericana". *L'A*, n. 50. Milão.

3. Literatura

Guimarães Rosa

BANDEIRA, Manuel (1957). "Grande Sertão: veredas" [Carta a Guimarães Rosa de 13/3/1957]. In: *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, pp.513-514.

BOLLE, Willi. (1994-95). "Grande Sertão: Cidades". *Revista USP*, nº24, dez. 1994-fev.1995, pp.80-93.

BOLLE, Willi. (1997-98). "O pacto no Grande Sertão – esoterismo ou lei fundadora?". *Revista USP*, nº36, dez. 1997-fev.1998, pp.27-44.

BOLLE, Willi. (1998). "Guimarães Rosa, leitor de Euclides da Cunha". *Brasil/Brazil*, (Porto Alegre/Providence), ano 11, nº 20, pp.9-41.

BOLLE, Willi. (1998). "O sertão como forma de pensamento". *Scripta*, (Belo Horizonte), vol. 2, nº 3, pp. 259-271.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br – O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa. São Paulo: IMS, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. (1949) "Sagarana". *O jornal*. Rio de Janeiro, 21 jul. Notas de crítica literária.

CÂNDIDO, Antônio. (1956) "No Grande Sertão" in: *Textos de intervenção*. 2002, pp.190-192.

CÂNDIDO, Antônio. (1957). "O Sertão e o Mundo". *Diálogo* (São Paulo), nº8, pp. 5-18.Reimpresso com algumas modificações sob o título "O homem dos avessos" in: *Tese e antítese*. São Paulo: Ed. Nacional, 1964, pp. 119-140.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore (2001). *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1972). *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALVÃO, W. N. Metáforas náuticas. *Revista do Instituto De Estudos Brasileiros.* São Paulo, n. 41, p. 123-130, 1996.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 55, p. 61-70, nov. 1999.

ROSA, João Guimarães. (1956). *Grande Sertão: Veredas*. 5ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.* 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p.17.

SCHWARZ, Roberto. (1965). "Grande Sertão: a fala". In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 23-27. Reimpresso in: Coutinho, Eduardo F. (org.), 1983, pp. 378-382.

STARLING, Heloisa (1997). *Lembrança do Brasil: teoria política, história e ficção* em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: IUPERJ. Tese de doutorado, mimeo.

STARLING, Heloisa (1999). Lembrança do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

WISNIK, José Miguel. "O famigerado". In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p.121-156.

Euclides da Cunha

CÂNDIDO, Antônio. (1952). "Euclides da Cunha, sociólogo". *O Estado de S. Paulo*, 13/12/1952. Reimpresso in: *Textos de intervenção*. Seleção, apres. E notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002, pp. 174-182.

CUNHA, Euclides da (1897). "A nossa Vendéia". In: *Obra completa*. Org, por Afrânio Coutinho. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, pp. 605-612.

CUNHA, Euclides da. (1902). *Os Sertões: campanha de Canudos.* Organização crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1984). "Euclides, elite modernizadora e enquadramento". In: *Cunha, Euclides da. Historia*. Org. por W. Galvão. São Paulo: Ática, pp. 7-37.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1994). "Euclides da Cunha". In: Pizarro, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. II: *Emancipação do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, pp.615-633.

GALVÃO, Walnice Nogueira (2001). *O Império de Belo Monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

LIMA, Luiz Costa (1997). *Terra ignota: a construção de* Os sertões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

ZILLY, Berthold (2000). "Nação e sertanidade: formação étnica e civilizatória do Brasil, segundo Euclides da Cunha". In: Schidlowsky David et al. (orgs.). *Zwischen Literatur und Philosophie: Festschrift zum 60. Geburtstag von Victor Farías*. Berlim: Wissenschaftlicher Verlag, pp. 305-348.

ZILLY, Berthold (2001). "A barbárie: antítese ou elemento da civilização? Do Facundo de Sarmiento a Os Sertões de Euclides da Cunha". In: Almeida, Angela Mendes de et al. (orgs.). *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: Faperj e Mauad, pp. 271-301.

4. Outros.

AMARAL, Aracy Abreu; ARAUJO, Marcelo Mattos; ARAUJO, Marcelo Mattos; BARROS, Regina Teixeira de; CONSTANTINI, Eduardo. *Tarsila viajante*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008. p. 52.

ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Ed. F. Biguel, 1959, pp. 40-41.

BARROSO, Gustavo (1983). *Vida e história da palavra sertão*. Salvador: Núcleo Sertão – UFBA, 1983.

BENJAMIN, Walter (1921). "Crítica da violência – crítica do poder". In: *Documentos da cultura – documentos de barbárie: escritos escolhidos.* São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, pp.160-175.

BENJAMIN, Walter (1936) "O Narrador". In: *Obras escolhidas I*. Trad. De Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 197-221.

BENJAMIN, Walter (1940). "Sobre o conceito de história". In: Obras escolhidas I. Trad. De Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 222-232.

BRITO, Ronaldo. "O jeitinho moderno brasileiro". *Gávea*, nº10, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p.141.

CÂNDIDO, Antônio. (1959). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 vols. 6ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. (1964). *Tese e antítese*. São Paulo: Ed. Nacional, 1964. (FFLCH 869.945 C223t 5.ed.)

CÂNDIDO, Antônio. (1968) "Literatura de dois gumes". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 163-180.

CÂNDIDO, Antônio. (1969) "O significado de Raízes do Brasil". In: Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, pp. xi-xxi.

CÂNDIDO, Antônio. (1970). "Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, pp. 133-160.

CÂNDIDO, Antônio. (1972). "A literatura e a formação do homem". *Ciência e Cultura* (São Paulo) vol. XXIV, nº9, pp. 803-809. Reimpresso in: *Textos de intervenção*. 2002, pp. 77-92.

CARDOZO, Mirian Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento. Brasil: JK-JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FAORO, Raymundo (1958). *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Vol. I. 11 ed. São Paulo: Globo, 1997.

FAORO, Raymundo (1992). "A questão nacional: a modernização". *Estudos Avançados*, ano 6, nº14, pp.7-22.

HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*. 3ªed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

LAMBERT, Jacques (1959). *Os dois Brasis*. Rio de Janeiro: INEP/MEC, 1959.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Os mais vastos horizontes do mundo". In *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n.65, São Paulo, 2009, p.36. Artigo publicado originalmente em *Filosofia, Ciências e Letras 1*, em 1936.

LISPECTOR, Clarice. Brasília: cinco dias. In *Revista Chão* n. 01, mar. 1978. p.12.

LIMA, Nísia Trindade (1999). Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

LOBATO, Monteiro. Diagnóstico. In "Mr. Slang e o Brasil". *Problema vital*. São Paulo: Brasiliense, 1969, pp. 175-176. [*Problema Vital*, 1.ªed. 1918].

MAGALHÃES, Joaquim Romero (org.). *Oceanos 40: a formação territorial do Brasil*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

MOTA, Carlos Guilherme (1977). *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974).* 5ªed. São Paulo: Ática, 1985.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.

PRADO JR., Caio (1942). *Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia*. 11 ed. São Paulo: Brasiliense, 1971..)

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (1975). "O Coronelismo numa interpretação sociológica". In: Fausto, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira.* Tomo III: *O Brasil Republicano*. Vol. 1: *Estrutura de poder e economia (1889-1930)*. São Paulo: Difel, pp.153-190.

REGO, José Lins do. "L'Homme et le paysage", *L'Architecture d'Aujourd'Hui*. n. 42-43, 1952; republicado em Alberto Xavier (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.294.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIZEK, Cibele Saliba. "Paradoxos da modernização", *Novos Estudos 36*. São Paulo: Cebrap, 1993.

SALLUM JR., B. Sérgio Buarque de Holanda: Raízes do Brasil. In. MOTA, L.D. (org.). *Introdução ao Brasil: Um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC, 2004, p.251.

SCHWARZ, Roberto. (1977). *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 5ª ed. 2000.

SEVCENKO, Nicolau (1983). *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (POS 869.09 S497L)

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 11.

Periódicos

A

Acrópole, n. 159, São Paulo, 1951.

Acrópole, n. 184, São Paulo, 1954.

Acrópole, n. 184, São Paulo, 1954.

Acrópole. "Boletim Mensal do IAB – São Paulo", edições 209, 210, 211, 214, 215, 217 (1956); 221 (1957), São Paulo.

Acrópole. "Brasília", n. 256/257, 2ª edição. São Paulo, 1960.

Acrópole. BOCCARA. Maria Claudia Repetto de, BOCARA, Augusto. "Evolução do Conceito de Planejamento das Cidades Capitais", n. 259. São Paulo, 1960.

Acrópole. "Brasília", n. 256/257, 2ª edição. São Paulo, 1960.

Acrópole. São Paulo, 2ª ed., 1961.

Acrópole, n. 335, dezembro. São Paulo, 1966.

Acrópole, n.372, abr. 1970, p.11

Acrópole. "Edição comemorativa do 10º aniversário da Nova Capital", n. 375-6, julho-agosto. São Paulo, 1970.

AD Arquitetura e Decoração, n. 04, março-abril. São Paulo, 1954.

AD Arquitetura e Decoração, n. 26, dezembro. São Paulo, 1957.

Architectural Design. "Cidades-Capital", nov. 1958.

Architecture, Formes et Fonctions, n.14, 1967-1968, p.15.

Architectural Forum, n.113, novembro, 1960.

Architectural Review, n.112, agosto, 1952.

Architectural Review. "Report on Brazil", 1954.

Architectural Review, n.731, 1957.

Architectural Review, n.163, março, 1978.

Arquitetura e Engenharia, n. 26. Belo Horizonte, mai./jun. 1953.

Arquitetura e Engenharia, n. 36. Belo Horizonte, jul./ago. 1955.

Arquitetura e Engenharia, n. 41. Belo Horizonte, jul./ago. 1956.

Arquitetura e Engenharia, n. 42. Belo Horizonte, nov./dez. 1956.

Arquitetura e Engenharia, n. 44. Belo Horizonte, mar./abr. 1957.

Arquitetura e Engenharia, n. 45. Belo Horizonte, mai./jun. 1957.

Arquitetura e Engenharia, n. 46. Belo Horizonte, ago./set. 1957.

Arquitetura e Engenharia. "Brasília" n. 61-62-63. Belo Horizonte, jul./dez, 2ª ed., 1961.

Architecture d'Aujourd'hui, n.13. Paris, jun. 1957.

L'Architecture d'Aujourd'Hui, nº 42-43, 1952. (2,4,31)

L'A, nº 50. (21)

B

Brasil – Arquitetura Contemporânea, n.01. Rio de Janeiro, 1953.

Brasil – Arquitetura Contemporânea, n.09. Rio de Janeiro, 1957.

Brasil – Arquitetura Contemporânea, n.10. Rio de Janeiro, 1957. (16)

Brasil/Brazil, n.20. (25)

Brasília, n. 1, janeiro, ano I, NOVACAP, 1957.

Brasília, n. 6, junho, ano I, NOVACAP, 1957.

Brasília, n. 14, fevereiro, ano II, NOVACAP, 1958.

Brasília, n. 40, número especial de 21 de abril de 1960, NOVACAP, 1960. (17)

C

Cadernos de arquitetura, n. 3, IAB-DF, 1969/70.

Cadernos CEBRAP, n. 2, São Paulo, 1972.

O Cruzeiro, v. 2, Rio de Janeiro, 1962.

D

A Defesa Nacional, n. 362, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1944.

A Defesa Nacional, n. 574-5, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1944.

Diário da Noite, 4 de janeiro de 1957. (19)

Diário de São Paulo, 01 de fevereiro de 1955. (13)

E

Engenharia, Órgão Oficial do Instituto de Engenharia, n. 209. São Paulo, abr.1960.

Estudos Avançados, ano 6, n.14. (30)

G

Gávea, n.10. (29)

H

Habitat, n. 12. São Paulo, set. 1953.

Habitat, n. 27. São Paulo, fev. 1956.

Habitat, n. 29. São Paulo, abr. 1956.

Habitat, n. 35. São Paulo, out. 1956.

Habitat, n. 37. São Paulo, dez. 1956. (14)

Habitat, n. 40-41. São Paulo, mar./abr. 1957.

Habitat, n. 42. São Paulo, mai./jun. 1957.

Habitat, n. 45. São Paulo, nov./dez. 1957.

Habitat, n. 47. São Paulo, mar./abr. 1958.

Habitat, n. 49. São Paulo, jul./ago. 1958.

Humanidades, n. 56. Brasília, dez. 2009.

J

O jornal. (27)

M

Magazine of Art, 40:5, may, 1947.

Módulo, n. 01, março 1955:47. (9)

Módulo, n. 02, Rio de Janeiro, 1955.

Módulo, n. 05, Rio de Janeiro, 1956. (1)

Módulo, n. 07, Rio de Janeiro, jun., 1957.

Módulo, n. 08, edição especial: Brasília. Rio de Janeiro, jul. 1957. (18)

Módulo, n. 14, Rio de Janeiro, abr., 1959.

Módulo, n. 15, Rio de Janeiro, out., 1959.

Módulo, n. 16, Rio de Janeiro, s/d., 1960.

Módulo, n. 17, Rio de Janeiro, abr., 1960.

Módulo. "Plano piloto para Brasília", n. 18, Rio de Janeiro, jun., 1960.

Módulo, n. 19, Rio de Janeiro, jul., 1960.

Módulo, n. 96, nov., 1987 (11)

N

Novos Estudos, n. 40. (22)

Novos Estudos, n. 55. (28)

Novos Estudos, n. 70. (20)

R

Revista 2G n. 45. (10)

Revista do IEB, 1972. (16)

Revista da PÒS, 1994. (8)

Revista USP, n. 24. (23)

Revista USP, n. 36. (24)

Revista USP, n. 53. (5)

S

Scripta, vol.2, n. 3. (26)

Z

Zodiac, n. 06, maio, 1960.

Zodiac, n. 08, set 92/fev 93. (7)