TRADIÇÃO E ANTITRADIÇÃO EM LUCIO COSTA

Alexandre Benoit
FAU USP
2020

TRADIÇÃO E ANTITRADIÇÃO EM LUCIO COSTA

Alexandre Benoit
3104554

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

área de concentração
Projeto, Espaço e Cultura

orientador
prof. dr. Ricardo Marques de Azevedo

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob
responsabilidade do autor e anuência do orientador. A versão
original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da
Faculdade.

31 de outubro de 2020

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.

alexandrebenoit@gmail.com

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e anuência do orientador. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

31 de outubro de 2020

Capa: Desenho de Lucio Costa em Portugal (1952); Brasília (foto de Mário Fontenelle, c. 1960); Diamantina (foto do autor, 2019).

Catálogo na Publicação Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Benoit, Alexandre

Tradição e antitradição em Lucio Costa / Alexandre

Benoit; orientador Ricardo Marques de Azevedo. – São Paulo, 2020.

172 p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

1. Lucio Costa. 2. Arquitetura Moderna Brasileira. 3. Arte Moderna Brasileira. 4. Tradição. I. Azevedo, Ricardo Marques de, orient. II. Título.

elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>>

RESUMO

Tradição e Antitradição em Lucio Costa

Base do esquema teórico de Lucio Costa, a ideia de tradição pode ser vista como fio que o guia através da modernidade brasileira entre 1930 e 1960. Nesse período, quando a cultura no país é tomada por uma “vontade construtiva geral”, vive-se entre a acelerada renovação e o apagamento permanente de tudo que fica para trás. “Tradição” é a resposta de Lucio Costa a este dilema, em três momentos diferentes. Primeiro, como o elo que vence o isolamento e o atraso, que se enlaça no desígnio corbuseano de uma América “dos latinos”, na herança mais remota dos construtores ultramarinos, na presença irredutível dos jesuítas e na evolução do saber-fazer colonial. Depois, reescrita, absorvendo o choque inevitável com o caráter espetacular da obra de Niemeyer e a consequente necessidade de incorporar a figura do gênio nacional – desdobramento que é paradoxalmente acompanhado de sua mais profunda imersão no passado dos construtores artesãos por meio das viagens às aldeias e vilas portuguesas. Por fim, como terceiro momento, com o concurso para Brasília (1956), eis que se vê lançado novamente ao centro dos acontecimentos, ocasião em que apresenta, ao nosso ver, uma terceira tradição, ou, como chamamos aqui, antitradição, dadas as peculiares características que movem seu raciocínio sobre a imagem que deve ter a capital do país e os dilemas de formação que insistem em assombrar a modernidade nesta parte do mundo.

Palavras-chave: Arquitetura moderna brasileira. Arte moderna brasileira. Tradição. Lucio Costa.

ABSTRACT

Tradition and Antitradition in Lucio Costa

The idea of tradition is the base of the theoretical approach of Lucio Costa. It can be seen as a common thread that guides him through the Brazilian Modernity between 1930 and 1960. In this period, when the culture in the country is taken by a “general constructive will”, one lives between the accelerated renovation and the permanent erasure of everything that is left behind. “Tradition” is Lucio Costa’s answer to this dilemma, in three different moments. First, as the link that overcomes isolation and backwardness, which is linked to the Corbusian design of an America “of the Latinos”, the more remote heritage of overseas builders, the irreducible presence of the Jesuits and the evolution of colonial know-how. Then, rewritten absorbing the inevitable shock with the spectacular character of Niemeyer’s work and the consequent need to incorporate the figure of the national genius. An outcome that is paradoxically accompanied by its deepest immersion in the past of builder-artisans through trips to Portuguese villages and towns. Finally, as a third moment, when already away and reclusive, with the contest for Brasília, he is again thrown to the center of events, occasion when he presents, in our view, a third tradition, or as we call it here, anti-tradition, given the peculiar characteristics that move his reasoning on the image that the capital of the country must have and the dilemmas of formation that insist on haunting modernity in this part of the world.

Palavras-chave: Brazilian Modern Architecture. Brazilian Modern Art. Tradition. Lucio Costa.

AGRADECIMENTOS

À Capes, que apoiou esta pesquisa. Ao professor Ricardo Marques, que me acompanha desde o mestrado, transcorrendo aí quase uma década de convívio. Aos colegas e parceiros Ilana, Rafael e José Paulo, com quem discuti tantas vezes as questões de fundo que alicerçam este trabalho. À Maria Elisa Costa, que sempre me recebeu gentilmente para longas tardes de histórias. Ao professor Guilherme Wisnik, cujas aulas, conversas e textos guiaram em grande medida este percurso. Aos professores Renata Martins e Luciano Migliaccio, cujo trabalho no grupo Barroco Cifrado permitiu um renovado olhar para o passado. Aos professores Luís Antônio Jorge, Fernanda Fernandes, Agnaldo Farias e Daniele Pisani, colegas que estimularam algumas das ideias aqui desenvolvidas. Aos colegas do Ghiparq. Aos professores Ramón Gutiérrez, Zé Pessoa e Gonzalo Aguilar e ao poeta Augusto de Campos, que, em circunstâncias diferentes, contribuíram para pensar esta modernidade e este continente. Aos alunos e colegas com quem visitei as Minas Gerais, em particular a distante Diamantina. A Eduardo Costa, pelos apontamentos sobre Portugal. Aos integrantes da banca final (além dos já citados professores Ricardo Marques e Guilherme Wisnik, agradeço Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre e Lorenzo Mammi). Não poderia deixar de agradecer aos funcionários do Iphan, guardiões de uma tradição cada vez mais ameaçada. Também às diversas bibliotecas e arquivos, em especial ao IEB e FAU-USP, Biblioteca Mário de Andrade, CPDOC, Casa Lucio Costa, Fundação Oscar Niemeyer, Biblioteca Nacional, Cedodal, Fondation Le Corbusier, IMS e Arquivo Público do Rio de Janeiro. À Ana, que me acolheu em Évora e ensinou um pouco sobre as chaminés algarvias. A Julia Chiozza, Ciro Pirondi, Juliana Junqueira, Vadão Tagliavini (e seu aguçado deleatur), Felipe Ultramari, Clarissa Mohanny, João Sodré, Victor Pio, Clara Werneck, Bruna Bonfim, Mauro Munhoz, Elzinha, Tomie e Nanquin, que de um modo ou de outro contribuíram para esta pesquisa. À Lelita, por tudo.

Para Tama, companheira nas vielas e esplanadas da vida.

Rio, 31 de outubro de 2020.

SUMÁRIO

9	Apresentação
16	1. Laços de uma experiência Ruínas, três casas e um arranha-céu Imenso Portugal Fronteiriço e continental Vazio e incompletude Três casas
44	2. Passado transposto Do mestre artesão ao construtor de igrejas barrocas Muita construção À sombra dos profetas Antônio Francisco Lisboa Oscar Niemeyer Claro enigma
78	3. Um cheirinho de alecrim Inquéritos portugueses de Lucio Costa O alfarrabista Caprichosas interferências desintegradoras O risco Lagartas de barro e outros seres Avenças na caatinga
112	4. O mito da reconquista Brasília Solidão interior Fabricar a história Na linha do horizonte Queimando etapas
136	Considerações finais
144	Apêndice
162	Bibliografia

*E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.
C.D.A.*

*Somos ainda hoje uns desterrados em nossa própria terra.
S.B.H.*

*Assim a lenda se escorre
a entrar na realidade,
e a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
de nada, morre.
Fernando Pessoa*

*La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación
fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo
más pobre y de lo más lindo. [...] Me quedé mirando esa sencillez.
Pensé, con seguridad en voz alta: esto es lo mismo de hace veinte
años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero
ya remota en este cambiadizo lado del mundo.
J.L.B.*

APRESENTAÇÃO

Tradição em Lucio Costa. Ideia simples que parece até banal retomá-la outra vez. Mas revirando a suposta obviedade de uma questão tantas vezes debatida, o crítico Ronaldo Brito diz se perguntar seriamente até que ponto “nosso passado colonial foi uma invenção estritamente moderna”.¹ Brito faz essa provocação sobre Lucio Costa, mas também recordando Sérgio Buarque de Holanda, autor que, ao investigar nossas *raízes*, isto é, as *raízes* de uma experiência brasileira, diz que “somos ainda hoje uns desterrados em nossa própria terra”.

A partir do desterro irremediável de Sérgio Buarque, como poderíamos ainda falar em tradição? Antes dele, porém, os herdeiros de 22 também problematizaram a tradição. Mário de Andrade em *Macunaíma* diz não termos nenhum caráter, explicando que “nos falta o característico”, uma essência brasileira; ou então Oswald, que descobriu a devoração do outro como resposta a essa incompletude crônica. Nem o próprio Lucio Costa, no fim de sua vida, escapa de lançar dúvidas sobre a tradição, ao recordar o empenho da geração da Semana de 22 e da sua de 1936. Fala de um “testemunho do nosso passado autêntico”, mas também em uma “busca *antropofágica* das nossas *raízes*”, coexistência de determinações antagônicas – “autenticidade” e “antropofagia” – que versam sobre a origem da nossa modernidade e, em última análise, sobre a própria ideia de tradição.² Já nos anos 50, quando a arte é tomada de uma vontade construtiva geral, o grupo Ruptura anuncia que “não há mais continuidade”, e Haroldo de Campos fala em uma nova tradição, antitradição,³ referindo-se não apenas aos concretos paulistas, mas ao conjunto da arte moderna brasileira de vanguarda, na qual incluiu a nova capital.

Investigar a tradição em Lucio Costa não significa, portanto, apenas descrever o que ele diz ser esta tradição, mas sim colocar suas palavras (e obras que delas decorrem) em confronto com a realidade histórica de uma época, buscando identificar as tensões que daí surgem. Porém, como dissemos, por que fazer isso mais uma vez? Se existem leituras consistentes que viraram e reviraram o problema, a única razão para revisitá-lo é propor uma leitura divergente que possa colocar em dúvida alguns desses entendimentos, arriscando outros caminhos interpretativos.

Nesse sentido, por mais bem construído que seja o “esquema” de Lucio Costa proposto por Otilia Arantes, integrando-se a uma importante corrente crítica que pensa os problemas estéticos aliados a um enfrentamento político da realidade, sempre permaneceu para nós, ao ler suas análises, um incômodo quanto ao denominador comum que rege toda a argumentação, tão bem expresso pela filósofa, nos dois polos “milagre” e “miragem”, demarcando os extremos da tradição moderna em Lucio Costa: o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936) e Brasília (1957), o primeiro a contradizer o destino da ex-colônia condenada ao atrasado, e o segundo a confirmar que tudo não passou de uma “modernização pelo alto”, uma ilusão que deve ser negada.⁴ No entanto, podemos nos perguntar se o pressuposto de uma análise crítica é somente o desvelar da ideologia que se

1. BRITO, Ronaldo. “Fluida modernidade”. In NOBRE, Ana Luiza et al. (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 252.

2. Para evitar a confusa forma de citar um a um os muitos textos contidos em Registro de uma vivência, optamos aqui apenas por mencionar o livro e tratá-lo pela abreviação “RV”. Os demais textos de sua autoria, livros, artigos e documentos, seguem o padrão convencional. Neste caso, RV, p. 437.

3. “Uma nova ideia de tradição (antitradição)”, de acordo com o poeta. CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, in *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 237.

4. “Como não entrever na própria imagem da aeronave pairando sobre o chão rústico da ex-colônia, até hoje país subdesenvolvido, mais uma de nossas modernizações pelo alto, como que suspensas no ar, desmoronando ao menor tranco do país antigo, porém real?”, questiona a autora. ARANTES, Otilia. “Esquema de Lucio Costa”. In NOBRE, Ana Luiza et al. (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 102.

oculta na bela forma. A nosso ver, ainda que com isso se atinja a denúncia social necessária, põe-se de lado grande parte das contradições que regem o devir desse processo. Em “O projeto histórico”, Tafuri escreve que “a arquitetura, como instituição, é o inverso de um bloco ideológico unitário; semelhante a outros sistemas linguísticos, suas ideologias atuam de uma maneira que nada tem de linear”.⁵

Essa ideia nos aproxima de outra, também do crítico italiano no mesmo texto, sobre “a construção do espaço físico” como “o lugar de uma batalha” que não é, entretanto, totalizadora, deixando “margens, restos, resíduos” – os quais cristalizariam a abertura de “um amplo campo de investigação”.⁶ É por acreditarmos nesse entendimento que se perseguiu neste trabalho os pontos de tensão que podem dar origem a tal campo de investigação. Por um lado, iremos em busca dos rastros daqueles outros combatentes, isto é, toda uma gama de interlocutores, diretos e indiretos, cuja produção de algum modo se entrelaça ao problema aqui abordado. Daí abrirmos vias que nos levam, entre outros vestígios, às casinhas de Volpi, ao canoeiro de Caymmi e até a Buenos Aires de Borges. O diálogo com Le Corbusier é fundamental; recuperar sua “presença” traz camadas diversas entre os dois arquitetos e deles com outras interpretações do período, como as de Sérgio Buarque e Gilberto Freyre.

5. TAFURI, Manfredo. “El proyecto histórico”, in *La esfera y el laberinto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 9.

6. Ibid., pp. 12-13.

7. WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 24.

Além destes, recorreremos a uma certa arqueologia de documentos, recuperando manuscritos, cartas, desenhos, bilhetes e pareceres que o arquiteto deixou, ou livros que eventualmente leu. Materiais em grande parte não publicados em seu principal livro, *Registro de uma vivência*, dada sua condição de testemunhos privados, rascunhos e fragmentos, mas que por isso mesmo podem apontar novas questões se relacionados com textos e projetos consagrados. O arco lógico-temporal deste trabalho é demarcado pelos acontecimentos que delimitam o já citado intervalo entre milagre e miragem, conforme pergunta Guilherme Wisnik sobre que “semelhanças e diferenças poderiam haver entre o urbanista de 1957 e o arquiteto de 1936?”.⁷

Este trabalho é dividido em quatro capítulos. No primeiro, analisamos os alicerces da noção de tradição para o arquiteto, em sua origem moderna e não nacional que oscila entre um vago mediterraneismo e, em parte como decorrente deste, um *ethos* americano que responde ao chamado “aos latinos” de *Precisões*. Com o enraizamento de tais antecedentes, por meio do edifício do Ministério da Educação, Lucio Costa alcança as bases para formular uma tradição que atravessa a colônia, a “boa tradição de não mentir”, o cerne de todo o seu esquema, no qual a herança mais remota dos construtores ultramarinos e a presença irredutível dos jesuítas se mesclam ao ecletismo espontâneo do imigrante.

No segundo capítulo, procuramos descrever dois movimentos opostos que ocorrem simultaneamente no início dos anos 40. O primeiro é como Lucio Costa imagina transpor a boa tradição em linguagem moderna, sendo o Parque Guinle paradigmático

disso, ao formalizar questões que o Iphan vinha investigando no mesmo período. O outro movimento, paradoxalmente, vem do êxito imediato que a arquitetura moderna brasileira alcança dentro e fora do país, expondo os limites de todo o esquema inicial. Ancorada num lento desenvolvimento secular e coletivo, a boa tradição contrasta frontalmente com a figura-emblema do período, Oscar Niemeyer. Enquanto a crítica estrangeira vai recorrer ao barroco luxuriante e à natureza tropical, Lucio Costa busca em determinada reinterpretação de Aleijadinho uma alternativa.

No terceiro capítulo, à luz do impasse colocado, analisamos as duas viagens que Lucio Costa fez a Portugal, uma em 1948 e outra em 1952. Tomando como base o breve relato da primeira e as cinco cadernetas desenhadas na segunda, procuramos demonstrar como o passado ultramarino, então uno e coeso, revela-se bifurcado entre norte e sul do país, entre o construtor minhoto e a tradição mediterrânea algarvio-alentejana. Tal abertura tem uma série de implicações, tanto para a montagem definitiva dos laços de transmissão da tradição local (em *Registro*) quanto para o sentido imediato no presente dos anos 50.

No quarto capítulo, examinamos o memorial do Plano Piloto de Brasília, lendo-o ainda como uma resposta do arquiteto quanto à difícil constituição de uma tradição moderna no país. Retornam então os dilemas e laços partidos, bem como reminiscências e possibilidades de fundar uma nova tradição, já distante das concepções iniciais que nortearam o edifício do Ministério, tradição que convencionamos chamar “antitradição”, conforme leitura crítica da época, ecoando as análises de Mário Pedrosa, Haroldo de Campos e Max Bense.

Valem ainda algumas palavras sobre *Registro de uma vivência*. Entre suma teórica e autobiográfica, a obra foi publicada em 1995, portanto, apenas três anos antes de o arquiteto vir a falecer. Quem tem alguma familiaridade com o livro sabe que atravessá-lo é um pouco como cruzar um labirinto, em que os textos parecem sumir para depois reaparecer em outro momento, e não são raras as surpresas quanto à descoberta de uma imagem que não poderia estar na página em que se encontra, ou ao achado de um breve texto inédito. É por isso que, não sem razão, *Registro de uma vivência* já foi comparado ao livro de areia de Borges. Mas estaríamos corretos em associar o princípio de aleatoriedade a um pensamento que demonstrou empenho em compor cadeias de longa duração, reatar fios partidos, unir transformações no presente com laços enraizados no passado?

A montagem do livro revela precisamente um permanente e sutil equilíbrio entre a constituição do mais complexo encadeamento de elos que clarificam uma *evolução* e a descontinuidade sistêmica que admite a formação de intervalos temporais múltiplos e surpreendentes. *Registro* é circular, conforme a sequência final do livro em que a foto de um Lucio tardio, ativo e distante, “como que já na eternidade”, antecede outras

imagens: desenho e foto de uma alegre casa de 1910, colorida, portuguesa – carioca –, residência de seu avô; uma foto de sua adolescência com seus familiares na praia, em que mal se nota o menino franzino em terceiro plano; e um autorretrato aquarelado dos anos de estudo na Belas Artes – outro recomeço, o de sua carreira como arquiteto. É o fim, a quase eternidade que volta ao princípio, à infância, para um novo recomeço. Essa circularidade afasta-o de uma narrativa segundo a qual o tempo passado vai sendo superado na medida em que o leitor se aproxima do fim, isto é, do presente.

Por isso que o tempo em *Registro* é espaço, são veredas que se abrem e fecham, ramificam-se em épocas, acontecimentos e memórias, oscilando entre perenidade e finitude. O tempo vivido, por exemplo, carrega a consciência de que “por mais longa, intensa, feliz e sofrida a vivência em carne e osso, tudo [...] se reduz a simples imagens, texto e papel”.⁸ O tempo vivido é finito, exceto pela possibilidade de sua perpetuação na arte, atravessando os séculos. “Quando funcionalmente já não for mais útil” um edifício, permanece a “qualidade plástica”, o “conteúdo lírico e passional”, não sobrevivendo apenas como “exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada” ou como “testemunho de uma civilização extinta”, mas como “criação plástica ainda válida, porque capaz de comover”.⁹

Podemos identificar três grandes intervalos lógico-temporais que estruturam o livro dele e que retomaremos nos capítulos 3 e 4: o primeiro e mais extenso é sobre arquitetura, e temporalmente vai dos anos 30 até meados dos anos 80; o segundo diz respeito ao patrimônio e à história; e o terceiro, às recordações. A passagem entre dois intervalos – do primeiro para o segundo – é exemplar, e se dá por meio da reprodução do depoimento de Carlos Drummond de Andrade em comemoração aos oitenta anos de Lucio Costa, um dos raros textos que não são de sua autoria

8. RV, p. 598.

9. RV, p. 245.

Fig. 1: Casa do Leme, aquarela de Armando Vianna que o arquiteto faz vir à tona nas páginas finais de *Registro de uma vivência*.

no livro. A data do texto condiz com a sequência cronológica do intervalo, porém, ao celebrar Lucio Costa, o poeta mineiro rememora o convívio que tiveram no Iphan, como colegas que dividiam a mesma sala, isso no início do órgão, no final dos anos 30. Assim, através dessa fresta temporal, valendo-se de um narrador externo (Drummond), Lucio Costa nos transporta do final de sua trajetória como arquiteto consagrado para o início dela (voltamos quase cinquenta anos!), desencadeando tempos mais recuados: o da colônia e deste para o de Portugal do século XV, dali para o tempo da antiguidade clássica, para, em seguida, avançar novamente até a colônia por meio de Aleijadinho e dele até o Iphan, mas não mais aquele de 1937, e sim o dos anos 70, quando, já aposentado, redige um parecer sobre Aleijadinho.¹⁰ Fecha-se esta cadeia temporal quase no mesmo momento em que ela era aberta, exemplificando a circularidade da obra.

10. RV, p. 550.

11. CLC – VI.A.03-01745, “Rodrigo, Estou novamente de passagem por Lisboa [...]”, carta 8.

Por isso é um engano pensar que a construção histórica, os conceitos e as lembranças possam ser separados em Lucio Costa. Os laços da tradição, por sua vez, nascem das zonas mais periféricas da obra do arquiteto, como quando avistamos as entradas daqueles antigos povoados portugueses, sem nada ao redor, e penetramos neles “pouco a pouco pelas vielas até atingir a Sé ou a Matriz”.¹¹ São caminhos tortos e estreitos, por vezes banais de tão silenciosos e semelhantes, mas que guardam preciosos rastros, vestígios inertes que anunciam a chegada de novos tempos.

Fig. 2: Algarve (autor, 2019).

1.

LAÇOS DE UMA EXPERIÊNCIA RUÍNAS, TRÊS CASAS E UM ARRANHA-CÉU

Segundo conhecido dicionário francês de 1907, tradição é a “transmissão oral de relatos falsos ou verdadeiros, feitos de boca a boca, por um longo espaço de tempo”.¹ Esta mesma fonte atribui um sentido que nos soa absolutamente familiar quando pensamos em Lucio Costa: “tradição é o laço do presente com o passado”.² Walter Benjamin fala em tradição como “transmissão de uma experiência”, ao se perguntar “de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?”. Diz isso pensando sobretudo na completa desagregação das tradições que o mundo presencia com a Primeira Guerra Mundial, levando uma geração a viver “uma das experiências mais monstruosas da história universal”, a ponto de os combatentes retornarem para seus lares emudecidos, sem nada para contar. “Haverá ainda”, pergunta-se, “moribundos que digam palavras tão perduráveis, que passem como um anel de geração em geração?”³

Diante da perda da experiência, Benjamin nos apresenta esta outra característica da tradição, a da passagem de um anel, isto é, da transmissão de algo de valor de pai para filho, mas este valor, ao contrário do que a imagem do anel possa sugerir, não tem a ver com fortuna monetária. Conta-nos sobre a fábula do homem velho que no leito de morte diz haver um tesouro escondido na vinha, e tudo o que tinham a fazer era cavar. Os filhos cavam e cavam em vão, nada encontram. Quando o outono chega, a vinha dá uma esplêndida colheita: “foi então que os filhos perceberam que o pai lhes legara uma experiência: a bênção não está no ouro, mas no trabalho”. Tradição vincula-se, portanto, ao legado de uma experiência valiosa, como o trabalho, mas o que nos informa essa experiência é a fábula, chamando nossa atenção para este outro aspecto da tradição, a narrativa.

A fábula, como recurso literário, é uma variante distante do poema oral épico. Nela o narrador é o elo de continuidade da história, é ele quem a mantém viva na memória de um povo, pois “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”, um ofício de tecer, desfiar e tecer novamente os fios de algo que está sendo narrado – como Penélope a ludibriar seus pretendentes, como Homero a manter viva a lembrança dos tempos arcaicos. Antes de qualquer historiador ou crítico, Lucio Costa tece a narrativa da arquitetura moderna brasileira de tal modo que toda explicação posterior deva partir de suas palavras, contra ou a favor delas.

Na exposição Infinito Vão – 90 Anos de Arquitetura Brasileira, a contagem do tempo tem como marco inicial a casa de Warchavchik de 1928, mas a primeira imagem que vemos é uma aquarela de Diamantina feita por Lucio Costa em 1924. Ao lado dela, lemos um verso de uma música popular na época: “mas quem inventou o Brasil?”.⁴ Com humor e ironia, os curadores abrem a mostra pondo em dúvida o marco fundador da arquitetura moderna brasileira, deslocando-o da São Paulo de 1928 para o interior de Minas em 1924. Mas quem nos faz crer que o colonial de Diamantina é tão decisivo para uma narrativa da arquitetura moderna brasileira a ponto de suplantear a pioneira casa modernista da rua Santa Cruz senão Lucio Costa?⁵

1. *Nouveau Larousse Illustré*. Paris: Larousse, 1907, v. 7, p. 1083.

2. “*La tradition est le lien du présent avec le passé*”.

3. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, in *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 85.

4. WISNIK, Guilherme; SERAPIÃO, Fernando (orgs.). *Infinito vão: 90 anos de arquitetura brasileira*. São Paulo: Monolito, 2019. A exposição foi realizada na Casa da Arquitectura, na cidade do Porto, em Portugal.

5. Isso não significa dizer que Lucio Costa não tivesse apreço por Warchavchik, de quem foi sócio e cuja referida casa modernista é apontada por ele como motivo de sua “conversão” ao moderno. RV, p. 72.

Eis que dois episódios, separados no tempo por mais de meio século, posicionam a importância seminal de Diamantina: um em que o jovem estudante de arquitetura de orientação neocolonial registra a pequena cidade mineira por meio de desenhos, aquarelas e um breve relato de viagem, publicado na época;⁶ e o outro quando o já consagrado urbanista de Brasília, no fim de sua vida, traz a lembrança dessa viagem como um fato incontornável: “A pureza de Diamantina marcou-me para sempre”.⁷ A revelação tardia aflora como narrativa do acontecimento longínquo, fixando e transmitindo para todos nós a experiência vivida no arraial do Tijuco, elevando-a a marco zero poético-sentimental que enlaça e aproxima determinado passado colonial do presente moderno.

Outro acontecimento também narrado por Lucio Costa é mais um elo indissociável da experiência inicial moderna: o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Sua história é bem conhecida: após um concurso revogado, Lucio Costa é convidado em 1936 pelo ministro Gustavo Capanema a apresentar uma nova proposta a ser desenvolvida por ele e uma equipe de jovens colaboradores – Reidy, Niemeyer, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos e Jorge Moreira – com a supervisão de Le Corbusier.

Ao contrário de Diamantina, que permaneceria como uma tardia *madeleine*, este episódio foi narrado muito precocemente pelo arquiteto. A primeira dessas narrativas é uma carta a Capanema em que justifica seu não comparecimento à inauguração do edifício em 1945.⁸ Se sua ausência sela mais uma das conhecidas reclusões do arquiteto,⁹ não podemos deixar de notar que, neste caso, seu sair de cena é particularmente proveitoso para que pudesse, como mero coadjuvante, eleger os elos que iriam compor a história desse edifício e assim narrar a sua versão dos fatos, inclusive apontando o novo protagonista, Oscar Niemeyer, chamado então de “nosso maior arquiteto” e “também um dos maiores mestres da arquitetura contemporânea”.

Mais significativas, porém, são suas palavras ao descrever o feito, pois diz não se tratar “da simples inauguração de mais um edifício como tantos que se inauguram”, mas de uma obra “destinada a figurar, daqui por diante, na história geral das belas-artes como o marco definitivo de um novo e fecundo ciclo da arte imemorial de construir”. Como “marco definitivo”, Lucio Costa responde à velha querela de um estilo nacional que assombrava os neocoloniais e, implicitamente, reconhece não ser possível falar em “marco inicial” de uma arquitetura moderna no país, antecipando em grande medida a polêmica que afloraria alguns anos mais tarde, mas sobretudo demonstra que a questão para ele nunca se colocaria nesses termos, pois lhe interessava, primeiramente, o valor do edifício no fluxo internacional de afirmação consciente da arquitetura moderna.

Por isso explica ao ministro que “pela primeira vez” em todo o mundo “se conseguiu dar corpo, em obra de tamanho vulto”, aos princípios da doutrina de Le Corbusier. “De todas as sementes” lançadas pelo mestre franco-suíço, “de Moscou a Nova York, de Estocolmo ao Prata, foi esta, deixada aqui [...], a única, afinal, que

6. COSTA, Lucio. “Considerações sobre nosso gosto e estilo”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18/06/1924.

7. Manuscrito s/d (CLC – VD01-00939 L000), publicado em RV, p. 27. A primeira menção à cidade neste sentido consagrado está na entrevista à revista *Pampulha*, em 1979 – portanto, 55 anos depois da viagem (ver NOBRE, Ana Luiza [org.]. *Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010). Em carta a Lucio Costa, Marlene Bezerra informa-o que era detentora de uma aquarela daquela ocasião e que, até ler *Registro*, “sequer podia imaginar a importância de Diamantina na sua obra monumental” (CLC – VI.A.02-02602).

8. 03/10/1945. SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, FGV, 2000, pp. 355-359. LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-51)*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Loyola, 2007. Ver especialmente cap. 5, “O bem-estar da modernidade (1945 e depois)”.

9. Lucio Costa deixou-nos “uma impressão geral de recolhimento e discrição”. WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 9.

de fato vingou”, indicando, como dissemos, o caráter não nacional do feito e da “tradição” que dele se depreende. A obra concluída, continua seu relato, viceja “irreal na sua limpidez cristalina, tão linda e pura flor, prenúncio certo de que o mundo para o qual caminhamos inelutavelmente poderá vir a ser [...] não somente mais humano e socialmente mais justo, senão, também, mais belo”, ecoando desse modo uma redenção estética, além de moral e política, de acordo com Le Corbusier e seu ímpeto utópico de reformador social.

Esse otimismo reflete sua confiança no empreendimento, sem, no entanto, desconsiderar as peculiares determinações locais que pareciam apontar o contrário. Isto é, testemunhava-se uma paradoxal realidade de uma obra mundialmente pioneira vir a se realizar “num meio técnica e culturalmente menos evoluído em relação aos grandes centros da América e da Europa, e num ambiente reconhecidamente pouco propício a empreendimentos de semelhante natureza”. Mas como foi possível vencer tais adversidades? A resposta deixa transparecer suas dúvidas sobre o processo de modernização local, ao recorrer à imagem de um verdadeiro “milagre”, cujas razões objetivas ele não apresenta, preferindo agradecer o empenho das personalidades envolvidas e, claro, diminuir tanto quanto fosse possível o seu protagonismo.¹⁰

10. “Quanto à minha contribuição pessoal, no caso, valeu por ter sabido estender o seu convite aos demais arquitetos” e por ter “conseguido convencê-lo, no momento oportuno, da necessidade de obter a autorização do presidente para *mandar vir* Le Corbusier” (Na referida carta, op.cit., p. 357).

11. Em RV, a data usada é 1938, mas na revista aparece 1937.

12. RV, pp. 70-71.

13. RV, pp. 83-90.

Ainda que tenha esse sentido inconclusivo, a carta ao ministro cumpre dupla função: por um lado, entrega aos altos círculos do poder uma narrativa exemplar que apresenta o edifício como um feito simbólico para a renovação que se esperava alcançar; por outro, lança as bases de sua própria narrativa a ser lapidada em diversas ocasiões, crescendo e subtraindo, ao longo das décadas, novas e antigas experiências, como Brasília e Diamantina.

Imenso Portugal

Na mesma época em que o projeto para o edifício do Ministério da Educação estava sendo elaborado, Lucio Costa redige “Documentação necessária”, texto publicado em 1937 no número inaugural da *Revista do Patrimônio*, do Sphan.¹¹ O texto representa a primeira reflexão moderna de Lucio Costa sobre “a nossa antiga arquitetura”, e é através dele que o arquiteto conceitua sua ideia de tradição colonial.

Embora “Documentação” seja um texto sobre os antecedentes históricos do presente moderno, abordando questões que eram em alguma medida familiares a Lucio Costa desde sua fase neocolonial, será escrito muito depois de sua chamada conversão ao moderno, cujos passos podem ser resumidos às seguintes atuações: organização do Salão Revolucionário em 1931;¹² breve parceria com Warchavchik (1931-32); redação de “Razões da nova arquitetura” em 1934; projeto de Monlevade (1934) e a série das “casas sem dono” (1932-36)¹³ até o edifício do Ministério da Educação.

Desses passos iniciais, o projeto de Monlevade, feito em circunstâncias específicas – uma vila operária em um contexto

não urbano –, é aquele que mais pode ser caracterizado como antecipatório das discussões de “Documentação”. Há neste projeto demarcados signos de uma “vida rural do interior”, reunindo o programa moderno a experiências construtivas populares tradicionais, raciocínio que, aliás, poderia muito bem ter sido feito por Mário de Andrade, que imaginaria aí um sotaque caipira, sinalizando um inicial entendimento quanto ao enraizamento da arquitetura moderna no folclore.

São testemunhos dessa intenção a “atualização das velhas capistranas” para as vias, ou então os fechamentos em treliça na vedação das casas e demais construções, garantindo uma adaptação ao clima com meios locais, ou, ainda, o emprego do barro armado que “todo o Brasil rural conhece”,¹⁴ atualizando o pau a pique, através de uma analogia didática com o concreto armado. Toda essa operação, no entanto, é feita de forma muito calculada, evitando aspectos da vida popular que poderiam entrar em flagrante contradição com os postulados corbuseanos, como seria o caso, por exemplo, da implantação das moradias, que na proposta de Lucio Costa viriam “agrupadas de duas a duas”, de modo que “aquela fila de casas que serpenteia ombro a ombro ao longo das ruas e que tão bem caracteriza as cidades do nosso interior” foi “voluntariamente quebrada”.¹⁵

As casas que servem de inspiração ao projeto de Monlevade retornariam em “Documentação necessária”, como aquelas que “se encontram nas velhas cidades mineiras”,¹⁶ casas “térreas de pouca frente, muito fundo e duas águas apenas, alinhadas ao longo das ruas”, e em especial a chamada casa *mínima*, “dos colonos”, que, “apesar de seu aspecto tão frágil”, trata-se da “única que ainda continua viva em todo o país”.¹⁷ Esse tipo de construção chama a atenção de Lucio Costa na medida em que deixa à mostra a integridade de sua estrutura, revelando a “saúde plástica perfeita”, uma racionalidade imanente ao seu fazer e ao seu programa. Aspectos como a espessura das paredes, o resguardo da chuva por meio da extensão da cobertura e a relação entre cheios e vazios nas fachadas despontam como signos essenciais.

A localização temporal dessas construções é imprecisa, já que são obras anônimas e seguem indiferentes aos estilos de cada época, regidas por uma transmissão espontânea da técnica popular. Essa percepção, hoje um tanto óbvia para nós, só passa a existir a partir do olhar moderno de Lucio Costa. Os tradicionalistas cariocas, embora falassem difusamente em aspectos funcionais, não compreendiam o valor dessa casa *mínima*.¹⁸ Preocupavam-se em coligar detalhes requintados a serem copiados e adaptados como elementos compositivos,¹⁹ demonstrando incontornável desconforto com a simplicidade dessas construções.²⁰ Por isso, à falta de ornatos, recorriam ao léxico religioso do barroco, onde encontraram formas mais vistosas – daí ser comum uma casa neocolonial com claraboia à maneira de um óculo de igreja.²¹

14. RV, p. 90.

15. RV, p. 99.

16. RV, p. 458.

17. RV, p. 459.

18. O neocolonial em São Paulo, guiado pelo português Ricardo Severo, tem contornos próprios. Aqui em nossa análise o foco é o grupo carioca liderado por Marianno Filho.

19. “Compor, o que é isso? É por juntas, unir, combinar as partes de um todo. Estas partes, por sua vez, são os Elementos da Composição, e assim como irão realizar suas concepções com paredes, aberturas, abóbodas, telhados – todos elementos de arquitetura –, estabelecerão sua composição com quartos, vestíbulos, saídas e escadas. Estes são os Elementos da Composição”, diz Guadet, que teria sido a grande leitura de juventude de Lucio Costa e que guiava os tradicionalistas. Citado em BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979 (1960), p. 35.

20. Ao enumerar as qualidades da colônia, Marianno Filho sempre exaltava primeiro aquelas de aspecto nobre e retórico: “Podeis reconstituir o *esplendor* de um solar do Setecentos, a *magnificência pomposa* de um templo, ou a graça ingênua de uma casa”. MARIANNO FILHO, José. *Architectura no Brasil*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, out. 1921, p. 45.

21. Tão excêntrico quanto essa mistura se passar por autêntica é seu enraizamento nas casas “de bairro” do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde até hoje é comum encontrar remanescentes delas.

Fig. 3: Convertido ao moderno, Lucio Costa perde a antiga clientela, passando a desenhar suas "casas sem dono", como a deste desenho (1932-36). Nelas, somente a vegetação tropical e a presença da rede são elementos localistas.

Fig. 4: Monlevade, esquema em que podemos ver a coexistência da ossatura independente de Le Corbusier, inclusive com pilotis, e o modo de construir mais tradicional, a taipa de mão ou pau a pique, empregada como fechamento de vãos, aproveitando o baixo custo e o bom desempenho térmico do barro.

Fig. 5: Monlevade, perspectiva com as casas "duas a duas". Notar também o emprego das treliças e venezianas, outro recurso tradicional.

Em “Documentação”, o vínculo do moderno com a tradição popular resulta em ideias como permanência e continuidade, não havendo ruptura entre o presente e o passado, senão mera “*desarrumação* que há vinte e tantos anos se observa” produzida pelos arquitetos tradicionalistas,²² que viam, pelo contrário, como Marianno Filho, “um colapso de cem anos”,²³ de tal modo que as casas “que hoje se constroem no país só se podem chamar ‘brasileiras’ pela circunstância de ordem geográfica de ocuparem o solo da nação”.²⁴ Para os tradicionalistas, havia uma ruptura a partir da decadência do barroco e do arrefecimento do colonial; para os modernos, recente interferência acadêmica, eclético-tradicionalista. A transmissão da experiência de construir resiste a essa interferência, segundo Lucio Costa, graças ao mestre artesão, “o velho portuga de 1910”, construtor inculto e achincalhado: “Digam o que quiserem, foi [ele] quem guardou, sozinho, a boa tradição”.²⁵

22. RV, p. 461.

23. MARIANNO FILHO, José, op. cit., p. 45.

24. MARIANNO FILHO, José. À margem do problema arquitetônico nacional. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943, pp. 5-6.

25. RV, p. 462.

26. “Sabe-se que durante todo o século XIX o perfil do imigrante português era o de um jovem do sexo masculino, alfabetizado, proveniente de uma família com recursos”, e no início do século XX “cada vez mais se originava das camadas rurais, semiproletarizadas e analfabetas de Portugal. Em ambos os casos, a maioria deles era do norte e noroeste de Portugal, sobretudo da região do Minho, e, ao contrário das demais correntes de imigrantes para o Brasil, acabavam por se fixar nas cidades, ocupando-se de atividades pouco qualificadas e muitas vezes substituindo os escravos”. MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo; Coimbra: Annablume; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 43-44.

27. COSTA, Lucio. “Considerações sobre nosso gosto e estilo”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18/06/1924.

Recua-se do arquiteto ao artesão, de uma apreciação burguesa e da figura do autor a uma expressão anônima e popular, envolta, sem dúvida, de uma considerável carga alegórica, pois o português de 1910 deveria ser, na realidade, um recente imigrante e não um distante herdeiro dos primeiros colonos.²⁶ Entretanto, a fluida definição sobre essa “*boa tradição* portuguesa de não mentir” tende a dissolver tal conflito de identidade, afinal o maior embate não seria quanto a uma fiel hereditariedade, mas sobre dizer a verdade (não falsear, não encobrir), isto é, sobre determinada racionalidade construtiva que une esses dois tempos, como em Monlevade.

A “boa tradição” já era intuída em seus escritos dos anos 20, mesclando-se a categorias próprias do neocolonial, como em seu relato sobre Diamantina, ao relacionar os ensinamentos da arquitetura civil de lá com a produção de habitação popular contemporânea:

Ao lado das construções barrocas, jesuíticas, arquitetura francamente religiosa, há a arquitetura civil, de um aspecto muito característico e de particular interesse para solução inteligente de um projeto de aparência muito simples, porém, bastante complexo e difícil: o projeto e a construção das pequenas casas, casas de cinquenta e duzentos contos, que a todo momento e em todos os cantos se constroem.²⁷

Ou então nesta passagem de 1928, quando apresenta um olhar surpreendentemente moderno da boa tradição ao dizer que

afora pequenos detalhes próprios a cada região, o espírito, a linha geral, a maneira de fazer é sempre a mesma, [...] 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 o 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.²⁸

Logo em seguida, porém, vemos que o arquiteto segue ainda impregnado de preceitos tradicionalistas ao dizer que este fabuloso desenvolvimento inicial se perdeu por “um, quase dois séculos”, a ponto de se perguntar sobre que fim levaram os “mestres anônimos”, admitindo então que “tudo desapareceu de repente, sumiu”, sendo muito difícil acreditar que “seja a mesma gente, o mesmo povo”.²⁹

Somente com a compreensão moderna do problema é que tudo se clarifica. E ocorre a tecedura das pontas mais afastadas: de um lado, avançando até o mestre de obras de 1910; de outro, indicando recuar até o passado mais longínquo, estendendo a cadeia temporal até Portugal, onde, para ele, a arquitetura popular apresenta “interesse maior que a *erudita*”.³⁰ Assim, é esta capacidade construtiva, até então desprezada e pouco ou nada registrada, que orienta uma “experiência de mais de trezentos anos”, chegando até o presente, convocando “nós outros, arquitetos modernos”, a aproveitá-la.³¹ Passado e presente se unem em “Documentação necessária” na medida em que o texto surge como uma exigência das profundas transformações em curso, como se o tempo antes reivindicado pelos ecléticos e tradicionalistas remetesse, em termos benjaminianos, a uma tradição então obsoleta, sendo necessário arrancá-la do conformismo em que se encontrava.

Muitos são os autores que concordam em enxergar um momento contraditório nesse período, que vai da Revolução de 1930 até

Fig. 6: Casa rural em Embu, registro de Germano Graeser, acervo Iphan. Seria esta uma das casas que Lucio Costa imagina compor a boa tradição portuguesa ainda nos primórdios da colonização?

o Estado Novo, pois, apesar da escalada antidemocrática que culminaria em uma ditadura, houve um grande otimismo entre os jovens intelectuais, estimulados a repensar as origens da nação e encontrar uma imagem moderna do passado.³² Assim como Lucio Costa, Sérgio Buarque de Holanda seria um desses expoentes a olhar o passado colonial em novas bases. Um crítico de *Raízes do Brasil*, livro lançado em 1936, observa que “a metáfora das raízes descreve menos a busca por uma origem e mais a possível relação entre passado e futuro”.³³ Tomando como válida essa ideia, desde já o esquema teórico de Lucio Costa não fica nada distante. No entanto, se o raciocínio norteador de “Documentação” tem como princípio a continuidade, *Raízes* aparece como “uma tentativa de superar a herança colonial”,³⁴ e, nas palavras de seu autor, “erram profundamente aqueles que imaginavam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem”.³⁵ O embate entre o Lucio Costa de “Documentação” e o Sérgio Buarque de *Raízes* é emblemático.

Para Sérgio Buarque, somos “desterrados em nossa própria terra”, havendo um deslocamento congênito. O colonizador, com sua índole aventureira, demonstra, ao ocupar o território, uma atitude “tateante e perdulária”,³⁶ que se expressa na imagem do urbanismo semeador, oposição entre o semeador português e o ladrilhador espanhol – um dos mais conhecidos exemplos do que Antonio Candido chamou de “a metodologia dos contrários” ao analisar o livro. Enquanto o primeiro, o semeador, dispõe casas a esmo no território, o segundo recupera o urbanismo romano, guiando-se pelo *cardo* e *decumanus*, reabilitando o traçado em quadricula e todo um princípio de organização racional do espaço.³⁷ Já o tipo de cidade que se desenvolve a partir daquele modo de agir português

não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma providência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra “desleixo” – palavra que o escritor Aubrey Bell considerou tão tipicamente portuguesa como “saudade” e que, no seu entender, implica [...] uma íntima convicção de que “não vale a pena...”³⁸

Desterrados, tateantes e desleixados são atribuições que, embora atestem a “adaptabilidade excepcional” dos portugueses – a qual os holandeses foram incapazes de demonstrar, na visão de Sérgio Buarque –, afastam-nos decididamente da imagem que Lucio Costa guarda dessa mesma herança. Enquanto o historiador vê uma índole aventureira, o arquiteto vê uma outra hábil construtora; frente ao desterro, eis a boa tradição, a passagem, a transmissão de um saber-fazer que vem do além-mar e se enraíza; ao desleixo, à convicção de que “não vale a pena”, uma mesma modelagem simples, mas persistente, respeitável e digna. Todas essas oposições, antes de sinalizarem o completo desacordo entre os autores, encobrem diferentes construções teóricas, amparadas em tipos sociais e culturais distintos.

28. COSTA, Lucio. “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”. In XAVIER, Alberto. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, pp. 15-16.

29. COSTA, Lucio. “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”. *O País*, Rio de Janeiro, 01/07/1928.

30. RV, p. 457.

31. RV, p. 458.

32. Mário Pedrosa, que foi perseguido e exilado na Era Vargas, comenta a contradição do período em “A arquitetura moderna no Brasil”, tomando exatamente a ação dos arquitetos como exemplo disso. PEDROSA, Mário. *Mário Pedrosa: arquitetura, ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 64-65.

33. COSTA, Sérgio. “O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda”. *Sociedade e Estado*, UnB, Brasília, vol. 29, n. 3, p. 823, set./dez. 2014. O texto foi publicado originalmente como posfácio à edição alemã de *Raízes do Brasil* (2013).

34. Ibid., p. 824.

35. BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (1936), p. 33.

36. “Raros os estabelecimentos fundados por eles [os portugueses] no Brasil que não tenham mudado uma, duas ou mais vezes de sítio, e a presença da clássica vila velha ao lado de certos centros urbanos de origem colonial é persistente dessa atitude tateante e perdulária” (ibid., p. 109).

37. “No plano das cidades hispano-americanas, o que se exprime é a ideia de que o homem pode intervir arbitrariamente, e com sucesso, no curso das coisas e de que a história não somente ‘acontece’, mas também pode ser dirigida e até fabricada” (ibid. pp. 97-98).

38. Ibid., p. 110.

De modo geral, Sérgio Buarque articula as categorias histórico-sociais que descrevem os traços da colonização que impedem o país de se modernizar, daí porque na visão do historiador não há tradição a ser cultivada, todas as experiências anteriores são viciadas e conduzem à desordem atual. Um desses traços que ainda não comentamos, decisivo em sua análise, é a sociedade colonial ter, desde os primeiros séculos, uma base agrária e patriarcal. Ele demonstra que a principal consequência disso é a inversão do público com o privado, como na anedota do padre tucumano, que após não achar viveres no comércio de uma cidade brasileira, recebeu-os das casas, no que concluiu “verdadeiramente que nesta terra andam as coisas trocadas, porque toda ela não é república, sendo-o cada casa”,³⁹ inversão advinda do fato de que a sociabilidade nasce no interior do latifúndio, dele se expandindo para a sociedade, e não o contrário. “O resultado”, escreve Sérgio Buarque, “era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família”,⁴⁰ com a autoridade centralizada na figura do patriarca. Quase desnecessário prosseguir nesta explanação, já que os termos do raciocínio são conhecidos e nos levam ao homem cordial, que “visa personalizar todas as interações interpessoais”, como o sistema político e as instituições, fazendo prevalecer os “laços de afeto e de sangue” acima dos objetivamente sociais.⁴¹

Tal análise já explica também nossa omissão inicial sobre esse aspecto estruturador de *Raíces*: é que tão logo se buscam os meios de comparação com o pensamento de Lucio Costa, constatamos que o arquiteto essencialmente ignora o ambiente patriarcal e agrário descrito por Sérgio Buarque. Ele se volta para uma outra abordagem desse mesmo período (do século XVI até o início do século XVIII), deixando de lado o latifúndio exportador do Nordeste – espaço em que se desenvolve de forma modelar a sociabilidade descrita em *Raíces* – para se atentar às Minas Gerais e à região de São Paulo, lugares onde o arquiteto vê transcorrerem relações bastante distintas, abordadas segundo critérios espaciais, plásticos e tectônicos – jamais tomando aqueles históricos e sociais.

De tal modo que, em Minas, o interesse de Lucio Costa se volta para a casa urbana típica, pertencente às camadas médias, e, em São Paulo, para o que chama de “casa rural mais simples” – na realidade, uma casa-grande bem mais modesta que o grande complexo açucareiro do Nordeste. Este, com casa-grande, capela, senzala, engenho e os demais programas, verdadeira cidadela a emular o espaço público inexistente, nunca desempenhará o protagonismo que a casa mais simples teve na estruturação de seu raciocínio teórico. Não por desconhecimento, já que os grandes engenhos – como o de Colubandê, em São Gonçalo (RJ), similar aos do Nordeste – seriam precocemente investigados pelo Iphan, como testemunham as fotos de Eric Hess ainda no final dos anos 30.

39. Ibid., p. 81.

40. Ibid., p. 82.

41. Ibid., p. 143.

Com isso podemos perceber também que para Lucio Costa o colono construtor é um artífice que pouco ou nada tem a ver com o patriarca, senhor de engenho, que está na origem do homem cordial. É como se Sérgio Buarque e Lucio Costa se aproximassem pelos contrários: aquilo que a crítica de um destaca, o outro apaga de seu esquema. E, dito de outra forma, aquilo que a sociedade patriarcal rural despreza, ou o que nela é periférico, torna-se decisivo na visão moderna de Lucio Costa, mesmo que, para isso, o arquiteto sacrifique uma compreensão histórica do problema. Na realidade, assim como no texto já citado de 1928, em que Lucio Costa dizia “não saber nada de história”, em outras ocasiões ele recusa uma apreensão histórico-social do passado, sendo condizente com o que observou Ana Luiza Nobre sobre haver para ele uma distinção clara entre arte e história.⁴²

Por outro lado, a proximidade pelo avesso entre Sérgio Buarque e o arquiteto expressa o comum ponto de vista dos autores quanto ao futuro, pois ao romper com a arquitetura tradicionalista, Lucio Costa rompia com a “platibanda liberaloide”⁴³ a que se refere Antonio Candido e que encobria toda a cordialidade das elites agrárias, contra o que *Raízes* se levantou.

Ao lado de *Raízes*, o pensamento social dos anos 30 tem outra obra seminal em *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, livro publicado em 1933. Como demonstrou Silvana Rubino,⁴⁴ o escritor pernambucano era um colaborador próximo do Sphan, e Lucio Costa parecia ter grande apreço por ele, recordando com satisfação ser citado em *Casa-grande & senzala*. Isso não impediria que desenvolvessem posições distintas sobre um mesmo tema, como é o caso da origem do alpendre nas capelas paulistas, construções rurais que acompanhavam, na maioria das vezes, a tipologia das casas mencionadas em “Documentação necessária”.

Freyre desenvolve o argumento de que o alpendre (espécie de varanda) nas capelas paulistas era proveniente da arquitetura civil, mais especificamente daquela doméstica e rural, da casa-grande.⁴⁵ Mário de Andrade e Luís Saia, representantes do Sphan em São Paulo, argumentariam em outra direção, ao dizer que “tal solução de arquitetura religiosa das pequenas igrejas e capelas se repete na Argentina, e pelo menos na Espanha”,⁴⁶ não podendo ser explicada por uma origem local, vinculada a um programa residencial.⁴⁷ Os alpendres dessas igrejas deveriam ser associados, portanto, a uma tradição ibérica, religiosa, sem o intermédio da experiência dos engenhos. Com isso, Mário e Saia pareciam em grande medida alinhados às teses de “Documentação”.

A dupla lia as capelas como objeto arquitetônico destituído de qualquer simbologia de poder. Para eles, havia de se “reverenciar [...] as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir”. É o caso da “deliciosa capela de Santo Antônio, no município de São Roque”.⁴⁸ Nessa “tosquidão” característica, “procura-se demais e acha-se quase nada”, contrastando não apenas com os grandes engenhos do

42. “Será preciso ressaltar que tão sintomática quanto a polarização operada entre arte e história é a decisão de entregar a chefia da Seção de Arte a um arquiteto – Alcides Rocha Miranda –, enquanto a Seção de História seria confiada ao poeta atuante no gabinete de Capanema, Carlos Drummond de Andrade. Fato esse particularmente significativo em vista da notada ausência de historiadores nos quadros iniciais do Sphan”. Mais adiante, a crítica cita-o em passagem que desaconselha os chamados “historiadores de profissão”, pois “a curiosidade do ofício os conduz insensivelmente a pesquisas laterais demoradas e absorventes”. NOBRE, Ana Luiza. “Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa”. In NOBRE, Ana Luiza et al. (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 126.

43. MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. “O significado de *Raízes do Brasil*” (1947). In BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (1936), p. 12.

44. RUBINO, Silvana. “Gilberto Freyre e Lucio Costa, ou a boa tradição: o patrimônio intelectual do Iphan”. *Oculum*, Campinas, set. 1992, pp. 77-80.

45. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2003 (1933), p. 37.

46. ANDRADE, Mário de. “A capela de Santo Antônio”. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 1, 1937, p. 122. SAIA, Luís. “O alpendre na casa brasileira”. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 3, 1939, pp. 235-249.

47. SAIA, Luís, op. cit., p. 237.

48. ANDRADE, Mário de, op. cit., p. 119.

Fig. 7: Descoberta por Mário de Andrade, capela de Santo Antônio, antes do restauro.

Fig. 8: Engenho de Colubandê no Rio de Janeiro – capela e casa-grande.

49. Ibid., p. 119.

Nordeste, mas com a arquitetura religiosa mineira das grandes igrejas, levando-os a reconhecer que o critério de busca e análise não poderia ser, neste caso, o de “monumentos de arte”.⁴⁹

Como vimos, para Lucio Costa, a tipologia rural mais simples que encontramos em São Paulo não era sequer compreendida como casa-grande – embora o fosse. Ele a tratava como casa primitiva vinculada à experiência portuguesa das aldeias e vilas. Freyre, como Sérgio Buarque, partia da realidade de maior opulência dos engenhos do Nordeste, pensando a capela como parte desse microcosmo social autônomo comandado pelo senhor de engenho. “A casa-grande”, escreve Freyre, “venceu no Brasil a Igreja”, sendo com isso natural que houvesse uma transposição de

programas. A casa-grande era, por sua vez, através de exemplos mais prósperos, herdeira indireta dos solares⁵⁰ – casa rural nobre que passa a existir na metrópole após o início da colonização.

A polêmica que havia se iniciado no primeiro número da Revista do Patrimônio, com Mário de Andrade divergindo de Freyre,⁵¹ seguiu-se com o texto de Saia,⁵² em 1939. Freyre responderia por meio de uma longa nota ao prefácio de uma reedição posterior de seu livro (anos 40). Ali, diz que os alpendres “são inconfundivelmente domésticos ou patriarcais: autênticos copiares de casas-grandes transferidos para edifícios religiosos, assimilados por este meio ao sistema patriarcal ou feudal-tropical brasileiro de edificação”.⁵³ Em sua resposta, recorrerá ainda a diversos autores e obras, como aos viajantes oitocentistas Louis-Léger Vauthier e Jean-Baptiste Debret, ao livro-catálogo Brazil Builds e a um artigo de Joaquim Cardozo.⁵⁴

Um discreto posicionamento de Lucio Costa quanto a essa polêmica viria em “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”. O texto, publicado em 1941, tem um sentido de complementaridade evidente a “Documentação necessária” e à viagem que ele fez a São Miguel das Missões, também em 1937. O texto diz que os jesuítas, apesar “das diferenças, por vezes tão sensíveis”, de região para região, mantêm uma mesma *presença irreduzível*,⁵⁵ isto é, uma tradição – guiada, segundo ele, pelas “instruções de Roma”.⁵⁶ Constância e coerência moldam uma arquitetura austera e simples, pois desenvolvem “as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contrarreforma”.⁵⁷ Tal sobriedade se manifesta com grande inventividade nas capelas rurais paulistas, abrigando “uma nova concepção plástica, liberta dos preconceitos anteriores e fundada em princípios lógicos e sãos”,⁵⁸ como aqueles que guiavam as ordens antigas, sendo por isso mesmo a “nossa *antiguidade*”.⁵⁹

A “preciosa capelinha paulista de Santo Antônio, no município de São Roque”, e a “capela tão simpática de São Miguel”, ambas mencionadas na polêmica, aparecem com relevância em sua argumentação, como casos que trazem a originalidade “dos primeiros tempos”,⁶⁰ “obras de sabor popular”, racionais em sua forma de construir, e, em seus retábulos, ao desfigurarem “a seu modo as relações modulares dos padrões eruditos”, criando “relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade e de espírito de invenção”. São estes retábulos “legítimas ‘recriações’”, podendo ser considerados “como das *mais antigas e autênticas* expressões conhecidas de arte ‘brasileira’, em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época”.⁶¹

Assim, de modo tácito, Lucio Costa se posiciona na polêmica, sem explicitamente repreender o escritor recifense, mas, ao sublinhar “a originalidade dos primeiros tempos” ou o caráter “antigo e autêntico” dessas construções, reafirma a independência da tipologia paulista que já era enunciada nas casas de “Documentação necessária”, alinhando-se a Luís Saia e

50. FREYRE, Gilberto, op. cit., p. 310.

51. ANDRADE, Mário de, op. cit., p. 122.

52. SAIA, Luís, op. cit., p. 237.

53. FREYRE, Gilberto, op. cit., pp. 57-59.

54. CARDOZO, Joaquim. “Um tipo de casa rural do DF e Estado do Rio”. *Revista do Patrimônio*, n. 7, 1943. O texto era originalmente um encargo de Lucio Costa, mas, após sucessivos adiamentos, foi passado a Joaquim Cardozo.

55. COSTA, Lucio. “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”. *ARS*, São Paulo, ECA-USP, ano 7, n. 16, 2010 (1941), p. 128.

56. *Ibid.*, p. 132.

57. *Ibid.*, p. 129.

58. *Ibid.*, p. 129.

59. *Ibid.*, p. 152.

60. *Ibid.*, p. 142.

61. *Ibid.*, p. 159 (grifo nosso).

Fig. 9: Desenhos de Lucio Costa para “Documentação necessária”, em que se evidencia a mudança da fachada a partir da relação entre cheios e vazios: a janela em fita corbuseana como desenvolvimento natural de uma evolução histórica cujo início remonta à casa mais simples da colônia – a urbana das Minas Gerais, a rural dos paulistas.

Mário de Andrade. As capelas paulistas, para Lucio Costa, eram colocadas na condição de origem, não havendo como terem sido influenciadas por outra tradição interna à colônia. Eram primitivas no sentido de originárias,⁶² como a antiguidade clássica, analogia que permitia exaltar a severa sobriedade e o paralelismo formal “ultramoderno” dos jesuítas (ou seria do presente?), afastando-as do “feudalismo tropical” de matriz senhorial (Freyre), e também de qualquer sentido de “tosquidão” que a visão dos paulistas carregava.⁶³

62. A esse respeito, ver também estudo detalhado sobre a proximidade das capelas fundacionais de Minas Gerais, a capela de Padre Faria em particular, e a igreja da Pampulha de Niemeyer: BENOIT, Alexandre; FRAJNDLICH, Rafael Urano. “A extinta pureza: a igreja da Pampulha e as capelas de Ouro Preto”. *Oculum*, Campinas, v. 16, n. 2, 2019, pp. 291–310.

63. Sabemos que nem sempre Luís Saia e Lucio Costa concordaram, inclusive no tema das capelas paulistas. Ver SOMBRA, Fausto. “Luís Saia e Lúcio Costa: a parceria no sítio Santo Antônio”. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 161.03; *Vitruvius*, out. 2013. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4915>>.

64. BENZAQUEN, Ricardo. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34, 1994, p. 75.

65. COSTA, Sérgio. “O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda”. *Sociedade e Estado*, UnB, Brasília, vol. 29, n. 3, set./dez. 2014, p. 832.

66. *Ibid.*, p. 834.

67. BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. “Sociedade patriarcal” (parte II). *Folha da Manhã*, 13/11/1951.

Contudo, a polêmica em torno do alpendre na capela paulista não era, a nosso ver, simples discussão sobre um dispositivo tectônico colonial. Ela revela distintas visões sobre o desenvolvimento ulterior da colônia. Freyre, com sua hipótese, pressupõe, como vimos, a ideia de que a casa-grande se impõe como a grande instituição brasileira, o que vale dizer que tem o poder de se generalizar, havendo, portanto, uma total hegemonia do sistema casa-grande e senzala. Ricardo Benzaquen, em *Guerra e paz*, lembra que uma espécie de emblema da argumentação de Freyre é a expressão “antagonismos em equilíbrio”, que, segundo o crítico, “envia-nos para uma situação na qual as divergências estabelecidas no interior da casa-grande aproximam-se sensivelmente mas não chegam a se dissolver”,⁶⁴ ou, em outras palavras, os antagonismos ficam em suspenso, como se não houvesse uma dialética de superação, como se ali não houvesse história.

É o oposto de Sérgio Buarque de Holanda, que, embora tome como ponto de partida a mesma sociedade patriarcal escravagista, “quer superar as distâncias políticas”, e para isso busca um “sujeito político que possa personificar os interesses dispersos da maioria”, recusando a exaltação da mestiçagem como alternativa à democracia ou qualquer equilíbrio de contrários,⁶⁵ daí inclusive dizer que Freyre opta por uma “perspectiva voltada para o passado”,⁶⁶ o que levaria, nas palavras do autor de *Raízes*, a “conciliar entre si as mais ásperas contradições”.⁶⁷

Lembrar aqui dessa tensão entre estes dois grandes autores ajuda-nos a ver que a linha interpretativa de Mário de Andrade e Luís Saia e sobretudo a forma teórica articulada por Lucio Costa representam uma tentativa de construir uma origem que se afasta da hegemonia do regime oligárquico do Nordeste, em favor de pequenas construções civis ou religiosas do Sudeste, que apontam, por um lado, para uma continuidade ultramarina, uma tradição portuguesa, logo um princípio não nacional, e, por outro lado, para o presente, não este em equilíbrio, mas aquele

68. BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 18. Rubino recorda que, em *Novo mundo nos trópicos*, Freyre enaltece a arquitetura moderna brasileira. É preciso notar, porém, que seus comentários são diretamente voltados a determinada tradição, muito mais vinculada, como veremos, ao esquema inicial que o próprio Lucio Costa abandonaria mediante o rumo dos acontecimentos. Nesse sentido, Brasília – projeto que testemunha o momento seguinte – será duramente criticada pelo escritor recifense, expondo o desacordo cujo germe, a nosso ver, já está contido na polêmica sobre o alpendre das pequenas capelas paulistas. Ver FREYRE, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

69. RV, p. 108.

70. RV, p. 111.

71. RV, p. 114.

72. MARTINS, Carlos A. Ferreira. “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”. In NOBRE, Ana Luiza et al. (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 78.

de Sérgio Buarque, em transformação, de uma “revolução em curso”, ou de uma inelutável confiança no futuro – como está descrito na carta do arquiteto a Capanema. A correspondência direta é com a renovação arquitetônica, essencialmente urbana, industrial e de caráter internacional, por isso insistir também em descrever os aspectos de sobriedade, racionalidade e funcionalidade – seja da capela, seja da casa. Ou então, como faz em “Documentação necessária”, insistir em narrar a “evolução” das aberturas nas construções, desde o casario mais primitivo até a máquina de morar com sua inconfundível janela em fita. É a partir destes elementos que são feitas as pontes com o moderno. A boa tradição, como a tradição em Benjamin, seria um tempo preenchido pelo *agora*.⁶⁸

Fronteiriço e continental

Há como pressuposto em “Documentação necessária” ou em “A arquitetura dos jesuítas no Brasil” uma racionalidade moderna inequívoca, cuja expressão mais acabada é o texto “Razões da nova arquitetura”, escrito em 1934. Nele, a “nova” arquitetura é apresentada por Lucio Costa como mais uma etapa do desenvolvimento humano em “sua caminhada sem fim”, regida pelo mesmo “velho espírito” que se adapta aos novos tempos.⁶⁹ Nesta formulação, como em outras ao longo do texto, vemos a mescla de concepções anteriores suas com um entendimento moderno regido pelo ideário corbuseano, que passa a ser tomado como base geral de seu raciocínio, ressignificando suas categorias críticas.

Diz, por exemplo, que a arte de construir – a arquitetura – é produto da cultura de um povo e de sua época, algo que resulta de um empenho coletivo. Por isso, “impulsos individualísticos”⁷⁰ como os de Brunelleschi ou Le Corbusier seriam aceitáveis somente “de forma muito particular”. Longe dos gênios, cabe aos demais seguir os gregos, “que levaram algumas centenas de anos trabalhando invariavelmente no mesmo padrão até chegarem às obras-primas da acrópole de Atenas”,⁷¹ ecoando neste raciocínio uma nova mescla entre concepções de Le Corbusier e as suas próprias, que resultariam no anonimato coletivo mediador da experiência colonial que comentávamos há pouco.

No entanto, como observa Carlos Martins, “Razões” é principalmente um “manifesto de adesão a um programa de ação internacional” que desautoriza “desde o início toda tentativa de compreender o trajeto da futura arquitetura moderna brasileira em chave nacionalista”.⁷² De fato, não há menções à antiga colônia nem a qualquer outro antecedente local. O passado nesse texto existe a partir de uma perspectiva histórica universal, vinculada

ao momento presente. Porém, tal passado não deixa de ter suas próprias ramificações, levando-o a reivindicar uma filiação

às mais puras *tradições mediterrâneas*, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quatrocentos para logo depois afundar sob os artifícios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor.⁷³

A deliberada opção por uma tradição não local revela ainda uma preocupação que desde muito cedo lhe afligia. É que, chegando ao Rio de Janeiro em 1917, após longa estadia fora do Brasil, Lucio Costa decepçiona-se com o que vê – a cidade, a arquitetura – e diz não encontrar nada “que fosse nossa imagem”.⁷⁴ Ao longo da década seguinte, sua aproximação com o ecletismo e depois com o colonial figura como uma espécie de saída romântica para o impasse (desenhando chalés para a região de Itaipava, embaixadas sul-americanas em estilo missões e casas tradicionalistas), voltando-se a um passado idealizado, perdido no tempo, sem vínculo com o presente.

73. RV, p. 116 (grifo nosso).

74. COSTA, Lucio. “A alma dos nossos lares”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 19/03/1924.

75. COSTA, Lucio. “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”. *O País*, Rio de Janeiro, 01/07/1928. Na época o arquiteto assumia posições discriminatórias muito condizentes com os fundamentos mesológicos e raciais da arquitetura neocolonial. Na fase moderna de sua obra, como atestam diversos exemplos e posicionamentos dele há uma substancial mudança. A isso voltaremos nas considerações finais deste trabalho.

Nessa época, era claro seu dissabor quanto à realidade contemporânea, com críticas negativas à “raça em caldeamento”, como certa vez definiu o povo brasileiro; ou então desapontando-se com “essa gente de cara lívida que nos envergonha por toda a parte” a ocupar os trens da Central⁷⁵; ou até mesmo em sua viagem a Diamantina, a lamentar as pessoas que ali viviam, ignorantes do precioso passado que os cercava. Em todos esses protestos, deparamo-nos com a moléstia da incompletude da nação nublando a vista do jovem arquiteto, como se a ex-colônia fosse dar um passo em falso ao atravessar a soleira da modernidade.

Com a virada dos anos 30, Lucio Costa guia-se pelo programa de ação internacional a que se refere Martins, apostando em uma ruptura – ainda que momentânea – com qualquer tipo de experiência local, recusando o retorno romântico ao passado e, sobretudo, deixando em suspenso a busca por uma imagem brasileira. Foi um período de incertezas até a redação de “Razões” e o convite a Le Corbusier para a colaboração no Ministério, quando se aproxima de uma exteriorização radical, até retornar a um novo enraizamento, seja pelas “casas de interior” de Monlevalde, em flerte com o nativismo de Mário de Andrade e o folclore, seja pela fórmula de “Documentação necessária”, que se ampara numa dialética entre interior (colônia) e exterior (herança portuguesa) – sua resposta definitiva ao problema.

Entretanto, é preciso observar que Lucio Costa reivindica as tradições mediterrâneas no momento em que Le Corbusier, após diversos reveses, abandona a ortodoxia do purismo em favor de um alinhamento “latino”, com forças periféricas em relação aos principais centros decisórios europeus, culminando, como diz Carlos Martins, na “opção latina”. É quando o arquiteto franco-suíço embarca pela primeira vez para a América do Sul, onde realiza um ciclo de conferências. Se a passagem dele pelo Rio

de Janeiro foi ignorada por Lucio Costa em 1929, sabemos que a narrativa dessa experiência em forma de livro – *Precisões* (1930) – teria melhor proveito, sendo rememorada em momentos decisivos de sua trajetória, como em “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, de 1951.

Precisões, além de expor os princípios da arquitetura moderna, representa um grande “chamado” aos “latinos” da América do Sul:

Os senhores, na América do Sul, estão numa região velha e jovem; são povos jovens e suas raças são velhas. É seu destino agir agora. Agirão sob o signo despoticamente sombrio do *hard labour*? Faço votos de que isto não aconteça, os senhores agirão como latinos que sabem ordenar, organizar, apreciar, medir, julgar e sorrir.⁷⁶

76. LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (1930), p. 238.

77. CARPENTIER, Alejo. “El asombro de Le Corbusier” (12/01/1954), in *Artes Visuales*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

78. ESCOREL, Lilian. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 2008 (Tese de Doutorado).

Esse apelo para “agirem como latinos” expressa o senso de oportunidade de Le Corbusier, identificando nas capitais sul-americanas um terreno fértil para suas ideias sem que, no entanto, tivesse dimensão do impacto que elas realmente alcançariam. O que se inicia como uma sedutora ofensiva de propaganda em busca de encomendas junto à elite periférica, converte-se em mote poético para jovens intelectuais e artistas, ávidos pelos ventos da modernização.

Alejo Carpentier, um dos teóricos do realismo mágico nos anos 40 e 50, descreve como as ideias de Le Corbusier impactaram sua geração, ao recordar a revista *L'Esprit Nouveau* (publicação de Le Corbusier e Amédée Ozenfant pouco anterior a *Precisões* e que foi fundamental para difundir suas ideias):

Algum dia terá de ser feito um estudo sobre a influência que exerceu a publicação *L'Esprit Nouveau* nas gerações latino-americanas que agora alcançam a maturidade. Passávamos uns aos outros, com ar de mistério, os números da revista, como quem faz circular um texto secreto entre poucos iniciados. [...] Com esta revista, acreditávamos estar em posse das chaves mestras da época em que começávamos a viver.⁷⁷

Mário de Andrade, por sua vez, era um assíduo leitor de *L'Esprit Nouveau*.⁷⁸ Além de manter em sua biblioteca exemplares minuciosamente comentados da revista, o modernista guardava uma edição original de *Precisões* com dedicatória do autor. Oswald ficaria tão impressionado com as conferências de Le Corbusier em 1929 que buscava convencê-lo de suas ideias sobre a antropofagia, conforme relato do próprio arquiteto. E podemos lembrar também do jovem Borges, que, pertencente ao círculo de Victoria Ocampo (el grupo Sur), dedicaria um de seus livros, com sua característica ironia, “aos esquecidos” Pablo Picasso e Le Corbusier.

Fig. 10: Página de *Precisões* com dedicatória a Mário de Andrade.

Fig. 11: No mesmo livro, desenho de uma de suas conferências em que opõe o destino da América do Sul ao da América do Norte.

Vazio e incompletude

Se é certo que Le Corbusier é uma das tantas fontes a alimentar as vanguardas do continente, seu discurso, como vimos, tinha uma aderência que em muito ultrapassava o interesse exclusivo dos arquitetos, revelando um entrelaçamento com as descobertas implicadas na formação de uma cultura moderna do continente. E esta, marcada pelo enfrentamento com a origem colonial, divide-se entre a mais profunda incompletude, a busca por um lastro histórico, a superação da defasagem e um sentimento de “por fazer”, não menos impregnado de múltiplos significados.

Para pensarmos esse “por fazer”, é interessante recuperar aqui o comentário de Pedro Meira Monteiro a uma breve passagem do capítulo final de *Raízes do Brasil*, “Nossa revolução”, no qual Sérgio Buarque diz estar em curso um lento “aniquilamento das raízes”, um rompimento gradual que transformará a sociedade brasileira. Monteiro chama atenção, nesse capítulo, para “uma sentença cortante” do discurso de *Raízes*: “O americano é ainda interiormente inexistente”.⁷⁹ Valendo-se dessa breve passagem, Monteiro sustenta que na revolução proclamada em *Raízes* há uma aposta quanto à substituição do passado “ibérico” pela promessa de um futuro “americano”, que encontraria lugar exatamente no imaginário dessas jovens vanguardas.

Para Monteiro, podemos colocar as palavras de Sérgio Buarque em relação à perspectiva de um “espaço fantástico de uma ‘outra’ América”, que seja autônoma tanto da chamada velha Europa, identificada como decadente porém detentora de uma rica cultura, quanto dos Estados Unidos, visto como esse duplo desejado e temido.⁸⁰ Toda a fluidez daí decorrente faz dessa condição americana uma construção entre imaginação poética, conceituação e pura fantasia, “uma pergunta sobre o futuro – o futuro dos povos, nada menos que isso”.⁸¹ Assim, a inexistência interior a que se refere Sérgio Buarque pode ser lida como sua visão quanto ao que está para além do passado arcaico da ex-colônia. Ao contradizer tais bases, como numa revolução, seria aberto um novo campo de possibilidades coincidentes com essa América indeterminada.

Ao nomear a revolução, diz Sérgio Buarque, “crismamos [este processo] talvez ilusoriamente de americano”,⁸² como se a dúvida se dividisse entre recomeço radical (uma aposta) e ilusão pueril. É nessas bases que se pensa a velha colônia ceder lugar a uma parte de uma nova América. No entanto, o que é especialmente interessante nesse ponto de vista levantado por Monteiro é que temos, a partir dele, uma proximidade do pensamento de Sérgio Buarque com o de Le Corbusier de *Precisões*, para quem as fronteiras nacionais são diluídas mediante um imaginário ser comum americano:

79. MONTEIRO, Pedro Meira. “As raízes do Brasil no espelho de próspero”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 83, mar. 2009, pp. 159-182.

80. *Ibid.*, p. 160. Sobre a relação com a Europa, uma síntese da questão é dada pelo professor Ramón Gutiérrez: “Eu diria que ocorre uma revelação intelectual, mas também emocional, pois todos nós, brasileiros, argentinos, uruguaios ou chilenos, todos nós aspirávamos a sermos europeus. Quando vem a Primeira Guerra Mundial e há uma debacle do que isso significa, esse modelo se rompe; daí já não queremos ser europeus, queremos então saber por que somos americanos. Para isso precisamos explicar-nos, olhando para o nosso passado. Aquela ideia de que nós éramos a barbárie e os europeus, a civilização, não vale mais, eles eram tão bárbaros quantos nós”. BENOIT, Alexandre. “O barroco latino-americano segundo Ramón Gutiérrez”. In MIGLIACCIO, Luciano; MARTINS, Renata. *No embalo da rede. Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa*. São Paulo; Sevilha: FAU-USP; UPO-Enredars, 2020, p. 20.

81. *Ibid.*, p. 161.

82. “Se a forma de nossa cultura permanece largamente ibérica e lusitana, deve atribuir-se tal fato sobretudo às insuficiências do ‘americanismo’, que se resume até agora, em grande parte, numa sorte de exacerbamento de manifestações estranhas, de decisões impostas de fora, exteriores à terra”. BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio, op. cit., p. 172.

Deve-se representar um novo ato.

[...]

Crepúsculo, talvez, de Nova York.

Aurora, certamente, na América do Sul.

*Latinos, eis aqui a voz de seu destino:
Sorridente, claro, belo.*⁸³

Esse desígnio latino⁸⁴ se materializa sobretudo em torno da ideia de construção, pois só é possível romper com a defasagem histórica em termos poéticos se recorrermos às metáforas de uma construção imaginária ou tectônica, ou de uma “vontade construtiva”, como chamou Frederico Morais no caso especificamente brasileiro.⁸⁵ Nesses mesmos anos, Oswald de Andrade escreve sobre “a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral”, enquanto Carpentier recorda, no âmbito regional, que “aos latino-americanos de minha geração coube um estranho destino que, por si só, bastaria para diferenciá-los dos europeus: nasceram, cresceram e amadureceram em função do concreto armado”.⁸⁶ Torres García chega a dizer que “o destino da América era constituir um refúgio para a cultura em perigo”, precisando o duplo sentido da construção americana, pois “não se trata de construir aqui um gigantesco museu, mas de iniciar uma nova cultura com novo sangue, outra etapa”.⁸⁷ Até Lucio Costa, em “Razões”, descreve um ímpeto renovador que parece ter saído das páginas de *Precisões*, evocando a mitologia dessa outra América, ao dizer que as cidades brasileiras são lugares “onde tudo ainda está praticamente por fazer e tanta coisa por desmanchar”.⁸⁸

Essa crença desenfreada no signo da construção talvez já tivesse seus limites traçados de início pela advertência de Sérgio Buarque quanto à ainda inexistência desse ser americano, situando também o caráter contraditório de intenções como as que moviam Le Corbusier e seu ímpeto provocador. No entanto, é nessa permanente expectativa do vir a ser poético dessa “outra” América que se consubstanciam significativas manifestações culturais que marcam uma unidade íntima da qual falava Rodó,⁸⁹ moldando os contornos de um continente cultural do qual Lucio Costa, leitor de *Precisões*, fez parte.

Três casas

No final dos anos 30, Lucio Costa tem seu esquema teórico inicial formado. Como procuramos mostrar até aqui, a experiência moderna brasileira nasce para ele de uma ruptura, amparada nos fios de uma experiência que vem de fora – Le Corbusier, a difusa tradição mediterrânea e o chamado de *Precisões* –, chegando-se ao edifício do Ministério da Educação. Somente após esse processo é que ele inicia uma busca interior para enfrentar a incompletude da modernidade na antiga colônia, tecendo uma experiência que não segue nem a interiorização profunda de Mário, nem a exteriorização radical de Oswald, procurando unir o

83. LE CORBUSIER. “Espírito sul-americano”. In SANTOS, Cecília Rodrigues dos et al. (orgs.). *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto, 1987, p. 71.

84. Como muitos estudos recentes demonstram, há outra incompletude nessa formulação, pois “somos neolatinos, mas também neoafricanos, cidades neoindígenas se espalham por diversos países das Américas”. RISÉRIO, Antonio. “Pra começo de conversa, a América Latina existe?”. *América*, Revista da Pós-Graduação da Escola da Cidade, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 53, dez. 2018.

85. MORAIS, Frederico. “Entre a construção e o sonho, o abismo”. In SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 68.

86. CARPENTIER, Alejo. “Consciência e identidade da América”, in *Visão da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 156.

87. SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 230.

88. RV, p. 111.

89. Em *Ariel*, do uruguaio José Enrique Rodó, há uma parábola sobre o destino promissor do continente, delimitando-o entre a América do Norte e a Europa. O romance, escrito em 1900, é dedicado “à juventude da América” e faz uma analogia com *A tempestade* de Shakespeare. O escravo de Próspero, Calibán, seria o personagem ligado ao pragmatismo (os anglo-saxões), enquanto Ariel seria a figura espiritual, expressando a vocação cultural desta parte “latina” da América. Teria Le Corbusier lido *Ariel*? Por outro lado, como aponta Monteiro, o primeiro texto publicado por Sérgio Buarque, então com dezoito anos, é uma resenha de *Ariel* e um obituário de Rodó, na *Revista do Brasil*, em maio de 1920 (ver op. cit., p. 166).

tempo presente (moderno) ao passado local, lastreando-o na arte portuguesa de construir.

O “velho portuga”, como modelo da boa tradição, não é um colono do século XVIII, habitante da distante Diamantina, mas sim um mestre de obras que ergue edifícios ecléticos em 1910 no Rio de Janeiro. Ele pode servir, na montagem narrativa do texto, como um elo que liga questões que estavam sendo discutidas naquele momento e o passado imediato que até então era desprezado e já visto como eclético. O que nos permite supor isso é uma recordação tardia de Lucio Costa sobre o granito e o azulejo empregados nos revestimentos do edifício do Ministério da Educação. Estes materiais, típicos das construções cariocas do período contemporâneo ao “velho portuga”, foram incorporados ao projeto, segundo Lucio Costa, por recomendação de Le Corbusier, e não da equipe de arquitetos brasileiros.

90. RV, pp. 146-147.

“Nós não estávamos pensando nisso, [...] aquilo era tão só um revestimento que existia ali”, reconhece Lucio Costa.⁹⁰ Lembra ainda que o granito “era uma pedra assim meio desprezada, [...] e o mais curioso é que os portugueses do tempo da colônia nunca o usavam”. Eram utilizados “nas calçadas e nas sequências contínuas de enquadramentos de portas do século XIX” no Rio de Janeiro. Sobre os azulejos, seu emprego em construções civis também era comum – “uma tradição”, segundo suas palavras. “Somente em Minas que não”, mas até em Porto Alegre “havia muitas casas forradas de azulejos”, fato que ele diz poder ter constatado quando viajou a São Miguel das Missões. O uso geral do azulejo era um meio de “adoçar” o neoclássico, cuja entrada no país teria sido um tanto violenta. De todo modo, esses materiais que logo moldariam a imagem posterior da arquitetura moderna brasileira – presentes inclusive na Pampulha – nada tinham a ver com a tradição colonial. Pelo contrário, remetiam ao ecletismo popular do século XIX e, de tão comuns e banais, eram invisíveis para os arquitetos cariocas, cabendo ao olhar estrangeiro de Le Corbusier recuperá-los.

Lucio Costa parece logo corrigir sua desatenção, pois, cerca de um ano mais tarde, nas páginas de “Documentação”, surge o “velho portuga” que sabia como trabalhar esses materiais, ao mesmo tempo que era também herdeiro da velha tradição. Entretanto, se voltarmos ao texto, podemos notar que não apenas a casa colonial e a eclético-popular carioca são valorizadas. A elas, o arquiteto acrescenta a casa de arrabalde e a de beira de estrada, compondo todas elas juntas uma mesma evolução (esquema das janelas). Em uma passagem final do texto, é descrita (e desenhada) o que parece ser a casa que o “velho portuga” estava acostumado a edificar:

A fachada da rua – como um nariz postiço – ainda mantém certa aparência carrancuda; mas, do lado do jardim, que liberdade de tratamento e como são acolhedoras; e tão modernas – puro Le Corbusier.

Essa casa, tipologia típica de bairros cariocas mais antigos como Santa Teresa e Cosme Velho, ou então da cidade serrana de Petrópolis, à revelia de sua fachada, apresenta uma inconsciente funcionalidade moderna, a ponto de ser possível aludir diretamente a Le Corbusier. Mas o que parece uma citação sem maiores consequências, nos permite estreitar ainda mais os vínculos entre a casa eclético-popular, a teoria moderna e o esquema formativo de Lucio Costa. Cotejemos essa passagem de “Documentação” com outra, de *Precisões*, em que é descrita mais uma típica casa popular sul-americana, agora do subúrbio de Buenos Aires, a casa *chorizo* construída na mesma época:

“Vejam só, ele está criando uma aldeia moderna!” Absolutamente, estou desenhando as casas construídas de Buenos Aires. Há bem umas 50 mil assim. Foram construídas – e são construídas todos os dias – por empreiteiros italianos. Constituem uma expressão muito lógica da vida de Buenos Aires. Suas dimensões são exatas; sua forma harmoniosa; sua implantação foi feita com habilidade. [...] Peço-lhes que se impregnem do espírito da verdade. [...] O que acabo de desenhar era a parte “dos fundos das casas”. Não é preciso mais do que isto para que ela funcione. Ora, na parte dianteira, dando para a rua, lá onde se põe o número da casa e seu nome, lá onde se diz “aqui está minha casa”, o empreiteiro italiano apelou ao sr. Vignola e a suas “ordens”. Mas que horror! Bonito pastel sul-americano! E como a casa, afinal de contas, era modesta, não era suficientemente alta, o empreiteiro italiano a aumentou com um ático guarnecido de balaústres, acompanhado muitas vezes de um grande escudo. Escrevo nele: *mentira*⁹¹

91. LE CORBUSIER, op. cit., pp. 222-223.

92. Ibid., p. 222.

93. Ibid., p. 223.

94. Empregada pela primeira vez em 1846 por William John Thoms, a palavra é a junção de *folk* (povo) + *lore* (estudo, conhecimento).

Na passagem, extrato da quinta conferência de Le Corbusier em Buenos Aires – “A ‘cidade mundial’ e considerações talvez inoportunas” –, são apresentadas casas eclético-populares com fachadas que são “mentira”, enquanto “o espírito da verdade” está nos fundos, em seu interior. Nas fachadas segue-se um modismo acadêmico, enquanto no corpo da casa são reveladas as “dimensões exatas”, uma “forma harmoniosa” e toda a habilidade do construtor anônimo, um empreiteiro italiano. Eis que temos nessa casa os mesmos elementos do raciocínio de Lucio Costa: a oposição entre verdade e mentira, fachada e corpo da edificação, arquiteto e construtor (mestre de obras e empreiteiro), popular e erudito.

Se a casa rio-platense não chega exatamente a ser vinculada a uma “boa tradição”, é relacionada a algo próximo disso. Le Corbusier chama-a de “folclore”: esta casa “é o folclore dos senhores; tem cinquenta anos e continua atual”.⁹² Ou: “Tome as medidas dessas casas que, por detrás da fachada, são decentes. Você estudará este tipo de folclore”.⁹³ Notemos que “folclore”, em sua origem no inglês arcaico,⁹⁴ opõe tradições populares (antes chamadas pejorativamente de “antiguidades vulgares”) a “antiguidades clássicas”. Embora incomum ao léxico arquitetônico,

para Le Corbusier seu emprego remonta aos anos 20, como nesta passagem do livro *A arte decorativa*:

O folclore em sua força lírica. Através dos séculos. Pégaso seria reencontrado. O rio, a árvore, as flores são transcritas em formas essenciais. A exuberância do sentimento poético, cujas expressões estão fixadas há séculos, faz deste vaso um objeto de exceção. O ceramista sérvio que fez este vaso por volta de 1900 o havia deixado de lado com muitos outros em seu sótão. Era o último a fazer um assim, já não acreditava nele. Em sua casa, louças comerciais vulgarmente ornadas à máquina ocupavam as prateleiras. Com um golpe brutal, o “progresso” derrubara tradições milenares.⁹⁵

Para ele, folclore define os produtos da cultura popular, inclusive arquitetônica. É esse o sentido da casa de Buenos Aires ser assim nomeada, uma vez que ela guarda em sua feitura uma racionalidade que se desenvolve apesar dos arquitetos e da indústria. É difícil imaginarmos que Lucio Costa estivesse alheio a isso, dada a linha geral de sua argumentação em “Documentação”. No entanto, buscar filiações diretas nos desvia do fundamental: o folclore e a boa tradição são similares entendimentos sobre um mesmo laço de continuidade que une o saber-fazer popular em plena conformidade com as necessidades funcionais de seus usuários, opondo a “casa dos homens” à “casa de arquiteto”.⁹⁶

O interesse por tais casas não demoraria a aparecer também em narrativas literárias modernas, como em Borges e as chamadas orillas. Analisadas por Beatriz Sarlo, as orillas são uma dupla margem que transcorre na periferia dessa Buenos Aires que Le Corbusier conheceu em 1929. Embora esse espaço sempre existira fisicamente como limite entre a cidade e a planície (*llanura*), espécie de fronteira indefinida, era invisível às classes dominantes, sendo Borges quem a descobre em suas obras dos anos 20, essencialmente como um campo mais imaginário que geográfico,⁹⁷ fundante de uma nova origem ficcional e moderna da cultura urbana argentina,⁹⁸ em que o espaço “começa a ser vivido não apenas como problema, mas também como questão estética”.⁹⁹

Adrián Gorelik mostrou que a casa popular descrita em *Precisões* pertence às *orillas* narradas em Borges,¹⁰⁰ e o que atesta tal encontro é a figura de Horacio Coppola, fotógrafo que nos anos 20 realizava “eternas e extasiadas caminhadas pela infinitude dos bairros”¹⁰¹ ao lado do escritor, percorrendo esses espaços fronteiriços onde encontravam uma situação urbana marginal que lhes fascinava. Em 1929, Coppola assistiu às conferências que Le Corbusier pronunciou na cidade, admitindo que “a análise que ele fez de Buenos Aires foi decisiva para meu modo de ver a cidade”,¹⁰² em especial o olhar para essas casas. Nas duas únicas fotos tiradas por Coppola em 1929 e publicadas no livro *Evaristo Carriego* (1930), de Borges, cujo tema eram os arrabaldes de Palermo, eis que vemos o “folclore”, a modesta casa do empreiteiro italiano como fato estético. Contudo, há um possível

95. LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (1925), p. 34.

96. LE CORBUSIER. *Precisões*, p. 22.

97. SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015, p. 50.

98. Na perspectiva da autora, essa margem representa também uma emancipação cultural da periferia do capitalismo em relação aos centros hegemônicos.

99. *Ibid.*, p. 39.

100. GORELIK, Adrián. “Horacio Coppola, 1929: Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires”. In SCHWARTZ, Jorge (org.). *Horacio Coppola: fotografía*. Madri: Fundación Telefónica, 2008, p. 284.

101. BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*, in *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 112.

102. SCHWARTZ, Jorge (org.). *Horacio Coppola: fotografía*. Madri: Fundación Telefónica, 2008, p. 55.

Fig. 12: O edifício do Ministério da Educação (foto de Nelson Kon).

Fig. 13: Detalhe do térreo em que se veem as colunas revestidas com o granito e os azulejos como suporte para o mural de Portinari (foto de Nelson Kon).

Fig. 14: Construção popular do final do século XIX, em que se vê o emprego do granito e do azulejo (autor).

Fig. 15: A casa eclético-portuguesa carioca no traço de Lucio Costa (1937).

Fig. 16: A casa do imigrante empreiteiro italiano em Buenos Aires.

jogete entre as fotos e as legendas escritas por Borges, pois as casas “estão mais próximas do bairro Once que de Palermo”, conforme observa Schwartz comentando o ensaio de Gorelik, o que “revela que o olhar de Coppola, como o de Borges, supera o recorte particular para chegar a uma espécie de arquétipo urbano, no qual a tradição e o moderno convivem nas casas de bairro”.¹⁰³

Apesar da especificidade dos contextos de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, trata-se de um mesmo alargamento de fronteiras, espaços que se abrem sobre o desconhecido, sobre o que antes era tido como “vazio”. Até serem narradas em “Documentação necessária”, a casa *mínima* e a casa eclético-portuguesa estavam igualmente invisíveis. Ainda que talvez nenhuma delas tenha existido enquanto tal, são como as descrições de Borges, um embaralhar de tempos e lugares, descrevendo a modernidade ao sul, produzindo arrabaldes imaginários por onde penetrar. É isso o que muitas vezes abriu os horizontes do real, transpondo, ainda que em ideia, como fato estético, as estruturas do atraso que a história nos legou.

103. SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 196.

Figs. 17 e 18: As únicas duas fotos tiradas (ou que chegaram até nós) de Horacio Coppola em 1929, ano em que Le Corbusier visita Buenos Aires, e depois publicadas no livro *Evaristo Carriego* (1930), de Borges.

2.

PASSADO TRANSPOSTO DO MESTRE ARTESÃO AO CONSTRUTOR DE IGREJAS BARROCAS

Muita construção

O conjunto do Parque Guinle foi uma grande oportunidade para que Lucio Costa demonstrasse as possibilidades da nova arquitetura em um programa essencialmente moderno – a habitação vertical. Fruto do parcelamento da antiga residência da família Guinle em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, o Parque Guinle é um conjunto de seis edifícios de alto padrão, dos quais apenas três foram construídos (Bristol, Nova Cintra e Caledônia), entre 1944 e 1953.¹ As lâminas de aproximadamente 65 por 15 metros foram implantadas de acordo com a topografia, voltadas para o parque.²

É da implantação que nasce outro marcante aspecto dos edifícios: ao tangenciar a praça, duas lâminas ficam em orientação solar desfavorável para o poente, “condição singular” que, como observa Wisnik, resultou na “belíssima maneira de proteger as fachadas, alternando brise-soleil e cobogó, seguidos internamente por uma sequência de *loggias*”.³ Tal solução formalizava o discurso que vinha sendo elaborado desde “Razões da nova arquitetura”. Se a matriz corbuseana seria facilmente equacionável através da ossatura independente, térreo livre e teto-jardim, restava traduzir o componente local, a boa tradição. Vimos que essa tradição se consubstancia no elogio da casa mais simples, em que a exata medida dos cheios e vazios, o resguardo dos beirais, o uso racional dos materiais, o conforto, acolhimento e liberdade dos espaços, em síntese, toda a funcionalidade imanente a ela – mesmo por vezes sob o nariz postiço do ecletismo – convergia em uma beleza sóbria e austera, moderna.

Há um empenho em tornar este conjunto um exemplar didático que apresente os princípios racionais da casa tradicional se entrosando com os preceitos da arquitetura moderna. E seria impossível pensar tal feito dissociado do desenho da fachada – a própria imagem do edifício –, mas tampouco poderia se resumir

1. Carlos Eduardo Comas observa que ao menos desde 1944 o projeto estava em curso, com sua aprovação junto à prefeitura em agosto daquele ano. Ver COMAS, C. E. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos, a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945*. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis, 2002, v. 1, pp. 274-277 (Tese de Doutorado).

2. Nos anos 90, com a tentativa de gradear os edifícios, fizeram o arquiteto reiterar o sentido de integração contido no projeto original: “os prédios do Parque Guinle surgiram como um conjunto arquitetônico integrado num parque. Pretender separá-los com grades é um absurdo que não pode ser tolerado. *É urgente avisar aos responsáveis pela ideia infeliz que o Rio é uma cidade civilizada*”. CLC – III.C.04-00785 (12/02/1995).

3. WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 87.

Fig. 19: Vista geral do Parque Guinle (foto de Nelson Kon).

Fig. 20: Interior da unidade (autor desconhecido).

Fig. 21: Fachada do Parque Guinle, acervo IPHAN.

a isso, pois voltariamos ao jogo de composição acadêmica do neocolonial carioca, ou à troca de máscaras – um nariz postiço por outro. Daí a brilhante solução de interpor à fachada moderna de vidro um plano feito de cobogós e brises, aludindo ao recurso colonial do muxarabi, treliçado de origem luso-mourisca – lá feito de reixas de madeira cruzadas, aqui de blocos cerâmicos vazados e chapas de madeira. Ao invés de mero elemento compositivo, é um recurso funcional que proporciona ventilação, sombreamento e resguardo interior. A variação de cores, aberturas e ritmos é explorada, quebrando a monótona repetição, como se provasse na prática que o esquema de “Documentação necessária” quanto a uma evolução das aberturas e vãos da casa mais antiga até a máquina de morar permitisse agora uma pacífica coexistência de tempos tão distantes.

Essa superfície transpassada é posicionada ainda um tanto distante daquela do pano de vidro, delimitando um espaço com sucessivas varandas, as *loggias* (galerias cobertas), estreitando os laços com o passado: não são raros os exemplares da arquitetura antiga que conservam varandas fechadas por muxarabis. Em Diamantina, por exemplo, há construções significativas como a Casa da Chica da Silva e o Passadiço da Glória, lugares que Lucio Costa conhecia muito bem, visitados ao menos em duas oportunidades (1924 e 1937). Na Casa da Chica da Silva há um muxarabi verde-escuro, contínuo, que ocupa quase uma face inteira do nível superior da edificação, acessível por vários cômodos, formando um corredor externo semiaberto. No chamado Passadiço da Glória, retratado em uma das aquarelas do arquiteto em 1924 e nas fotografias de Eric Hess, dois edifícios de épocas diferentes são interligados por uma passarela. No mais antigo deles, de 1780, que ocupa toda a quadra, há um pátio central para o qual se abrem portas e janelas, mediadas por uma galeria, fechada do peitoril até o teto com um treliçado azul. A espacialidade que se forma é surpreendente e muito agradável,

Figs. 23 a 27: Fachada lateral da Casa da Chica da Silva, em Diamantina, com a varanda recoberta pelo muxarabi. Registros de Eric Hess para o Iphan (c. 1938) e do autor (2018).

Figs. 28 a 33: Em Diamantina, no pátio dos fundos do famoso Passadiço da Glória, um avarandado é fechado com grandes painéis de reixas. Registros de Eric Hess para o Iphan (c. 1938) e do autor (2018).

mantendo o ar fresco e a temperatura amena mesmo em intenso calor, fazendo jus a uma das possíveis origens da palavra *muxarabi*, que, a partir de sua raiz árabe, *maxrab*, é associada ao local para refrescar a água, onde as moringas eram depositadas.⁴ Nestes dois exemplos, o muxarabi é um grande plano com partes móveis (janelas e portas), muito similar ao espaço criado no Parque Guinle.

Em outras regiões do país, encontram-se similares avarandados recobertos, muitos dos quais apontados por Lucio Costa em seus escritos. Na casa da fazenda Boa Esperança, também em Minas Gerais, o acesso à capela é resguardado por um plano vazado com reixas quadriculadas, em azul e zarcão, que merece o seguinte comentário do arquiteto ainda nos anos 40: “é do maior interesse para o estudo da nossa arquitetura doméstica a galeria, com vedação de treliça”.⁵ É sintomático que, tanto neste caso como nos outros já descritos de Diamantina, tais espaços sejam domésticos e estejam localizados em fachadas secundárias. Na fazenda Boa Esperança, por exemplo, o arquiteto chega a ignorar

Figs. 34 a 37: Fazenda Boa Esperança, acesso à capela (registro atual); registro do Iphan (sem data); Croquis de Lucio Costa isolando a lateral como se fosse um edifício em si (anos 70).

a fachada principal da casa-grande, desenhando o acesso lateral como se fosse uma construção autônoma.

Posteriormente, Lucio Costa acrescentará um sentido a mais a esse espaço avarandado, conforme disse em entrevista a Hugo Segawa:

Os apartamentos teriam duas varandas, digamos, embora meio fechadas – porque incorporadas ao prédio –, respeitando assim as proposições do século XVII das casas paulistanas, chamadas “bandeiristas”, aquelas casas bonitas, de taipa de pilão, que sistematicamente debaixo do mesmo telhado tem um salão central, dois corpos laterais com os quartos e duas *loggias*, ou varandas entaladas no corpo da casa.⁶

Já em *Registro de uma vivência*, ele observa que uma “particularidade passou despercebida” no Parque Guinle, isto é, a intenção de se “fazer reviver, nas plantas de apartamento, uma característica da casa brasileira tradicional: as duas varandas”.⁷

Assim, o elemento principal da fachada, o plano vazado dos cobogós e brises, que gerava proteção e resguardo interior, seria o estruturante de toda a planta do apartamento, tal qual foi um dia da “casa brasileira”. Ao prosseguir em seu comentário, Lucio Costa descreve como o esquema das duas varandas existe desde a tipologia mais antiga: primeiro, as “duas bocas da oca nativa”; depois, na casa setecentista, a oposição entre o espaço voltado para os forasteiros e outro do convívio familiar; no século XVIII, “a varanda dos fundos passa a ser sala de jantar”, surgindo os puxados de serviço; no século XIX, as casas de arrabalde se alongam, tornando complexo e extenso o programa entre esses dois espaços até a casa moderna. Mas, diz ele, a oportunidade de se “recuperar esse partido ainda válido, e restabelecer o vínculo, se perdeu”, pois os corretores “não souberam vender a ideia”.⁸

Vemos, portanto, toda uma gama de relações que se acumulam – desde os muxarabis, os espaços que estes geram e uma lenta e prolongada evolução tipológica – como camadas codificadas no projeto e que atualizam de modo muito premente o passado colonial, atuando para que, como diz o arquiteto, seja recuperado esse vínculo e rememorada essa lembrança, ou, simplesmente, para que a boa tradição tenha continuidade na vida moderna.

Contudo, a não literalidade intrínseca à tradição em sua forma moderna pode levar alguém pouco familiarizado com o problema a identificar no Parque Guinle apenas uma resposta inventiva quanto à proteção ao sol, como mostram relatos de época da crítica estrangeira. Henry-Russell Hitchcock, então curador do MoMA, elogia o “soberbo grupo de edifícios de apartamentos que evita a escala inumana e o detalhamento monótono da maioria dos modernos edifícios” graças ao “uso de diferentes tipos de controle solar – persianas verticais e grelhas cerâmicas para fornecer uma feliz combinação de regularidade e variedade” que Lucio Costa conseguiu exprimir “na fachada, com clareza

4. Em Portugal, conforme Estevão Pinto, o termo quer dizer também arabizado (moçárabe), designando aquele cristão que vivia em região sob domínio mouro e que se deixou influenciar por sua cultura. Contudo, há outras origens possíveis, como o nome dado às fortificações medievais abalconadas no alto de torres, os balestreitos (*mâchicolulis*), que, por derivação, o que antes protegia a cidade passou a resguardar a intimidade do lar. Ver PINTO, Estevão. “Muxarabis e balcões”. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, 1943, n. 3.

5. PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1998, p. 59.

6. SEGAWA, Hugo. “Lucio Costa: a vanguarda permeada com a tradição”. In NOBRE, Ana Luiza (org.). *Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010, pp. 165-166. O texto foi publicado originalmente na revista *Projeto*, n. 104, 1987.

7. RV, p. 212.

8. RV, p. 212.

Figs. 38 e 39: Planta e vista da casa de São Roque.

incomum, [mantendo] a individualidade das moradias interiores”.⁹ Stamo Papadaki, por sua vez, diz que o “trabalho que mais me impressionou nesse assunto [da proteção solar] foi o conjunto de edifícios residenciais de Lucio Costa, no Parque Guinle, que alia a utilidade à estética mais apurada, sendo verdadeiras esculturas”.¹⁰ Na *Architectural Review*, nenhuma menção a isso.¹¹ Foi justamente um crítico ao projeto, Rogers, quem compreendeu alguma parcela da tradição ali contida.¹²

Essa difícil compreensão quanto ao sentido geral codificado no Parque Guinle não vem apenas da descrição de seu arquiteto. A nosso ver, há uma síntese formal sofisticada que problematiza uma leitura plástica da obra. A seriação dos dispositivos-base, concebida através de suportes distintos (cobogó cerâmico, brise e persianas em madeira), estabelece um sutil e delicado jogo de variações similar a uma composição musical ou a uma pintura concreta: alternam-se cores, formas, aberturas, fechamentos e até a profundidade das *loggias* – tudo muda dentro de uma regra preestabelecida. Já a variação da tipologia permite que o todo também seja cambiante. Com esse jogo de montar, módulos dentro de módulos, as citações explícitas e toda literalidade que a casa tradicional poderia ainda trazer, como vimos, vão sendo dissolvidas num lirismo moderno.

Ocorre, afinal, certa diluição da tradição, como se as ondas do passado fossem vistas mais e mais distantes, indicando talvez o amanhecer de um país que se moderniza a passos largos. Nessa época, os ensaios de Sérgio Buarque e de Gilberto Freyre parecem ultrapassados pela objetividade com que Caio Prado Jr. descreve as relações de produção capitalista desde a colônia. Já aquele impulso inicial de *Precisões*, muito mais vinculado ao indeterminado “ser americano”, cede lugar a um mergulho introspectivo no país, como demonstram outras manifestações artísticas do período, que passam a extrair uma potência moderna diretamente do popular, buscando as formas mais simples e “arcaicas”, sem, porém, o esforço da continuidade.

Algo que pode ilustrar esse movimento, a nosso ver, são as canções de Caymmi, nas quais um tema banal, como observa Lorenzo Mammi, é polido “por infinitas idas e vindas”. “Suas músicas inventam o folclore”, diz o crítico, “mas não lhe pertencem, porque o folclore pressupõe uma comunidade rígida da qual não se pode escapar”. Caymmi, no entanto, já se separou dela, transitando livremente entre lá e cá, valendo-se de “harmonias que, na época, só existiam na música erudita e no jazz mais avançado”.¹³ O canoeiro da música é portador desse ir e vir circular, entre uma ciranda e uma complexa estrutura poética:

Ô canoeiro
Bota rede
Bota rede no mar
Ô canoeiro
Bota rede no mar.
Cerca o peixe
Bate o remo
Puxa corda
Colhe a rede
Ô canoeiro
Puxa rede do mar.

Similar movimento aparece em Volpi, artista de feitio certamente mais próximo ao “velho portuga” do que ao erudito arquiteto.¹⁴ Com a série das marinas e, sobretudo, das fachadas, Volpi começa a revelar “um tempo longamente sedimentado”, conforme

9. Depoimento ao *Correio da Manhã* (24/11/1955) por ocasião da abertura da exposição *Latin American Architecture Since 1945*, no MoMA, em Nova York.

10. Depoimento ao *Correio da Manhã* (19/09/1956).

11. “Parque Eduardo Guinle Housing in Rio de Janeiro by Lucio Costa”. *The Architectural Review*, Londres, ago. 1950.

12. Ao ter “a oportunidade de admirar a cidadezinha de Ouro Preto”, diz o arquiteto, “as fontes diretas de Lucio Costa ficam evidentes, mas não é difícil entrever suas raízes mais longínquas: a influência árabe, via cultura ibérica”. ROGERS, Ernesto Nathan. “Pretextos para uma crítica não formalista”. In XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 169.

13. MAMMI, Lorenzo. “Dorival Caymmi”, in *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 15.

14. Nascido na Itália, seis anos antes de Lucio Costa (1896 e 1902), Alfredo Volpi vem para o Brasil com sua família muito cedo, instalando-se no Cambuci, bairro operário da capital paulista. Por volta de 1912, ingressa na construção civil como aprendiz de pintor de paredes. Promovido a decorador, “título que durante muito tempo carregou com legítimo orgulho”, atendia ao gosto eclético das encomendas: se era de um francês, seguia o estilo “Luís XV”, de um turco, o “mourisco”, de um italiano, o “renascentista”, conforme descrição de Mário Pedrosa, que molda-o como um personagem autodidata, o “insular do Cambuci”. Ver PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. de Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998, p. 264. Para Rodrigo Naves, essa “imagem, acalentada aliás pelo próprio artista, de um Volpi bom (e talentoso) selvagem”, não dá conta de explicar seu êxito. Ver NAVES, Rodrigo. “A complexidade de Volpi”, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 1, n. 81, 2008, p. 142.

15. NAVES, Rodrigo, op. cit., p. 154.

16. Sophia Telles formulou leitura seminal quanto ao intimismo como chave para se ler a obra de Lucio Costa, tendo como foco a análise do Parque Guinle, que, segundo ela, resultava na “possibilidade de conciliar a exterioridade da planta moderna com a referência colonial, exatamente oposta, de fechar e defender a intimidade da construção” (TELLES, Sophia. “Lucio Costa: monumentalidade e intimismo”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 25, out. 1989, p. 86). Recentemente, a autora procurou rever parte desse seu raciocínio, argumentando em favor de uma decisiva influência inglesa na formação de juventude do arquiteto: “seus muxarabis [como a autora alude genericamente os fechamentos do Parque Guinle] sugerem a independência de *bay-windows* inglesas em matices portugueses”. E prossegue: “tantas são as indicações nesse sentido” que podemos imaginar que haja “mais sensibilidade pitoresca do que colonial” em seu pensamento (TELLES, Sophia. “Ensaio sobre a utilidade lírica”. In COSTA, Lucio, op. cit., pp. 626-627). Da nossa parte, perguntamos se atribuir à formação estrangeira do arquiteto fator decisivo em seu olhar não seria o mesmo que supor Borges um escritor inglês?

17. MAMMI, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 28.

Fig. 40: Pintura da série das fachadas, anos 40 e 50.

interpretação de Rodrigo Naves, “uma tradição que se perde no tempo e que apaga os vestígios das individualidades”.¹⁵ Em suas marinas dos anos 40, inspiradas na cidade de Itanhaém, povoam as lembranças de uma vida simples sem local nem época definidos, alcançando as bases de um diálogo inconsciente com os interesses que movem Lucio Costa ao desenhar o conjunto das Laranjeiras.

Em uma das pinturas da série das fachadas, o espaço da tela de Volpi é aquele planar, perceptível somente após certa contemplação. Quadrados e retângulos, sutilmente deformados, em cores coloniais, esmaecidas pelo desgaste do tempo, opõem ao rigor industrial a fatura do artesão. A pequena faixa azul na parte inferior da tela sustenta a composição como se fosse um chão de terra batida, de onde nosso olhar é conduzido para cima, empurrando a fachada azul com três janelas para os fundos de uma casa rosa claro. O quadrado cinza à direita vira então um vazio, como que um pátio, para onde se abrem quatro janelas do sobrado azulado à direita. Este empurra ainda mais para trás a casa cinza claro. Sendo janelas e portas praticamente do mesmo tamanho, e com as cores das fachadas, telhados e chão se alternando, voltamos a ver a composição como o que ela realmente é: formas geométricas simples. Assim, a tela se estrutura nessa tensão permanente entre dois mundos.

No Parque Guinle, como vimos, as questões são similares. Na fachada, o plano dos cobogós e brises que faz a mediação entre exterior e interior gera uma fluidez reservada, íntima, que se equilibra entre a lembrança da colônia e a afirmação da vida moderna.¹⁶ Tratam-se de duas camadas muito próximas que formam plasticamente uma sensação visual análoga à da pintura, partilhando do mesmo espaço ambíguo.

Ao escrever sobre Volpi, Mammi apresenta uma possível interpretação que nos auxilia a pensar o sentido dessa semelhança que atravessa artistas tão díspares. Diz o crítico:

Os artistas brasileiros dos anos 40 buscam no popular os caminhos de uma simplificação radical, de um despojamento que leve a formas essenciais – uma purificação que não apele nem para a razão transcendente europeia nem para o empirismo norte-americano, mas que utilize de modo rigoroso a decantação formal operada pela afetividade e pela memória.¹⁷

Assim, parece que o passado, essa comunidade cada vez mais distante e idealizada de artesãos, recolhida em espaços puros e vazios, alimenta não só os temas para a criação artística, mas, antes, representa uma força de renovação estética que modela um momento da cultura brasileira moderna, recusando, de um lado, o populismo em voga, e, de outro, a mera compreensão histórico-científica. Mas se Volpi mantém, mesmo em suas composições mais concretas, a fatura artesanal de suas pinceladas, como uma renitente dúvida sobre o futuro urbano e industrial do país

– hipótese que condiz com o autoconfinamento em seu ateliê no Cambuci, espécie de oficina do antigo artesão –, não há em Caymmi e tampouco em Lucio Costa tal sentimento, ou, como se costuma dizer, um ímpeto pelo retorno a essa vida comunal, ao artesanato. Ao menos até Brasília, a marcha pelo progresso que o desenvolvimento da arquitetura moderna representa frente à circunstância brasileira parece uma inelutável convicção.

É por isso que no Parque Guinle o muxarabi é recriado a partir de um bloco produzido em série, assim como todos os outros materiais empregados são industriais. A casa tradicional é empilhada e dispõe de elevadores, vagas para automóveis e demais índices da vida moderna. Se na mesma época Lucio Costa projeta o Park Hotel em Friburgo com materiais rústicos, como troncos de árvore não aparelhados ou pedras recolhidas no local, é apenas porque, como moderno que conhece o passado, quer nos demonstrar que “a rusticidade dos materiais não é nenhum entrave à manifestação de um planta clara e de uma estética moderna”,¹⁸ raciocínio de Le Corbusier ao explicar seu projeto na costa chilena, às margens do Pacífico, para a casa Errázuriz, onde as condições adversas lhe impuseram trabalhar com materiais não industriais.

18. BOESIGER, Willy (org.). *Le Corbusier: oeuvre complète, 1929-1934*. Basileia: Birkhäuser, 2006 (1934), p. 48.

19. “Na sua área relativamente pequena de implantação, os espaços internos contínuos são ampliados graças às visadas longas, avivadas pela surpresa da cor em determinados – e precisos – momentos” (RV, p. 224).

Teria em algum momento Lucio Costa construído em pleno Rio de Janeiro com troncos e pedras? A pequena cobertura por ele reformada para sua filha Maria Elisa e o marido Eduardo Sobral é uma aula quanto aos problemas da arquitetura como jogo visual, no mais puro sentido moderno. Nela, o arquiteto lança mão da variação de cores nas paredes com um sentido plástico, uma policromia arquitetural.¹⁹ Ou então na porta de vidro que dá acesso ao terraço, em que há um detalhe para que as travessas da caixilharia estejam alinhadas com a soleira (que, por sua vez, está nivelada com o piso) e, no topo, coincidam com a moldura superior. Desse modo, independentemente da posição das portas (abertas, fechadas, semiabertas), as linhas horizontais serão sempre uma só, contínua, variando apenas os montantes como linhas verticais. Solução cuidadosa, cujo único intuito é a ordenação visual do espaço, a intenção plástica de emoldurar a paisagem. Seriam as treliças, muito simpáticas, que funcionam como venezianas de pequenas aberturas e como anteparo para o desnível da sala, um índice de nostalgia?

Essa discussão nos faz lembrar também de outra, quanto à escolha do projeto de Niemeyer para o Grande Hotel em Ouro Preto, contrário à proposta inicial de Carlos Leão, um edifício neocolonial de alvenaria de tijolos sobre uma base de pedra. Lucio Costa justifica-se tendo como argumento a certeza de que o passado e o moderno podem conviver em paz:

Da mesma forma que o automóvel de último modelo trafega pelas ladeiras da cidade-monumento sem causar dano visual nenhum a ninguém, concorrendo mesmo para tornar a sensação de “passado” ainda mais viva, assim também a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem

Figs. 41 e 42: Park Hotel em Nova Friburgo.

Fig. 43: Casa Errázuriz, Le Corbusier.

Fig. 44: Apartamento de Maria Elisa Costa, Rio de Janeiro (autor, 2019).

20. Citado em COMAS, Carlos Eduardo. "O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938-40". *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 122.00; *Vitruvius*, jul. 2010. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3486>>.

21. GIEDION, Sigfried. "Le Brésil et l'architecture contemporaine". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 42-43, ago. 1952, p. 3.

22. "Já é tempo de ser organizada uma ofensiva contra o isolamento de Lucio Costa. Ele precisa urgentemente aceitar as inúmeras encomendas que lhe fazem, precisa escrever artigos, dar aulas, perder aquele horror a publicidade, ajudar um pouco a vida dos jornalistas e dos já bem desorientados arquitetos moços" (*Correio da Manhã*, 27/01/1954).

23. GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. Nova York: MoMA, 1943.

mesmo sobre o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando um sobre o outro, os rendilhados belíssimos das portadas de São Francisco e do Carmo, a Casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra do Itacolomi, tudo isso que faz parte desse pequeno passado para nós tão espesso [...] parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vetustez.²⁰

À sombra dos profetas

Se no projeto do Ministério, como vimos, Lucio Costa entrega a si o papel de discreto coadjuvante, preferindo deixar a equipe em 1937 e não comparecer à inauguração do edifício, no início dos anos 50 é chamado de "o mais modesto e mais invisível dos arquitetos brasileiros",²¹ chegando a ser publicamente instado a sair do isolamento autoimposto para "ajudar um pouco a vida dos jornalistas e dos já bem desorientados arquitetos moços".²²

Tal postura está de acordo com os princípios enunciados por ele em "Razões", ao repreender o protagonismo individual, imaginando que a arquitetura deveria seguir como um trabalho coletivo secular, lapidando vagarosamente seus traços fundamentais até elevar-se à condição de obra-prima, isto é, de obra condizente com o seu tempo, expressão palpável e concreta da cultura de uma época. Contudo, quanto mais a arquitetura brasileira obtinha êxito, mais parecia se afastar dessa expectativa aos rumos previamente traçados por ele.

A exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, inaugurada no MoMA em janeiro de 1943, é um importante capítulo nessa mudança, pois a partir dela se funda uma narrativa em grande medida contrária àquela de Lucio Costa. Aparentemente, no entanto, conforme o catálogo,²³ a mostra traz ao público norte-americano um enredo similar ao de Lucio Costa: a arquitetura brasileira resulta de uma longa tradição construtora desde o século XVII. Porém, uma apreciação mais

cuidadosa revela que determinados elementos tensionam a narrativa para outra direção.

Logo na capa, ao lado de uma obra moderna, a Estação de Hidroaviões de Attilio Corrêa Lima, está um dos profetas de Congonhas do Campo, esculpido por Aleijadinho. À tradição do anônimo construtor popular opõe-se o grande escultor barroco. Outro signo contraditório é a menção negativa (uma das poucas de toda a publicação, aliás) às construções em pau a pique, como se isso fosse um índice da pobreza do país e algo que a modernização estaria erradicando,²⁴ o que contraria todo o empenho de Lucio Costa em valorizar as casas mínimas em “barro armado”, apesar de seu “aspecto frágil”. Do mesmo modo, desaparecem do catálogo as igrejinhas coloniais e as casas rurais paulistas, elos estratégicos na construção da boa tradição.

Por outro lado, a exaltação da beleza e dos recursos naturais, a extensão do país e o ritmo acelerado das transformações, tudo isso imprime um panorama geral destoante da seletiva e discreta linhagem que Lucio Costa vinha costurando, na qual diversos aspectos eram propositalmente suprimidos, enquanto alguns poucos tinham sua importância ampliada. Mas seria duvidoso que Goodwin tivesse construído por conta e risco essa visão, apenas chancelada por Robert Smith e Paul Lester Wiener – o primeiro, importante estudioso do barroco luso-brasileiro; o segundo, professor convidado da Universidade do Brasil.²⁵ Talvez Gustavo Capanema e Rodrigo Melo Franco – cujos retratos figuram ao final do livro, lado a lado com um seleto grupo de arquitetos do qual Lucio Costa não consta – tivessem influído na seleção, priorizando uma narrativa acessível ao grande público e de acordo com as expectativas governamentais da exposição.

Como demonstra Liernur, a narrativa de Goodwin chegava ao presente recheada de incongruências, evidenciando certa artificialidade nesta “construção brasileira”, que só não viria a se tornar um pastiche completo porque o “talento individual de Oscar Niemeyer” funcionava como um contrapeso extraordinário.²⁶ Entretanto, a ênfase no jovem arquiteto significava, nas palavras do crítico, que “uma grande quantidade de fermentos, ideias e experiências de enorme valor deveria ser deixada de lado, inclusive as do próprio Costa”.²⁷

O sucesso da mostra acaba sendo muito maior do que o esperado,²⁸ difundindo a nova arquitetura brasileira no exterior e ampliando a propagação da obra de Niemeyer, cuja plasticidade seria rapidamente explicada como herdeira do barroco religioso em meio à paisagem tropical. Summerson, por exemplo, ao comentar a mostra, diz que “um céu brasileiro tenta os homens a construir fantasticamente, e a fantasia do funcionalismo sucede bem à fantasia do barroco”. Já Stamo Papadaki diria que a arquitetura de Niemeyer deveria ser lida a partir da herança colonial barroca e do meio físico, pois “o barroco luxuriante de Portugal, nascido entre os austeros contornos ibéricos, nunca teve um cenário tão apropriado como nas paisagens tropicais” do Brasil.²⁹

24. “Em muitas partes do Brasil, as populações vivem em palhoças de pau a pique com telhado de folhas de palmeira [...]. Nas grandes cidades um esforço vai sendo feito no sentido de substituir esses núcleos insalubres por habitações decentes”. Ibidem, p. 96.

25. COMAS, Carlos Eduardo. “Brazil Builds e a bossa barroca”. *Anais do VI Seminário Docomomo Brasil*. Niterói: UFF, v. 1, 2005, p. 3.

26. LIERNUR, Jorge Francisco. “The South American Way”. *Block*, Buenos Aires, n. 4, dez. 1999, p. 29.

27. Ibid., pp. 37-38.

28. Ibid., p. 4.

29. COMAS, op. cit., p. 12.

Antônio Francisco Lisboa

Catorze anos antes, em 1929, Lucio Costa é convidado a escrever na edição especial de *O Jornal* sobre Minas Gerais. No artigo “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”, ele expõe pela primeira vez seu ponto de vista crítico sobre o escultor mineiro, enquanto tece elogios à arquitetura civil da colônia, antecipando, em certa medida, as posições de “Documentação necessária”. Com esse texto e “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”, temos uma demarcada transição de fases no pensamento do arquiteto entre o neocolonial e o moderno. O artigo representa também sua aproximação com o grupo de escritores modernistas que depois viria a dar origem ao Iphan: Rodrigo Melo Franco era o editor da publicação que contava com Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, entre outros.

Melo Franco era confesso admirador do artista mineiro e bisneto de Rodrigo José Ferreira Bretas, autor do mais conhecido e respeitado relato biográfico sobre Aleijadinho. Daí ser pouco provável que, ao escalar Lucio Costa, o editor tivesse em seus planos um comentário no qual Aleijadinho fosse apresentado como uma figura “lendificada” que frequentemente “perdia-se no detalhe”, nunca estando de “acordo com o verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura”.³⁰ Corrobora essa hipótese o depoimento de Manuel Bandeira em que o poeta admite ter se surpreendido com a posição expressa por Lucio Costa:

O sr. José Marianno Filho, o sr. Mário de Andrade, eu próprio, já assinalamos em artigos o caráter brasileiro tradicional da arquitetura de Aleijadinho. Entretanto o sr. Lucio Costa, que é um profissional da arquitetura e homem de fina cultura, não pensa assim. Segundo se exprimiu ele em artigo para a edição mineira de *O Jornal*, [...] *o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura* [...], não o considera indispensável na tarefa, que o sr. Marianno julga inadiável, da nacionalização da nossa arquitetura.³¹

No entanto, Aleijadinho era apenas um dos temas da publicação, cujo mote seria apresentar ao público aquele passado “ruinoso”, segundo Drummond, que com urgência devia ser recuperado material e espiritualmente, com as cidades históricas de Minas Gerais sendo abordadas em seus aspectos múltiplos. Nesse sentido, um tema que aproximava os jovens escritores de Lucio Costa era a dimensão intangível daquele passado.

Ao analisar a igreja do Carmo em Sabará, Drummond desloca a discussão sobre o edifício em si para o seu entorno, dizendo não haver “coisa mais complicada e perturbadora do que um largo de igreja dos bons, dos legítimos”, como esse em que “na exiguidade de alguns metros de terra cabem todas as melancolias, todas as deliquescências, tudo o que não chegou a realizar-se”. Bandeira, por sua vez, pensa o intangível como transcendência que se inscreve na arquitetura, a partir de um sentimento coletivo, assumindo uma dimensão cultural para o país, em termos muito parecidos com os de Lucio Costa:

30. Ver LEONÍDIO, Otávio, op. cit., em especial pp. 30-69.

31. A reportagem pede a opinião de Manuel Bandeira sobre a divergência entre Lucio Costa e Marianno Filho. Esquivando-se, o poeta recifense diz que “isso é para ser resolvido entre eles, que aliás são bons amigos” (“Passa amanhã o bicentenário de Aleijadinho”. *A Noite*, 28/08/1930 [grifo nosso]). Dois dias depois, a revista *O Cruzeiro* (30/08/1930) publicava o discurso de Marianno Filho sobre Aleijadinho por ocasião de seu bicentenário. Aqui um trecho: “cumpre à história da arte brasileira restabelecer a verdade dos fatos, para que não se diminua a glória daquele que, sem favor, pode ser considerado o maior artista brasileiro” (pp. 24-25).

Para nós brasileiros o que tem força de nos comover são justamente esses sobradões pesados, essas frontarias barrocas onde alguma coisa de nosso começou a se fixar. A desgraça foi que esse fio de tradição se tivesse partido.³²

A descrição de Bandeira, porém, toma a arquitetura civil (“sobradões pesados”) ao lado da religiosa (“frontarias barrocas”), demarcando os limites que faziam da seletividade de Lucio Costa uma abordagem original, na medida em que ele, ao contrário dos demais, separava o barroco religioso (encarnado sobretudo em Aleijadinho) da arquitetura civil popular:

A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso. Assim toda a sua obra como que desafina de um certo modo com o resto da nossa arquitetura. É uma nota aguda numa melodia grave. Daí a dificuldade de adaptá-la, amoldá-la ao resto. Ela foge, escapa, é ela mesma – ele mesmo.³³

32. BANDEIRA, Manuel. “De Villa Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes”. *O Jornal*, edição especial sobre Minas Gerais, 24/06/1929.

33. COSTA, Lucio. “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”. In XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, pp. 14-15.

A divergência de olhares também se materializava de um modo peculiar. Nos desenhos que ilustram boa parte da edição, feitos por Manuel Bandeira, as formas e linhas são espessas e sinuosas, um tanto deformadas, conferindo aos retratos ares expressionistas, que nada têm a ver com as linhas calmas e tranquilas que pautavam a imaginação de Lucio Costa, como demonstram suas aquarelas de Diamantina ou o traço rápido de seus desenhos posteriores.

Em 1937, com a fundação do Iphan e os vínculos estreitados com Rodrigo Melo Franco, por certo se exigia uma mudança de posição de Lucio Costa, ao menos publicamente, e esta logo viria nas linhas iniciais de “Documentação necessária”:

A nossa antiga arquitetura ainda não foi convenientemente estudada. Se já existe alguma sobre as principais igrejas e conventos – pouca coisa aliás, e girando o mais das vezes em torno da obra de Antônio Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções –, com relação à arquitetura civil e particularmente à casa, nada ou quase nada se fez.

Brevíssima autocrítica que demarca seu reconhecimento quase protocolar sobre o valor de Aleijadinho, deixando de responder por que ele, Lucio Costa, o mais respeitado quadro do Iphan, manteria, ainda assim, seu foco no estudo dessa outra arquitetura. O que dizer da criação quase literária do “velho portuga”? Que sentido teria senão de um contraponto a Antônio Francisco Lisboa? Um, mestre ridicularizado, anônimo, e outro, exaltado gênio da raça. Embora dali em diante Lucio Costa adotasse uma postura bastante cautelosa com relação a Aleijadinho e ao barroco propriamente dito, seus textos por cerca de uma década

Fig. 45: Desenho de Manuel Bandeira para O Jornal, 24/06/1929.

34. COSTA, Lucio. "Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro". *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 3, 1939, pp. 149-150.

35. COSTA, Lucio. "A arquitetura dos jesuítas no Brasil". *ARS*, São Paulo, ECA-USP, ano 7, n. 16, 2010 (1941), p. 128.

permaneceriam alinhados com as preocupações enunciadas em "Documentação necessária".

Entre 1939 e 1941, Lucio Costa publica dois artigos na *Revista do Patrimônio* (números 3 e 5): "Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro" e "A arquitetura dos jesuítas no Brasil". Neles, o autor segue com foco em delimitar o passado colonial nos termos da noção de sobriedade, tendo como lastro de origem a herança portuguesa, no primeiro, e a jesuítica, no segundo. No texto de 1939, por exemplo, ele fala em um móvel "português com matéria-prima brasileira", ou em uma "sobriedade mobiliária" que se conjuga com as "redes e esteiras" contra o supérfluo, dando forma a uma "boa tradição", que só foi rompida com "as modas ecléticas de fundo quase exclusivamente comercial", até que finalmente o moderno, através da técnica industrial, veio "desentulhar a casa brasileira".³⁴

No texto de 1941, já comentado anteriormente, ele reivindica a "presença irreduzível" ou o caráter ultramoderno da Companhia de Jesus. No primeiro parágrafo, faz uma advertência similar àquela que abre "Documentação", ao dizer que o legado dos jesuítas "poderá não ser, a rigor, a contribuição maior, nem a mais rica, nem a mais bela, no conjunto dos monumentos de arte que nos ficaram do passado", mas que para ele se trata de "uma das mais significativas".³⁵ Tal importância diz respeito novamente à

sobriedade estética e à criação coletiva anônima.³⁶ Contudo, por ser a mais antiga tradição da arquitetura religiosa colonial, a arquitetura jesuítica, mesmo nos exemplares “menores”, guarda importância redobrada – como as capelas de Santo Antônio,³⁷ em São Roque, de São Miguel ou da Aldeia de Carapicuíba.

Eis que, no caso da arquitetura religiosa anterior a Antônio Francisco Lisboa, aparecem, segundo o ponto de vista do autor, como criações autênticas da arte “brasileira”, essas “legítimas recriações” com “sabor popular”. É esse aspecto que faz dessas capelas primitivas poderem ser chamadas de “nossa antiguidade” (“classicismo barroco”), conferindo a elas a condição de uma ancestralidade das grandes igrejas mineiras, “nosso renascimento” (“renascimento barroco”).³⁸ Assim, o que poderia ser visto como tosco e pobre, passa à condição de nobre origem, de matriz consonante com o espírito da arquitetura civil e consequentemente da arquitetura moderna, ao passo que o barroco propriamente dito, aquele mineiro, de Aleijadinho, por extensão, passa a existir “classicizado”, como uma espécie de maneirismo local.

Ainda nos anos 40, os pareceres de Lucio Costa como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do Iphan, a DET, nos auxiliam a pensar o problema. Tomando como base o levantamento de Judith Martins, publicado e comentado por José Pessoa, podemos ver que há uma predominância de pareceres sobre obras civis em relação a obras religiosas.³⁹ Dos cerca de quarenta pareceres e documentos redigidos pelo arquiteto nesse período, dois chamam atenção por se tratarem de documentos mais elaborados, que, como observa Pessoa, são também “fundamentais para a compreensão do pensamento de Lucio Costa na DET”: em 1947 ele redige “Arquitetura civil”, e dois anos mais tarde um “Plano de trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamentos da Dphan”.⁴⁰

O primeiro documento é basicamente a proposta de um meio sistemático para identificar e classificar bens civis passíveis de serem tombados. Lucio Costa chama de “fichários especializados”, pois deveriam gerar fichas para as respectivas obras analisadas. Há no documento aspectos muito claros que demonstram como “Documentação necessária” é a base de seu raciocínio. Por exemplo, das sete categoriais mais gerais de seu fichário, a primeira (I) é sobre “sistemas de construção”, e somente a última (VII) é que trata de “particularidades de estilo, comodulação e modenatura”, dando primazia à classificação segundo a técnica construtiva em relação à aparência do edifício. A segunda categoria é “época”, estruturada como um espelhamento didático da evolução contida no texto de 1937. No último subitem (f), inclusive, lê-se a descrição literal do “velho portuga”: “casas do 1o quartel do século XX: os mestres de obras e o surto da nova técnica”. Se formos aos subitens da sétima parte, lemos, por exemplo, “(a) – partidos gerais de composição resultantes da topografia local, do programa preestabelecido e da experiência regional trazida do reino pelo colono”, ou então “(e) – prevalência dos cheios e dos vazios”, sendo somente o último subitem “(i) – estilos, subestilos e maneirismos”.

36. “E se devêssemos resumir, numa só palavra, qual o traço marcante da arquitetura dos padres, diríamos que foi a sobriedade. Sobriedade presente também nos retábulos, mesmo os mais ricos. Sobriedade que se impõe, apesar do gongorismo da obra de talha de um determinado período, como nos púlpitos esplêndidos de Santo Alexandre. Sobriedade que ainda souberam manter no mais pretensioso de seus templos, a atual Sé da Bahia” (p. 152).

37. Ibid., p. 132.

38. Ibid., p. 153.

39. Apesar de as principais igrejas de Minas Gerais terem sido tombadas logo após a criação do Iphan, ainda nos anos 30, este levantamento seguramente não corresponde à totalidade de ações do arquiteto à frente da DET nos anos 40, pois, como se sabe, ele tinha o hábito de emitir suas orientações através de breves comentários em bilhetes escritos a lápis. Seu primeiro parecer é de 1939; no ano seguinte não há nenhum; em 1941, apenas um; em 1942, dois; em 1943, três, sendo um deles seu primeiro estudo para o Outeiro da Glória, incluindo um esboço de projeto; em 1944, três; em 1945, nenhum; em 1946, dois; em 1947 são oito, dentre os quais está o tombamento precoce da igreja da Pampulha; em 1948, nenhum; em 1949 e 1950, dez em cada. São ausentes os registros, portanto, em 1940, 1945 e 1948. Note-se que em 1945 é a inauguração do edifício do Ministério e provável início das obras do Parque Guinle; em 1948 ele viaja a Portugal.

40. PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

Para que a DET pudesse realizar sua análise de um bem a ser tombado, explica-nos, eram necessárias informações “de natureza técnico-artística”, como fotos, plantas e desenhos, assim como “informações de natureza histórico-elucidativa”, isto é, compilação de dados históricos sobre a obra e a sua realização. “Sem esse lastro seguro de informações”, os estudos, continua ele, “serão sempre tateantes e de proveito precário”.⁴¹ Preocupado com isso, Lucio Costa redige em 1949 um “Plano de trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamentos da Dphan”. No documento, a descrição dos apontamentos práticos para ampliar esse trabalho assume o tom de uma verdadeira guerrilha, incluindo a criação de pequenas brigadas “incumbidas unicamente de batidas sistemáticas” para colher as informações, formadas por pessoas “com o espírito esportivo de caçadores e com o mesmo zelo e determinação de que dão mostra os viajantes catadores de antiguidades”.⁴²

41. Ibid., p. 84.

42. Ibid., p. 87.

43. Ibid., p. 88.

44. Nesse sentido, nos parece inverossímil o depoimento tardio de Lucio Costa a Maria Elisa em que ele diz ter mudado de posição sobre Aleijadinho em 1936: “o Aleijadinho e o Ministério”, diz o arquiteto, “são coisas juntas, paralelas”. Ver NOBRE, Ana Luiza, op. cit., p. 193 (“Conversa caseira”).

45. COSTA, Lucio. “A arquitetura de Antônio Francisco Lisboa revelada no risco original da capela franciscana de São João del-Rey”. In BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa: o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1951, pp. 11-21 (publicado em RV, pp. 539-547). Essa publicação deve ter tido pouca repercussão na época, já que o texto não consta na compilação de Alberto Xavier (1962).

A urgência com que diz ser necessário agir transmite exatamente a impressão de que bens passíveis de serem tombados estão se perdendo rapidamente ou sendo mal avaliados diante da condição precária de trabalho. Contudo, aponta que de nada adianta ampliar o número de obras inventariadas, caso a legislação vigente não seja alterada. A lei, prossegue ele, ignora as obras “de excepcional significação regional, ou apenas local”, obras que “seria do maior interesse preservar, mas que não se enquadram nem no espírito nem na letra da lei”, já que não apresentam as características de um “monumento nacional”.⁴³ Ora, o que são essas obras de maior interesse de preservação (mas que chegam a ter às vezes um significado meramente local) senão as mesmas pequenas construções mais simples que ele perseguia havia tempos?

Por outro lado, o primeiro estudo teórico de Lucio Costa sobre Antônio Francisco Lisboa data de 1951, portanto catorze anos após “Documentação necessária”,⁴⁴ publicado como prefácio à biografia de Bretas em edição patrocinada pelo Ministério da Educação.⁴⁵ Depois disso, ele volta a analisar a obra de Aleijadinho em dois artigos publicados na Revista do Patrimônio, respectivamente nos números 17 (1969) e 18 (1978), e no livro *Arquitetura*, escrito em 1980 mas publicado apenas postumamente em 2002. No Iphan constam dois manuscritos de Lucio Costa, sem data, mas possivelmente dos anos 70: em um deles tece comentários às análises de Robert Smith, e no outro o seu interlocutor não é identificável.

No prefácio de 1951, Lucio Costa desenvolve a hipótese de que, na igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, sua obra-prima, Aleijadinho teria seguido solução esboçada no risco de outra igreja, a de São João del-Rei, também de sua autoria. Trata-se de um desenho não realizado – a construção final em São João del-Rei o desconsiderou – que guardaria enorme interesse pelo fato de que foi elaborado após viagem do “arquiteto-escultor” ao Rio de Janeiro, quando este pôde tomar contato com a portada dos irmãos carmelitas, peça trazida diretamente de Portugal. Impactado com o que viu, sequer esperou o início das obras de São João del-Rei e decidiu refazer a de São Francisco de Assis,

o que os “irmãos terceiros, rendidos à beleza do novo risco e à vaidade, pois era muito vivo o espírito de competição entre as irmandades”, prontamente aceitaram.

Nesse relato, Antônio Francisco Lisboa deixa de ser visto através das categorias que o neocolonial atribuía a ele – atormentado e inculto “escultor leproso”,⁴⁶ um “insulado no arraial de Vila Rica”, “quasímodo da arte nacional”⁴⁷ –, leitura que vinha desde o século XIX,⁴⁸ para se tornar um arquiteto consciente e atento aos bons ventos da tradição, capaz de admirar uma referência que vem de fora, recriando-a com suficiente astúcia para convencer os padres a demolir a obra em curso em favor do risco modificado – improvável desfecho que só será possível graças à beleza excepcional da solução que a todos seduz. É surpreendente que, com essa hipótese, Lucio Costa não apenas apresenta uma nova interpretação da personalidade de Antônio Francisco Lisboa e da origem de sua obra-prima em Ouro Preto, mas também parece falar diretamente sobre o presente. Não teríamos diante de nós o encadeamento de acontecimentos improváveis mas factuais que originaram a arquitetura moderna brasileira com o episódio do edifício do Ministério da Educação? A tradição inscrita na fachada carmelita, tradição que vem de fora, não seria, ainda que séculos antes, como o “risco original de Le Corbusier”, que, embora respeitado e fundacional, foi em seguida reelaborado pela equipe de arquitetos “nativos” que conseguiriam, em uma situação igualmente adversa, fazer surgir o marco de um novo tempo?

No número 17 da *Revista do Patrimônio*, em 1969, em seu texto “Risco original de Antônio Francisco Lisboa”, Lucio Costa descreve o projeto de Aleijadinho para um chafariz, ainda muito jovem, argumentando que este virtuoso “risco já encerra, como um embrião, o caráter e a feição da obra futura” dele. Ao analisar o projeto, Lucio Costa explora, de modo similar, as significativas diferenças entre o risco inicial e a obra construída. Neste caso, porém, ocorre o inverso, pois a obra final seria inferior ao risco inicial, o que o leva a se perguntar: “Que teria ocorrido? Teriam julgado ‘moderno’ demais o risco desenvolvido inicialmente esboçado, e daí a versão simplificada definitiva, algo contrafeita?”.

Em manuscrito arquivado no Iphan, possivelmente do início dos anos 70, Lucio Costa comenta o texto “Congonhas do Campo”, de Robert Smith, que viria a ser publicado com fotos de Marcel Gautherot em 1973. Embora reconheça, de acordo com suas palavras, o caráter erudito do texto, nos comentários a ele deixa transparecer certa divergência com o autor norte-americano. Mostra-se irritado, por exemplo, com o “propósito de estabelecer pequenos vínculos entre a arte de Antônio Francisco Lisboa e a arte contemporânea da metrópole, no intuito de insinuar [...] a defasagem habitual”,⁴⁹ isto é, atraso que em hipótese alguma seria aceito por Lucio Costa, conforme explica em seguida: “os artistas e artesãos, imigrados ou nativos, ao produzirem aqui as suas obras não estavam necessariamente ‘imitando’ modelos reinóis, mas concebendo e praticando a sua arte como melhor lhes parecia”. Em outro momento, repreende o emprego do verbo “decorar” para definir a condição dos profetas no adro

46. GUIDO, Angel. *El Aleijadinho: el gran escultor leproso del siglo XVIII en el Brasil*. Santa Fé: Imprenta de la Universidad, 1938.

47. MARIANNO FILHO, José. “Mestre Aleijadinho e sua obra”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 30/08/1930, p. 26. “O grande mestre brasileiro fazia timbre em demonstrar o seu não compromisso com a arte lusa, cujas origens e tradição lhe eram, por assim dizer, indiferentes” (p. 27).

48. Saint-Hilaire refere-se a Aleijadinho como um homem “que nunca viajou e nunca teve um modelo com que se guiasse”. Ver SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 169.

49. Iphan / Série P LC/P27 / DOC. XXVII, p. 1.

de Congonhas, enfatizando o caráter arquitetural da ação de Aleijadinho: “expressão de todo imprópria, pois como se viu acima as estátuas são parte integrante de um todo arquitetônico e não ‘enfeites’ de um adro preexistente”.⁵⁰ Por fim, reforça que Antônio Francisco Lisboa, ao contrário do que se procurava demonstrar, “nada tem de primitivo”.

Aleijadinho seria um arquiteto-escultor consciente de seu ofício, e se há excessos em sua arte é porque sua obra se inscreve no ciclo histórico do barroco. Porém, é inegável que o aspecto original dele, que mais chama a atenção de Lucio Costa, não são as formas atormentadas do risco de suas fachadas, nem o requinte de sua ornamentação, mas a astúcia de seu modo de

50. COSTA, Lucio, op. cit., p. 5.

Fig. 46: Profetas de Congonhas do Campo, 1945 (foto de Horacio Coppola). Quando Aleijadinho passa a ser registrado por fotógrafos modernos como Gautherot e Coppola, desvela-se em suas imagens uma nova dimensão espacial em diálogo com a paisagem que o olhar neocolonial desconhecia, bastando comparar, por exemplo, o número especial da revista *O Cruzeiro* em que Marianno Filho publica seu texto laudatório sobre ele. Lá, as esculturas são fotografadas frontalmente, de modo acadêmico e estático. Por outro lado, essa “leitura” moderna dos profetas já aparece nos versos de Oswald de Andrade, escritos em 1924: “No anfiteatro de montanhas/ Os profetas do Aleijadinho/ Monumentalizam a paisagem”.

agir ao saber aproveitar – como faz na igreja de São Francisco de Assis – uma circunstância única e traduzir a experiência que vem de fora, para então conduzir seu enraizamento e consequente florescimento. Essa interpretação modernizante, sem dúvida, contrária à de Robert Smith, seria acolhida por outro estudioso do barroco luso-brasileiro, John Bury, ao explicar a seus leitores como o presente moderno e o passado barroco se entrelaçam no Brasil:

A luta para manter uma civilização moderna nos trópicos, cuja criação foi um evento histórico único, demanda uma inexaurível energia e a recusa em admitir derrota diante dos constantes obstáculos. Nesse sentido, a vida do Aleijadinho é considerada um exemplo simbólico por seus compatriotas. Além disso, como artista que desenvolveu um estilo original, abandonando a imitação provinciana dos precedentes europeus, o Aleijadinho se torna uma figura de importância não só para o Brasil, mas para todo o continente americano. Com efeito, pode ser considerado o pioneiro que expressou em sua arte, da maneira mais vigorosa, mais impressionante e mais decisiva, a emancipação do Novo Mundo em relação ao Velho [Mundo].⁵¹

51. BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília: Monumenta – Iphan, 2006, p. 92. Ao contrário de Robert Smith, Bury não tinha contato direto com o Iphan. Para a historiadora da arte Myriam Andrade de Oliveira, ele era um *outsider*, não tendo chegado a conhecer pessoalmente Lucio Costa, muito embora se referisse ao arquiteto com muito respeito e admiração (ver *ibid.*, p. 10).

52. 03/10/1945. SCHWARTZMAN, Simon et al., op. cit., pp. 355-359.

53. XAVIER, Alberto, op. cit., p. 119. FERRAZ, Geraldo. “Falta o depoimento de Lucio Costa”. *Diário de São Paulo*, 01/02/1948. LIRA, José Tavares Correia de. *Crítica modernista e urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília*. Salvador: XI Anpur, maio 2005.

Oscar Niemeyer

Na carta de 1945 a Capanema, Lucio Costa afirma que “foi graças a esse convívio de apenas três meses” com Le Corbusier, em 1936, que “o excepcional talento do arquiteto Oscar Niemeyer [...] até então inexplicavelmente incubado, revelou-se em toda a sua plenitude”, diz Lucio Costa, lembrando em seguida a participação dele na elaboração do Pavilhão de Nova York e as “suas incomparáveis construções da Pampulha”, além de algumas outras espalhadas pelo país, que fazem dele “não só o nosso maior arquiteto, senão, também, um dos maiores mestres da arquitetura contemporânea”.⁵²

Três anos depois, em 1948, o crítico paulista Geraldo Ferraz interpelava Lucio Costa, conforme relata Alberto Xavier, a se posicionar sobre um pronunciamento dos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura no qual atribuíam a ele, Lucio Costa, a alcunha de pioneiro da arquitetura moderna brasileira.⁵³ É uma oportunidade para que retorne aos argumentos da carta de 1945 – agora em público, desenvolvendo-os. Em sua conhecida resposta, Lucio Costa diz que “arquitetura não é *Far-West*”, relativizando a questão do pioneirismo, enquanto pontua os aspectos que julga essenciais para o reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira: reivindica a decisiva presença de Le Corbusier no projeto do Ministério da Educação e recorda a Feira de Nova York e a originalidade do conjunto da Pampulha, encadeamento que minimiza a precoce atuação de Warchavchik, retirando a si próprio do centro do debate e enfatizando o “advento” de Oscar Niemeyer:

No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista

[Niemeyer], da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa [...] a ponto de poder-se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha, e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchik.⁵⁴

Eis que, recuando no tempo, encontra o pioneirismo de Niemeyer em Aleijadinho que, como vimos, seria também alçado três anos depois à condição de arquiteto consciente e genial de sua época. Com tal argumento, Lucio Costa não permite mais apontar quem fez primeiro uma obra moderna, mas quem responde a uma determinada tradição de mais de dois séculos. Inversão que tem mais um efeito: colocar em evidente impasse a boa tradição.

54. RV, p. 199. Originalmente publicada em *O Jornal* (20/02/1948), reproduzida e comentada na coletânea de Alberto Xavier (op. cit., pp. 119-128).

55. RV, p. 168.

56. “Os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil nestes últimos cinquenta anos não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo; assimilam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios [...] não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de ocorrer” (RV, p. 160).

57. RV, p. 169.

No mesmo ano de “A arquitetura de Antônio Francisco Lisboa revelada no risco original da capela franciscana de São João del-Rei” (1951), Lucio Costa publica “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: depoimento de um arquiteto carioca”, texto no qual amplia o nexos dessa tradição moderna ensaiada na carta de 1945 e na resposta a Ferraz em 1948. Assim, o debate gira em torno das origens da arquitetura moderna brasileira, processo que aparece de forma sintética no título, sendo evidentemente o Ministério da Educação o milagre em questão.⁵⁵

Reconhecendo que o Ministério não pode ser explicado como resultado de um processo autóctone, Lucio Costa cita os “desconexos” episódios anteriores, recordando a fundação da Escola de Belas Artes e uma sucessão de arquitetos ecléticos que foram produzindo obras que marcaram essa pré-história da arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Fatos que ele diz não serem importantes, mas que encontram seu valor na lembrança de sua experiência pessoal, afinal todos esses profissionais e suas obras povoaram o imaginário ou o cotidiano do jovem Lucio Costa. Com a vinda de Le Corbusier e o Ministério, há um corte,⁵⁶ e é a partir daí que uma geração de arquitetos modernos se forma, como “o impecável veterano” Reidy, “os admiráveis irmãos Roberto”, Mindlin, Burle Marx. Oscar Niemeyer aparece mais uma vez em posição destacada, como “a chave do enigma que intriga a quantos se detêm na admiração dessa obra esplêndida e numerosa” que é a arquitetura moderna brasileira, repetindo o argumento de 1948, ao evocar então o duplo de Oscar Niemeyer na colônia, Antônio Francisco Lisboa.⁵⁷

Por outro lado, toda a tradição que vinha sendo decantada em experiências como o Parque Guinle, seguindo o caminho que ele procurava pavimentar desde os anos 30, é mencionada agora como “uns tantos recursos superficiais”, como se repreendesse a si mesmo, dizendo que a arquitetura brasileira, detentora de uma “feição internacional”, “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 – o muxarabi, o esquema das duas varandas? –, mas fundamentalmente porque trata-se da própria personalidade do gênio artístico nativo”.⁵⁸ Assim, faz colidir ainda mais frontalmente o caminho que ele vinha tentando traçar desde “Documentação” e este outro, de Aleijadinho-Niemeyer.

Em 1952, Lucio Costa publica “Considerações sobre a arte contemporânea” nos Cadernos de Cultura do Ministério da Educação, texto que foi redigido ao longo dos anos 40, possivelmente entre 1946 e 1947.⁵⁹ Embora o título nos sugira uma discussão sobre a arte contemporânea, toda a primeira parte do texto é uma reflexão sobre a história da arte, defendendo que a arquitetura enquanto intenção plástica pode se desenvolver ao longo dos séculos por dois caminhos distintos. O primeiro, de caráter orgânico-funcional, leva a obra a se comportar como um “organismo vivo”, o estilo “desabrocha”, tendo seu mais claro correspondente na arte gótica. O segundo, plástico-ideal, segue “normas a priori”, isto é, formas “geométricas ideais” (cubo, esfera e pirâmide), “plasticamente puras”, em que o estilo se domina, se contém – a arquitetura clássica é o modelo mais evidente.

58. RV, p. 169.

59. Na reprodução do texto feita em *Registro de uma vivência*, há uma nota do arquiteto que diz “escrito dez anos antes de Brasília”, portanto, 1946-47. No texto é mencionada também uma exposição de Portinari que ocorre em Paris em 1946, além de um trecho desse texto ser citado em “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, que é de 1951 (RV, p. 165, e pp. 45-46 do manuscrito lphan / P.024).

60. RV, p. 250.

61. RV, p. 248.

Eles se desenvolvem no tempo e no espaço como ramos mais ou menos separados. “Não se trataria apenas, em essência, de dois tempos sucessivos de um pêndulo”, como na conceituação de D’Ors, diz ele, “mas, principalmente, da ocorrência simultânea de duas correntes bem definidas de conceitos plásticos antagônicos e dos seus contatos e trocas, senão mesmo da sua eventual fusão”⁶⁰ em determinadas circunstâncias e épocas. O autor identifica ainda dois grandes eixos originários: da corrente orgânico-funcional nasce o eixo nórdico-oriental, cuja energia é tendente à expansão; da corrente plástico-ideal surge o eixo mesopotâmico-mediterrâneo, baseado em uma concepção estática, em que a energia plástica está concentrada.

Desse esquema, Lucio Costa extrai algumas conclusões. A bacia do Mediterrâneo é “o berço” do conceito estático da forma “cuja pureza geométrica ainda se manifesta na arquitetura popular da região, tanto ao sul da Europa, quanto ao norte da África”.⁶¹ Também se origina dessa matriz a arquitetura colonial “da América espanhola e portuguesa”, graças às suas “culturas de origem”, mas reconhece que são fundamentalmente dependentes “da corrente formal dinâmica, já que seu desenvolvimento principal se enquadra em cheio no ciclo barroco dos séculos XVII e XVIII”.

Como se vê, o arquiteto elabora uma visão complementar à formulação de seus textos redigidos entre 1937 e 1941, dando lastro mais amplo e recuado à tradição portuguesa, explicitando conceitualmente seu vínculo com o Mediterrâneo, que aparecia em “Razões” somente a partir do internacionalismo da arquitetura moderna corbuseana. Nesse panorama, a “arquitetura popular” presente na citação tanto à América quanto à Península Ibérica – arquitetura cuja forma tenderia à geometria ideal, resultado de uma concepção estática – conduz à simplicidade e à coesão que facilmente conseguimos vislumbrar nas descrições do casario

colonial ou no Le Corbusier dos anos 20 e 30. Nessa descrição, quem parece destoar é Aleijadinho, que sequer é citado.

Por outro lado, não podemos deixar de notar que Lucio Costa afirma que no presente há uma “perfeita fusão daqueles dois conceitos dantes justamente considerados antagônicos”, o orgânico-funcional e o plástico-ideal, a partir das “técnicas construtivas contemporâneas”, isto é, da ossatura independente e dos recursos plásticos permitidos pelo concreto armado.⁶² Não há uma menção direta a este ou aquele arquiteto, nem a esta ou aquela região, mas sabemos que a fluidez de formas através do concreto armado é a mais significativa característica da obra de Oscar Niemeyer desde a Pampulha.

Claro enigma

Os anos 40 e 50 são um período marcado por ampla repercussão internacional da arquitetura brasileira. O livro *Brazil Builds* teria quatro reimpressões ao longo dos anos 40, e são inúmeras as revistas retratando o Brazilian style, tais como *The Studio* (out. 1943), *The Architectural Review* (mar. 1944), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (set. 1947 e out. 1952) e *The Architectural Forum* (nov. 1947). Em 1950, o livro de Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, é impresso com uma tiragem de 15 mil exemplares, cinco vezes mais que a média de um livro da área.⁶³ Em todas essas publicações, o grande nome é Oscar Niemeyer, e a linha narrativa é ditada pelo enredo de Goodwin em *Brazil Builds*, ou seja, pela associação entre natureza tropical, herança barroca e arquitetura moderna.

Nessas publicações, Lucio Costa aparece incontornável, mas discreto, como um pioneiro que já está prestes a sair de cena – seus projetos veiculados são escassos e quase sempre com poucas informações. Um raro protagonismo ocorre em edição de 1952 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, na qual ele publica um longo texto chamado “Sobre a inesperada e importante contribuição dos arquitetos brasileiros ao desenvolvimento atual da arquitetura contemporânea”.⁶⁴ Trata-se de uma variante de “Considerações sobre a arte contemporânea” com trechos pontuais de outros escritos seus.

No artigo, Lucio Costa lembra que, mesmo partindo de condições desfavoráveis, “a contribuição dos arquitetos brasileiros surpreende por seu imprevisto e sua importância”,⁶⁵ sendo o objetivo do texto discutir tal contribuição. No entanto, antes de repassar cada elo de desenvolvimento dessa arquitetura (o pioneirismo de Warchavchik, o estudo de Le Corbusier, o edifício do Ministério, Niemeyer e a comparação com Aleijadinho, “a chave do enigma”), ele procura expor, como fez em “Considerações”, a sua visão sobre os antecedentes históricos do movimento moderno (eixos culturais da forma). Com isso, temos uma amostra da linha argumentativa que pretende seguir: não é possível explicar a arquitetura brasileira sem compreender o fluxo internacional em que ela está inserida. Somente após expor o eixo mesopotâmico-mediterrâneo (a tradição que desemboca em Le

62. RV, pp. 246-247.

63. *Correio da Manhã*, 19/09/1956, p. 12.

64. COSTA, Lucio. “Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine”. In BLOC, André (org.). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 42-43, out. 1952.

65. *Ibid.*, p. 4.

Corbusier e à qual estamos filiados) é que retorna ao presente moderno, e daí ao feito do Ministério.

Visando o público estrangeiro, ele faz algumas adaptações nesta parte da narrativa. Na primeira delas, no relato do Ministério, após creditar Le Corbusier, sublinha o protagonismo da equipe brasileira e, dentro dela, o de Niemeyer, ao dizer que o edifício “foi concluído com sucesso, principalmente graças a Oscar Niemeyer Soares”.⁶⁶ Na sua comparação com Aleijadinho, a passagem de “Muita construção” é levemente alterada, excluindo a citação nominal aos demais arquitetos em favor da forma sintética “florescimento da arquitetura brasileira”. Na revista, lemos:

Assim como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em circunstâncias análogas, nas Minas Gerais do século XVIII, ele [Niemeyer] é a chave do enigma que desconcerta todos aqueles que querem entender mais de perto o estranho processo seguido pelo súbito florescimento da arquitetura brasileira.

66. Ibid., p. 7.

67. Ibid., p. 7.

Na parte final, Lucio Costa procura expor o que seria o “lugar” da arquitetura moderna brasileira, argumento extraído de “Muita construção”:

Apesar do significado internacional da arquitetura moderna – do mesmo modo que foi na Idade Média e durante o Renascimento –, a arquitetura brasileira atual se destaca do conjunto da construção contemporânea e se apresenta ao olhar estrangeiro como uma manifestação de caráter local, não somente porque renova alguns recursos próprios à tradição do país, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se exprime por meio das individualidades do gênio artístico “nativo” utilizando-se dos materiais, das técnicas e do vocabulário plástico de nosso tempo. Ainda que ultrapasse o desenvolvimento nacional, ajusta-se e se integra facilmente ao ambiente porque foi concebida precisamente com esta intenção, e desta maneira consegue acrescentar à austeridade de Gropius, à sábia ordem plástica de Le Corbusier e à elegância de Mies van der Rohe, o que ainda faltava à arquitetura moderna, isto é, uma particular graça.⁶⁷

Eis que, primeiro, reafirma a arquitetura moderna como estilo de sua época. Em seguida, diz que a arquitetura brasileira, “ao olhar estrangeiro”, aparece como uma “manifestação de caráter local”, o que não seria de todo falso – aliás, é daí que nasce seu esquema da boa tradição (a renovação de “alguns recursos próprios à tradição do país”). No entanto, ao prosseguir, deixa claro que esta não é a razão de ser dela, mas sim a inventividade do “gênio nativo”, pois aqui, como no restante do mundo, são empregados os mesmos materiais, técnicas e vocabulário plástico. Essa arquitetura não tem, portanto, nada de particular ou local, afastando as explicações neomesológicas que viam na natureza tropical a origem da nossa vocação construtiva.

Tal caracterização no conjunto do texto também determina as “circunstâncias muito semelhantes” entre Niemeyer e Aleijadinho, mas não como aquelas formais, afastando a associação do moderno com o barroco, e sim da personalidade deste no século XVIII em analogia à daquele no interior de outro ciclo internacional, o da arquitetura moderna, capazes que são de criar com a mesma inventividade e beleza (*grâce* no original) – o que seria, afinal, a contribuição brasileira frente às demais vertentes da arquitetura moderna contemporânea.

Essa reprovação a Niemeyer ser um arquiteto barroco aparece em outros textos seus da época, como em seu prefácio ao livro de Stamo Papadaki. Enquanto o autor greco-americano exalta a herança barroca na formação de Niemeyer, Lucio Costa não faz qualquer alusão a isso, reiterando em grande medida sua posição de dez anos antes, quando, em carta a Le Corbusier, procurava explicar a forma curva do Pavilhão de Nova York:

68. Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, 14/04/1939 (FLC 13.3.82).

69. Sobre a famosa polêmica, ver BILL, Max. “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”. In XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Na intenção de nos demarcar do pavilhão francês, nosso vizinho, construção enorme e pesada, Oscar teve a ideia de aproveitar a curva do terreno – bela como uma curva de mulher –, e o resultado foi uma arquitetura elegante e graciosa, com um espírito um pouco jônico, ao contrário da maior parte da arquitetura moderna, que se aproxima mais do dórico.⁶⁸

Ainda que ele nunca mais retorne à associação da curva com o estilo jônico – em contraposição ao dórico de Le Corbusier ou de si próprio (e do que era para ele um inconfundível traço da arquitetura civil colonial) –, tal associação, anterior à narrativa de Goodwin, é não só esclarecedora da inovação que o jovem Niemeyer promovia, como também do olhar atento de Lucio Costa, a ponto de perceber, três anos antes da Pampulha, a sua originalidade.

No entanto, do mesmo modo que a crítica internacional associava a originalidade da arquitetura moderna feita no país ao barroco, recorria-se a essa associação também para criticá-la, pensando no “formalismo” de Niemeyer como uma espécie de barroquismo que turva os princípios econômicos e funcionais que norteiam a arquitetura moderna. A mais conhecida crítica nessa direção é a de Max Bill, menos de um ano após o artigo de Lucio Costa na *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Curiosamente, ao respondê-lo,⁶⁹ Lucio Costa recorre ao barroco. Em defesa da igreja da Pampulha, um dos focos da polêmica, diz se tratar de um “barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas”. Tal experiência – a de fabricantes de igrejas barrocas – emerge, então, como um meio de dimensionar a escala de feitos muito diferente daquela dos relojoeiros, do artesanato suíço, em irônica referência a Max Bill.

Nesse momento, é flagrante o conflito que se estabelece entre o caminho original – o de “Documentação”, baseado no esquema do anonimato popular, de contenção formal e sobriedade, da tradição

construtiva portuguesa – e este outro do gênio nativo, em que se alinham Antônio Francisco Lisboa e Oscar Niemeyer, o barroco e as formas livres do concreto armado.

Diante disso, Otávio Leonídio pondera que talvez Lucio Costa “estivesse deixando para trás o sofisticadíssimo trabalho de construção teórica realizado nos anos precedentes”, optando, em vez disso, “pela confortável adesão a um essencialismo nacionalista”, o que o aproxima também de “concentrar seus esforços no sentido de levar adiante uma verdadeira monumentalização da arquitetura moderna brasileira”, pois é nessa direção que Niemeyer se dirige.⁷⁰ Ao comentar essa mesma questão, Guilherme Wisnik é taxativo, afirmando que nesse momento “aquela referida tradição artesanal, com a qual buscou reatar durante tanto tempo, estava definitivamente perdida”,⁷¹ e a “busca pela tradição se torna superficial”.⁷²

70. LEONÍDIO, Otávio, op. cit., p. 296.

71. WISNIK, Guilherme. *O Brasil condenado ao moderno: do desenvolvimentismo de Estado aos grupos contraculturais*. São Paulo: FAU-USP, 2018, p. 45 (Tese de Livre-Docência).

72. Ibid., p. 48.

73. RV, p. 185.

74. RV, p. 182.

75. Ou então o espaço livre do térreo como um diálogo com a natureza e um enfrentamento com o tecido urbano convencional.

Embora pareça eficaz pensar que o monumental venha substituir a boa tradição, conforme argumenta Leonídio, na realidade a monumentalização se manifesta na obra e no pensamento de Lucio Costa muito precocemente e em diversas ocasiões. Além de o edifício do Ministério da Educação ser desde a carta a Capanema associado à escala monumental, no projeto para a Universidade do Brasil (1936-7), a respeito da grande esplanada das escolas – espaço mais tarde identificado como “prenúncio do Eixo Monumental de Brasília”⁷³ –, diz o arquiteto se tratar de “um conjunto de edifícios de caráter monumental”⁷⁴ onde o passeio que ladeia as escolas deveria ter uma largura de cem metros, demarcado pelo grande palmeiral. Assim, não nos parece satisfatória essa resposta ao conflito que então permeia as formulações de Lucio Costa.

Por outro lado, Wisnik parece correto ao dizer que o artesanal estava definitivamente perdido. Entretanto, isso não explica por completo a questão, pois, desde “Razões da nova arquitetura”, não há, por parte do arquiteto, qualquer ação ou pensamento regressivo. Muito embora ele possa se valer da sentimental recordação de um tempo pretérito, como procuramos mostrar até aqui, a boa tradição existe como um fio que enlaça o passado a partir do presente, assimilando técnica moderna. Assim, ao resgatar a ideia de um povo com sua índole construtora, Lucio Costa não pensa em retornar ao artesanato. Quando cita a casa mais simples e quase apagada pelo tempo, procura reavivar a sua memória, e não emular o modo de construí-la. Em um breve momento inicial, recorre-se a expressões mais literais, como no caso do barro armado de Monlevade; depois, no Ministério, os revestimentos (o azulejo, o granito) já figuram como uma citação que visa abrandar o novo, atenuando seu contraste com a cidade cotidiana;⁷⁵ no Parque Guinle, por sua vez, há uma elaborada resposta que passa pela recriação da “casa brasileira” em termos de uma “máquina de morar”.

Portanto, por mais que lhe fascinasse a pureza do artesanato, seu alinhamento com o progresso social, com a doutrina corbuseana, acaba conduzindo-o a “legítimas recriações”

modernas de espaços da casa tradicional, de seus modos de construir ou até de morar. Como pano de fundo disso tudo, há sem dúvida duas crenças fundamentais. A primeira é a de que a arquitetura moderna brasileira se guie por uma continuidade, um desenvolvimento sem arroubos nem saltos, repetindo uma idealizada comunidade de construtores – agora, talvez, como uma “escola” de arquitetos.⁷⁶ A segunda é sua incessante luta contra nossa incompletude, buscando vencê-la ao moldar uma cultura moderna em um país periférico.

E, no entanto, a trajetória de Niemeyer e da arquitetura moderna brasileira se dirige em grande medida para outra direção. É simbólico desse desvio que a curva do Pavilhão de Nova York se converta em cúpula na igreja da Pampulha e em marquise na Casa do Baile, anunciando as possibilidades do concreto armado como forma plástica, invenção e graça. Não seria mais possível, com isso, traçar a direta analogia entre a construção moderna, de formas retangulares e cúbicas, e as casas mais simples, base de todo o esquema teórico de Lucio Costa. No horizonte despontam uma escala e uma forma novas. Paradoxalmente, esse progresso confirma sob muitos aspectos a confiança que ele mesmo depositara na arquitetura brasileira a partir do edifício do Ministério e que se insinuava nos ensinamentos de *Precisões*.

O que permanece como problema é se ainda seria possível a coexistência de ambos os caminhos. Ou então, após tantos volteios, esquivas e torções, como adverte Wisnik, não teria o caminho da tradição se tornado superficial? Essa resposta não diz respeito somente à arquitetura, pois o passado colonial alcançara um significado muito amplo para a cultura moderna brasileira, sendo um tanto exemplar o poema “Morte das casas de Ouro Preto”, publicado por Drummond em seu sétimo livro, *Claro enigma*, de 1951. Nele o poeta narra a lenta dissipação das casas corroídas pelas águas:

*Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não veem. Também morrem.
Assim plantadas no outeiro,
menos rudes que orgulhosas
na sua pobreza branca,
azul e rosa e zarcão,
ai, pareciam eternas!
Não eram. E cai a chuva
sobre rótula e portão.
Vai-se a rótula crivando
como a renda consumida
de um vestido funerário.*

76. Ideia que aparece subjacente ao menos em duas ocasiões importantes, ao Lucio Costa insistir para que Oscar Niemeyer viesse a ser professor da Escola Nacional Belas Artes, preocupando-se com a passagem de seu conhecimento e a formação de uma “escola” – o que, como sabemos, nunca veio a acontecer, diferentemente de Vilanova Artigas em São Paulo. Em “Muita construção”, lê-se: “cabe aqui renovar o apelo feito por ocasião da inauguração do edifício do Ministério da Educação e Saúde: nomeiem-se (*amanhã* que as calendas já estão abarrotadas) catedráticos, *hors-concours*, de composição de arquitetura e pintura, respectivamente, o arquiteto Oscar Niemeyer Soares e o pintor Candido Portinari, pois se temos à mão dois artistas de tamanha projeção internacional [...], não se compreende por que privar, oficialmente, as novas gerações da mútua lição insubstituível de tão exercitada experiência” (RV, p. 170).

*E ruindo se vai a porta.
Só a chuva monorrítmica
sobre a noite, sobre a história
goteja. Morrem as casas.*⁷⁷

O poeta anuncia a morte daquelas construções que nos pareciam eternas ou o significado delas para a vida moderna brasileira? Não por acaso, em São Paulo, um grupo de jovens já conspirava em prol de uma arte urbana e industrial, livre de qualquer vínculo afetivo ou histórico com o passado – “não há mais continuidade!”, dizem eles no manifesto Ruptura.⁷⁸ Enquanto isso, Niemeyer amplia, em obras como o Ibirapuera e o museu de Caracas, seu compromisso em “desenhar hoje o passado de amanhã”.⁷⁹ Não menos expressivas desse período são as longas ausências de Lucio Costa, em 1948 e 1952 (a segunda por quase um ano), quando vai à Europa para estudar a antiga arquitetura portuguesa. Qual o sentido dessas viagens? Seria o resgate da expressão mais antiga e autêntica da experiência portuguesa um meio de trazer novos elementos ao seu já desgastado esquema? Ou significaria, como um ensaio geral, a própria e definitiva saída de cena por parte do velho combatente?

77. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 69.

78. Manifesto do grupo Ruptura divulgado em 1952.

79. NIEMEYER, Oscar. *Curvas do tempo*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

3. UM CHEIRINHO DE ALECRIM INQUÉRITOS PORTUGUESES DE LUCIO COSTA

O alfarrabista

Arquivado no Iphan, um breve programa para um curso de arquitetura brasileira apresenta as “influências atuantes” da arquitetura colonial divididas em duas: uma direta de Portugal e outra indireta, europeia e oriental. No documento, submetido à apreciação de Lucio Costa, vemos que ele risca a palavra “influência” e, ao lado, anota que “não se trata aqui de *influência*, pois o Brasil era *português*!”¹

Esse “Brasil português” se vincula não a qualquer Portugal, já que, como vimos, trata-se de uma transposição das construções rurais “a um tempo rudes e acolhedoras”² das vilas e aldeias, tradição estabelecida a partir de “Documentação necessária”. Entre esse texto (1937) e a primeira viagem de estudos à antiga metrópole (1948), há um hiato de onze anos. Antes disso, ele esteve em Portugal uma única vez, em 1926, quando seu navio, seguindo para Marselha, atracou por algumas horas em Lisboa. A montagem a posteriori e não cronológica dos acontecimentos, de acordo com *Registro de uma vivência*, embaralha os tempos, dificultando nossa compreensão sobre um fato relevante: ao descrever a matriz insubstituível de nossa arquitetura colonial, ele intuía uma experiência construtiva que, a rigor, não conhecia. É verdade que a correspondência maior ou menor entre metrópole e ex-colônia era uma preocupação de sua geração, repercutindo nas obras fundantes de seus contemporâneos, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e tantos outros. No entanto, como é possível elogiar aldeias que nunca visitou, a ponto de dizer que sua arquitetura era de “maior interesse” que a dos palácios e catedrais?

Lucio Costa faz o que um dia Antônio Francisco Lisboa fez quando encarregado de esculpir, aos pés do profeta Daniel, um leão – animal que nunca vira. Para isso, recorreu à iconografia fantástica das edições que circulavam nas rotas marítimas recém-descobertas. Tão raro e excêntrico quanto encontrar a gravura desse animal no século XVIII, era dispor no início do século XX de subsídios para avaliar a arquitetura popular portuguesa, já que somente em 1961 ocorre o primeiro grande retrato dela, ocasião em que o Sindicato dos Arquitectos de Portugal promove um inventário das construções populares, um *Inquérito da arquitectura portuguesa*, depois publicado como *Arquitectura popular em Portugal*. Antes desse livro, muito pouco era conhecido – quase nada, na verdade. Sem a possibilidade de recorrer a este *Inquérito*, quais poderiam ser as bases que o levariam a tangenciar o problema? Quanto desse material esteve acessível a ele?

Tal como havia sido para Aleijadinho, podemos supor que a fonte principal de Lucio Costa eram os livros que, ao cruzarem o Atlântico, traziam algum registro capaz de instigar sua imaginação. O arquiteto, porém, quase não deixou indícios do que leu ao longo da vida, e apenas algumas menções a poucos autores aparecem em escassas passagens de seus textos. Não há registro de uma biblioteca pessoal. Segundo Maria Elisa Costa,³ seu pai consultava sobretudo o acervo do “Patrimônio”, hoje em grande parte conservado na Biblioteca Noronha Santos – biblioteca central da

1. Iphan, série *Personalidades*, subsérie “Lucio Costa”, caixa 147, avulso, sem data (grifo dele).

2. RV, p. 457.

3. Depoimento oral colhido pelo autor.

instituição. Se tomarmos como válida essa hipótese, revisitando hoje este mesmo acervo, podemos encontrar um universo de duas centenas de publicações sobre Portugal editadas até 1948. O número se reduz drasticamente ao eliminarmos aquelas publicações voltadas a grandes igrejas e monumentos, restando um seleto grupo de pouco mais de uma dezena de obras que abordam os costumes e a cultura material do povo português, seja através de estudos etnográficos em que a presença de edificações é quase nula, seja através dos arquitetos ecléticos que iniciam a reivindicação desse passado.⁴

Em *Anotações artísticas e archeológicas*, reunião póstuma das crônicas de Sousa Viterbo, figura multifacetada da Lisboa do final do século XIX, a chamada “casa portuguesa” aparece como uma inquietante preocupação.⁵ “O problema é com efeito difícil e até talvez insolúvel”, diz o autor em uma de suas crônicas, ao que emenda: “em que local e em que século se deve ir procurar [essa casa]?”. Viterbo não encontra resposta exata à sua pergunta, mas este questionamento é suficiente para sinalizar um primeiro passo rumo ao moderno entendimento da nação com todas as implicações que isso teria, inclusive prenunciando profundas transformações políticas. Não por acaso, a questão de Viterbo seria acolhida pelos arquitetos que se viam compelidos a romper com o classicismo oitocentista em busca de uma imagem nacional para suas construções, fato que ocorria simultaneamente ao aparecimento dos movimentos revivalistas na América Latina. Em Portugal, Ricardo Severo e Raul Lino, entre outros, investigam a casa portuguesa.

Na biblioteca do Iphan, consta um livro de Raul Lino chamado *Casas portuguesas: alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*.⁶ Lino é uma figura central desse momento de “renúncia aos ecletismos e aos historicismos”, em favor de um estilo nacional.⁷ No livro, o arquiteto português desenvolve a questão, coligindo exemplos de sua autoria expostos por meio de coloridas aquarelas. A busca pela “casa simples” converte-se em uma demonstração das “casas portuguesas”, matizando a imagem de um único modelo ideal em múltiplas representações segundo as regiões do país. Se aqui temos mais um passo adiante, o resultado apresentado através de seus projetos é antes de tudo desagradável para um arquiteto moderno como Lucio Costa, que inclusive transmitiu sua impressão diretamente a Lino em meados dos anos 30.⁸ As razões desse incômodo refletiam, antes de mais nada, uma negação de si mesmo, pois Lino, assim como os neocoloniais brasileiros, passava ao largo de um entendimento mais profundo sobre a arquitetura que reivindicava. Ele falava, por exemplo, em “casas simples”, quando na verdade apresentava palacetes; dizia buscar o espírito de cada região, quando de fato se apropriava de elementos descontextualizados desses lugares para ornamentar suas composições ainda muito impregnadas de um sentido acadêmico.

Mas, como diz Lino, o “amor pela terra portuguesa” estava disseminado nele. E um dos responsáveis por isso teria sido o arquiteto e historiador da arte alemão Albrecht Haupt.⁹

4. Para uma apreciação crítica do período em Portugal, ver: MILHEIRO, Ana Vaz. “Transição: nacionalismos partilhados [entre-séculos]”, in *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Porto: FAUP, 2005.

5. SOUSA VITERBO, Francisco Marques de. *Anotações artísticas e archeológicas*. Lisboa: Tipografia do Comércio, 1912. Note-se que dois anos mais tarde, em julho de 1914, Ricardo Severo apresenta em São Paulo o livro *Arte tradicional no Brasil: a casa e o templo*; em 1921, no Rio de Janeiro, José Marianno Filho procura a “casa brasileira”. Ver *Architectura no Brasil*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, out. 1921.

6. LINO, Raul. *Casas portuguesas: alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1933.

7. MILHEIRO, Ana Vaz, op. cit., p. 159.

8. “Lucio Costa não quer ouvir falar de tradição [...] e observa que nós europeus estaríamos fartos de uma herança que nos oprime. A isto tenho de obtemperar que a tradição a mim pessoalmente nada oprime nem aflige”, relata Lino por ocasião de um encontro com Lucio em 1935, no Rio de Janeiro. Ver MATOS, Madalena Cunha; BEISL, Tânia. “Um encontro, um desencontro: Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos”. *Anais do VII Docomomo Brasil*, Porto Alegre, out. 2007, p. 14.

Fig. 47: Uma das casas que figuram no livro de Raul Lino.

9. Ibid., p. 5.

10. HAUPT, Albrecht. *A arquitetura da Renascença em Portugal*. Lisboa: J. Rodrigues & Cia, 1852, p. 37.

11. CORREIA, Vergílio. *Etnografia artística portuguesa*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1937.

Coincidentemente, há um exemplar de seu *A arquitetura da Renascença em Portugal* nas prateleiras da Biblioteca Noronha Santos. Contrariando outros livros voltados para o passado glorioso de Portugal, Haupt demonstra conhecer as construções tidas como menos importantes – isto é, as populares –, interesse que reflete seu cuidado em descrever a arquitetura a partir de aspectos tectônicos e materiais empregados, apontando novamente para uma variação construtiva e estilística segundo as regiões do país. Isso não impede Haupt de sentenciar um juízo bastante negativo quanto ao que era produzido fora do eixo Lisboa-Porto, juízo este, mais uma vez, oposto ao de Lucio Costa. Conforme as palavras de Haupt:

As mais importantes construções da arquitetura portuguesa agruparam-se, em primeiro lugar, em volta da capital, Lisboa, e disseminaram-se depois, principalmente, ao longo, e dos dois lados, da estrada de comunicação entre ela e o Porto. O prosseguimento de investigações artísticas no norte, leste e sul do país faz reconhecer *uma realização progressivamente decrescente* e uma concepção *mais rústica* para a periferia, de maneira que *nada faz supor que na parte montanhosa ou no interior das províncias se possam encontrar outras construções de particular valor*.¹⁰

Serão os trabalhos etnográficos os que mais parecem ter uma proximidade com o que Lucio Costa estava procurando, na medida em que observam a vida do interior, amparando-se substancialmente em descrições colhidas nas excursões empreendidas. *Etnografia artística portuguesa*, do arqueólogo e historiador da arte Vergílio Correia,¹¹ tece considerações sobre figuras como o camponês, o pescador e o tecelão, pondo em relevo costumes, técnicas e utensílios regionais. Não chega a descrever os espaços dessa vida simples, muito embora, curiosamente, faça análises de certos aspectos do léxico arquitetônico popular.

Fig. 48: As chaminés algarvias segundo Vergílio Correia.

Em *Excursões arqueológico-etnográficas através de Portugal*, de 1927, José Leite de Vasconcelos percorre exatamente as regiões desprezadas por Haupt. Atento aos hábitos do povo, surgem algumas poucas casas como parte do ambiente descrito, lendo-as segundo a organização dos usos (hábitos) ou por meio de aspectos pitorescos, como o posicionamento dos vasos floridos nas varandas.

De todas as obras levantadas, *A arte e a natureza em Portugal* é a mais significativa. Trata-se de uma publicação em oito volumes, com cerca de trezentas fototípias, editada em fascículos entre 1902 e 1907, inscrevendo-se no interesse oitocentista pela fotografia e sua reprodução em série através de publicações ilustradas. A edição pertencia à respeitada Casa Biel, cujo dono, Emílio Biel, um alemão radicado em Portugal, vinha registrando o patrimônio português havia pelo menos vinte anos para a sua difusão junto ao grande público. Essa coleção, conforme adverte o prefácio do volume introdutório, tinha particular objetivo de apresentar aos leitores estrangeiros “que não visitaram ainda o nosso país [...] as maravilhas e belezas que a arte e a natureza espalharam por toda a parte”.

A obra divide-se em três grandes temas: patrimônio, paisagem e costumes. O primeiro, o mais volumoso do conjunto, inclui o patrimônio edificado, isto é, monumentos, ourivesaria, escultura religiosa e alguma pintura. O segundo aborda a paisagem natural do interior, retratada como um domínio desconhecido, de aspecto romântico, mas onde a intervenção humana já pode ser sentida, como nos registros da construção da linha férrea do Douro. O terceiro captura os costumes regionais, atestando o auxílio da técnica fotográfica para transformar a etnografia em disciplina científica, com cenas cotidianas do interior como a pisa da uva, a pesca e o trabalho na lavoura. Trata-se de uma obra monumental, de divulgação, com uma linguagem essencialmente visual e moderna, hoje reconhecida como um dos mais importantes registros do passado português. Ribeiro Baptista observa que havia uma série de dificuldades técnicas para o registro fotográfico ao ar livre, ou então para capturar sem distorções

grandes monumentos, problemas que a Casa Biel resolvia com engenhosas inovações.¹²

No livro, suprimidas as grandes cidades, como Porto ou Lisboa, os edifícios históricos surgem atemporais, mas a partir de um recorte moderno, a paisagem natural como um cenário indômito e o povo português como um ser múltiplo e rústico. Nas fotos de paisagens, encontramos aqui e ali um conjunto de casas, sugerindo uma pequena aglomeração urbana. A arquitetura popular, contudo, não é o principal tema para Biel. Seu interesse ao percorrer o território são as pessoas e seus costumes – os retratos de homens e mulheres do povo revelam seu olhar investigativo, como o de alguém que se vê diante de algo totalmente novo ou raro.

As poucas casas rurais aparecem sempre envolvidas em uma austera simplicidade, como a habitação barrosã (extremo norte do país), toda ela talhada em pedra, com sua bela escadaria que chega ao vestibulo elevado de entrada, a cobertura de palha e as pequenas aberturas nas paredes – cenário que Biel usa, em sua sofisticada composição, para capturar os membros de uma família camponesa, cuidadosamente distribuídos na cena. No entanto, essa imagem guarda uma relação com outra publicada em *Registro de uma vivência*,¹³ extraída, por sua vez, do *Inquérito*. Como se uma das janelas da casa de pedra estivesse agora aberta, vemos duas meninas se debruçarem sobre ela, testemunhando a passagem do tempo. A assepsia oitocentista se dissipa: desprendidas, as meninas sorriem para a câmera.

No frontispício de *A arte e a natureza em Portugal*, o carimbo do Ministério da Educação e Saúde/Sphan confirma que a obra pode ter sido incorporada ao acervo daquela biblioteca ainda nos anos 30, período em que a instituição se chamava Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A qualidade singular desse material não passaria despercebida por alguém como Lucio Costa, causando nele maior interesse. Contudo, se ele acessou esse livro, valendo-se dele para imaginar as vilas e aldeias de “Documentação necessária”, pelo menos um quartel de século teria transcorrido desde que aquelas fotografias foram feitas. O que restaria daquilo tudo? Quão enigmático não soaria para um jovem arquiteto moderno o olhar mudo e apartado daquela gente? Que dúvidas não permaneceriam adormecidas sob aquele passado de pedra e cal, pano de fundo da vida do povo português?

Caprichosas interferências desintegradoras

No outono europeu de 1948, Lucio Costa viaja a Portugal. Ele chega à Europa de navio, pela Inglaterra. Após passar por vários países, entra em Portugal pelo norte. Lá desce do Minho até o Algarve, tendo como destino final Lisboa. Faz o percurso de carro, em um Austin que adquire em Londres, viajando acompanhado de sua mulher, Leleta, e das duas filhas, Maria Elisa e Helena, ao longo de aproximadamente três meses, de meados de setembro até dezembro, conforme recorda Maria Elisa, então com treze anos. Não há registro de apontamentos feitos por ele durante essa viagem. O que conhecemos se limita a um breve relato,

12. BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro. *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Colibri, 2010.

13. RV, p. 450.

Figs. 49 a 51: A arte e a natureza em Portugal.

Fig. 52: A arte e a natureza em Portugal.

Fig. 53: Registro de uma vivência.

escrito após seu retorno ao Brasil e que permaneceu inédito até sua publicação em *Registro de uma vivência*, ou seja, quase meio século mais tarde.¹⁴ Chamado posteriormente de “Introdução a um relatório”, o documento não apresenta nada que possa figurar como um eventual parecer técnico, nem traz o roteiro das cidades e obras visitadas, tampouco menciona os outros países percorridos. Trata-se de uma breve reflexão sobre as razões que fizeram da viagem um “fracasso”, ao menos aparente, segundo suas palavras.

No relatório ele diz que o “objetivo principal da excursão através das províncias portuguesas” era, segundo suas expectativas iniciais, “estabelecer um sistema fundamental onde fosse possível apreender os vínculos naturais de filiação” entre a arquitetura da metrópole e aquela da colônia. Uma “circunstância imprevista” impediu que isso acontecesse:

*É que, de fato, o mais das vezes, não existem laços lógicos e coerentes de filiação, capazes de serem codificados num sistema onde fosse possível retroceder, em cada caso, às nascentes concretas ou virtuais da obra realizada por portugueses e brasileiros na colônia.*¹⁵

14. Iphan, PLC/V02, reproduzido com alterações em RV, pp. 455-456.

15. RV, p.455 (grifo nosso).

As coisas transcorriam diferente do imaginado, confirmando o desconhecimento prévio de Lucio Costa – como se um dia Aleijadinho se deparasse com um leão de verdade, constatando a distância entre o animal em carne e osso e o exemplar em pedra. A não existência de laços lógicos e coerentes que apontassem elos de ligação claros e diretos entre uma arquitetura e outra, entre metrópole e colônia, conduzia-o, por fim, a reexaminar o argumento-base, admitindo que se tratava de uma concepção idealizada, já que as “coisas não se passaram de modo assim tão simples”. O “suposto quadro familiar” era, na verdade, distante e incerto, enquanto os laços de filiação se mostravam mais e mais emaranhados.

As transposições, antes imaginadas como incidências quase lineares entre lá e cá, abriam-se em ramificações diversas, permeadas de fluxos que se retroalimentam, explorando novos caminhos, descontinuando outros, revivendo vias já extintas. Ele constatava que a empresa colonial amalgama o modo de construir das regiões portuguesas entre si e destas com a experiência oriental e africana, acrescentando ainda “imposições do meio físico e social americano” – verdadeiro “denominador comum nesse caprichoso processo de integração das velhas formas ao novo ambiente”.

Desse modo, o anunciado “fracasso”, se não é a invalidação do esquema teórico inicial, ao menos relativiza a transparente nitidez dos laços de filiação conforme “Documentação necessária”. Mostra-se por demais simplificadora a ideia de que o português deixaria seu vilarejo e, logo se acomodando na colônia, daria prosseguimento aos hábitos e costumes de sua terra, como se o trasladar fosse uma mera interrupção momentânea até o reatar do fluxo anterior. Contudo, muito hábil em lidar com os obstáculos

que encontra pelo caminho, Lucio Costa lhes atribui a imagem de “caprichosas interferências”.

Assim como recusava a “defasagem habitual” ao se referir a Aleijadinho, Lucio Costa concluiria que a arquitetura desenvolvida na colônia, embora feita “ao gosto e segundo os preceitos reinóis então correntes”, tinha “personalidade própria”, pois sua autenticidade residia, afinal, no fato de não ser cópia ou imitação, do mesmo modo que, “ao falar português”, os colonos “não arremedavam ninguém – falavam a própria língua”. A arquitetura “portuguesa no Brasil” seria como um novo sotaque, ou novas palavras que se formam a partir de uma nova realidade, uma nova forma de articular a língua, seus sons e sua estrutura.

O risco¹⁶

Ao desembarcar na Inglaterra em 1948, Lucio Costa dá início a uma busca pelo paradeiro de sua primeira professora de desenho, chegando a pernoitar em frente à casa dela, esperando o dia amanhecer para revê-la. Ele tinha como propósito contar à sra. Cox o que fazia seu ex-aluno e lhe agradecer pelos ensinamentos prestados. Esse episódio, narrado em *Registro*, nos dá a exata medida da importância que tinha o desenho para ele.¹⁷

Também em 1948, era editado um texto seu sobre o desenho, escrito a pedido de Capanema para as edições do Ministério da Educação, por ocasião de uma reforma no currículo das escolas públicas que acabou não se efetivando. Embora voltado aos professores do ensino infantil, há no tom geral do documento algumas reflexões que nos informam sobre o desenho como instrumento de trabalho do pintor e do arquiteto, revelando concepções que parecem definir o entendimento de Lucio Costa sobre seu próprio desenho, como quando diz que “aprender a ver é o principal segredo da arte do desenho”,¹⁸ deslocando a atenção do ato de riscar o papel ou das expectativas em torno da figura “bem copiada”, da forma “bem feita”, para outro, de caráter relacional, em que o sujeito participa da descoberta do objeto desenhado. É uma formulação que atravessa toda a reflexão moderna sobre essa linguagem. Le Corbusier, compulsivo desenhista que era, diz em *Dessins* que “desenhar é primeiro ver com os olhos, observar, descobrir”,¹⁹ ideia que aparece também em Valéry ao comentar Degas: “o desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”.²⁰

Muitos artistas modernos partilham de significativas descobertas quanto à linguagem do desenho por meio das viagens, tomando contato com um campo visual diverso daquele a que estavam habituados. O valor dessa alteridade é uma descoberta de si mesmo através do outro. É assim para Matisse no Marrocos e Le Corbusier em Argel e na América do Sul, ou para Volpi em Itanhaém e Lucio Costa no interior de Minas Gerais e, depois, em Portugal. O que está em jogo, sempre, é o outro, que é o contrário do mundo burguês, urbano e industrial, que desperta um interesse conforme o que busca o olhar do artista. “Nessa procura obstinada da forma”, escreve ele, “o desenho de observação

16. No processo de investigação das viagens a Portugal, notamos que o desenho como linguagem para Lucio Costa era estratégico, daí que surgiu esta parte do capítulo, interpondo-se entre a primeira expedição de 1948 e a segunda de 1952, quando ele produz um vasto registro gráfico do que viu por lá.

17. RV, p. 555.

18. COSTA, Lucio. “O ensino do desenho”. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, set./dez. 1948, p. 8.

19. LE CORBUSIER; PETIT, Jean. *Le Corbusier – Dessins*. Genebra: Forces Vives, 1968, p. 14.

20. VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

e o desenho plástico – conquanto diferentes de intenção” se confundem,²¹ abrindo-se em novos meios de representação.

Por isso, no documento para o Ministério, Lucio Costa sugere que os professores orientem as crianças a copiarem peças típicas de um museu de história natural, relacionando o aprendizado do desenho a uma compreensão visual do passado das diversas culturas, buscando estimular nos alunos as mesmas descobertas que moldaram a formação do olhar moderno:

Visando o desenho de observação, antes do mais, a *compreensão da forma*, não é preciso que o desenho seja todo ele igualmente acabado, podendo o aluno fazer ao lado ou mesmo, em parte, por cima dele, pormenores em tamanho maior, a fim de entender direito a passagem de certos planos, a nascença de possíveis nervuras ou determinada articulação.

21. COSTA, Lucio, op. cit., p. 8.

Suas palavras estimulam propositalmente a desconstrução da relação figura e fundo, incitando a sobreposição de fragmentos,

Figs. 54 e 55: Aquarela de Lucio Costa retratando o Passadiço da Glória, em Diamantina, 1924, e página do bloco Vermelho retratando uma casa em Guimarães, norte de Portugal, 1952.

o uso de ampliações e deformações que também desnaturalizem o desenho. Eis que, quando vemos as cadernetas de sua viagem seguinte a Portugal, em 1952 (que analisaremos com mais detalhes a seguir), encontramos registros que coincidem com essa premissa, e já completamente distintos de seus primeiros desenhos feitos em Minas Gerais. Se lá ele produzia aquarelas descritivas e realistas, aqui, nas cadernetas de 1952, ele vai praticar o “desenho errado” das crianças, dos primitivos e dos modernos, o mesmo que agora recomendava aos professores ensinarem nas escolas.²²

Em *Registro de uma vivência*, “O ensino do desenho” é publicado parcialmente e acrescido de uma breve introdução que vai além dos problemas do desenho como compreensão da forma, chegando à dimensão do desenho enquanto projeto: “o rabisco não é nada”, escreve Lucio Costa; “o risco – o traço – é tudo”.²³ A esta formulação podemos relacionar outra, feita a partir da obra de Aleijadinho, sobre os distintos significados, em língua inglesa, da palavra *desenho*:

Da mesma forma que a expressão inglesa *design*, a palavra risco, na sua acepção antiga, está sempre associada à ideia de concepção ou feitio de alguma coisa, como tal, não significa apenas desenho, *drawing*, senão desenho visando à feitura de um determinado objeto ou à execução de uma determinada obra, ou seja, precisamente, o respectivo projeto.²⁴

Lendo-as conjuntamente, as duas formulações se complementam, pois *design* é por ele associado a risco, naquele sentido próprio do passado colonial, herdado da metrópole, segundo o qual, como diz, é “precisamente” *projeto*. Essa correspondência era muito acalentada por Lucio Costa, sendo mencionada não somente como testemunho da intenção construtiva e arquitetônica de Aleijadinho, mas também por ocasião da divergência com Le Corbusier sobre a autoria do projeto do Ministério, ao recordar, numa carta, os dizeres gravados na parede de pedra do vestibulo do edifício, onde se lê: “projetado pelos arquitetos Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Lucio Costa e Hernani Vasconcelos, segundo risco original de Le Corbusier. 1937-1945”.²⁵ Ao mestre franco-suíço, ele explica na carta “que a antiga palavra portuguesa RISCO tem o mesmo significado que a palavra inglesa DESIGN, distinta de *DRAWING*, desenho”.²⁶ Assim, não apenas esclarece a virtuosa origem do termo, como permite sua atualização por meio do edifício do Ministério, no característico jogo entre passado e presente mediado pela experiência portuguesa.

Em sua viagem de 1952, ao retornar a Portugal, desta vez por quase um ano, o desenho assume o sentido de fusão entre o desenho de observação e o desenho de criação, de intenção plástica. Cinco cadernetas são preenchidas nessa viagem. No entanto, pouco depois de seu retorno ao Brasil, este material se perde, sendo recuperado somente após sua morte e tornado público por Maria Elisa Costa e José Pessoa.²⁷ Nunca saberemos

22. Ibid., p. 10.

23. RV, p. 242.

24. RV, p. 539.

25. RV, p. 141.

26. Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, 27/11/1949 (FLC – C118.76/77).

27. Ver COSTA, Maria Elisa; PESSÔA, José (orgs.). *Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012. Ver também: PESSÔA, José. “Desenhar para compreender e lembrar: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa”. *Risco*, IAU-USP, São Carlos, v. 15, n. 2, 2017, pp. 50-59.

ao certo o que Lucio Costa pretendia fazer com todo esse material que até o fim da vida esperou recuperar. Que desenhos selecionaria? Que edifício buscaria em vão, traído por uma lembrança imaginada? E quantas cenas, cores e detalhes não teriam aflorado em sua memória? O azul do céu em Faro, as folhas de uma oliveira ao vento, a luz que incide sobre a cal fresca, o entardecer na cidade que lhe escapa o nome, o café no pequeno largo, o colorido das pedras em Estremoz... Quantas impressões banais veladas para sempre no silêncio dos desenhos... E silêncio que deve tê-lo acompanhado na solidão dos percursos, vila após vila, igreja após igreja, rompido somente pelo zunir do grafite no papel, transmitindo o “sentimento profundo do artista perante os objetos que escolheu, sobre os quais sua atenção se deteve e cujo espírito lhe cabe entender”.²⁸

É por isso que acreditamos ser necessário dar atenção não apenas ao que foi desenhado, mas ao modo como foi desenhado, à intenção que segue subjacente ao traço que aflora nele tão logo o desenho é finalizado, articulando os sentidos histórico e plástico, como nos testemunha um registro de 1952 em Évora, ao retratar um chafariz do século XVI cujo volume esférico em meio a dois retângulos aquosos celebra, conforme a data, 1557, a circunferência da Terra e as grandes navegações. Sabemos, por um dos raros comentários que acompanham os desenhos, tratar-se para ele de uma “plástica puríssima”. A mesma convergência parece haver em outro desenho de sua viagem, de um templo que identifica como “mesquita” – na realidade uma capela –, pequena construção de intenso caráter primitivo, caiada e moldada pela taipa em formas elementares: cubo e semiesfera brancos – verdadeira antecipação, séculos antes, do jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz.²⁹ Impressões que atualizam um pensamento de Valéry ao dizer haver “uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a”.³⁰

28. MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 192.

29. LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1998 (1923).

30. VALÉRY, Paul, op. cit., p. 61.

Figs. 56 e 57: Blocos de desenho de Lucio Costa.

Lagartas de barro e outros seres

A segunda expedição de Lucio Costa em Portugal ocorre entre o verão europeu de 1952 e o inverno do ano seguinte. Assim como havia sido em 1948, viaja comissionado pelo Iphan, levando consigo sua família, que passa a viver na Suíça, enquanto ele percorre o território português. Começando por Bragança, nordeste do país, adentra a região trasmontana rumo a Lisboa, de lá retornando pela costa até o Porto, Douro e Minho – extremo norte –, percurso registrado no chamado bloco Suíço. Abre o bloco Vermelho em Braga, de onde desce, tangenciando toda a costa leste, até o Algarve, para iniciar a subida, a partir de Faro, rumo ao interior alentejano. O bloco seguinte, chamado Ocre, registra um percurso leste-oeste pelo Alentejo, Estremadura e Beira Interior. Conforme o bloco Marrom, volta ao Alentejo, encerrando lá sua primeira excursão. Retorna no inverno, traçando basicamente uma linha reta ascendente de Lisboa até Viana do Castelo (Douro).

31. CLC – VI.A.03-01746, “Rodrigo, Quando reli a carta que lhe mandei [...]”, carta 9.

32. CLC – VI.A.03-01745, “Rodrigo, Estou novamente de passagem por Lisboa [...]”, carta 8.

33. CLC – VI.A.03-01744, “Rodrigo, Tenho trabalhado sem parar [...]”, carta 7.

Encontrar um sentido comum nas cinco cadernetas não é simples. São tantos os desenhos com detalhes, repetições e semelhanças, que nada parece à primeira vista uni-los de modo consistente. Os escritos e notas são breves, geralmente identificando o lugar onde o desenho foi feito, as cores do que foi retratado (já que ele usa apenas o grafite) e, às vezes, alguma observação de passagem. Entretanto, não acreditamos que Lucio Costa enveredasse por uma simples catalogação ou inventário de obras, ou que tivesse como interesse somente levantar soluções que pudessem esclarecer pontos obscuros nos restauros em curso no Iphan.

Na correspondência trocada entre ele e Rodrigo Melo Franco nesse período, a meta da viagem não é esclarecida, e mais de uma vez ele se esquia com vagas colocações. Diz, por exemplo, que “é tanta coisa interessante nos mesmos gêneros que por vezes aborrece e satura”,³¹ ou então que “não saberia por onde começar [a contar-lhe] nem o que escolher”, pois “só mesmo depois, à vista dos apontamentos esquemáticos que venho fazendo, poderei ordenar a matéria e transmitir a você as minhas impressões”.³² Seu fascínio pelo passado contrasta, no entanto, com a percepção sobre a realidade social do país, marcada pela “pobreza e o excesso de primitivismo” que reduzem “homens e mulheres a uma espécie de bichos conscientes”, num período em que o país vivia sob o horror do salazarismo.³³ Diz a Melo Franco nessa mesma carta para não se preocupar, “que essas coisas não afetam em nada a minha isenção quanto ao trabalho que me propus”, sem mais uma vez detalhar seu objetivo, recorrendo ao argumento de que tem suficiente “amor pela arte e pela gente portuguesa para me abstrair dessa realidade social que me dói”.

Seu desapontamento com a miséria do povo português é assunto recorrente nas cartas, e demonstra que ele refletia inclusive sobre como a tradição nessas condições perderia “sua feição legítima”:

Mas só viajando como eu viajo é que se percebe a realidade portuguesa. Faz dó constatar que nesta época de industrialização intensiva e de *possibilidades ilimitadas*

34. CLC – VI.A.03-01753, “Rodrigo, Recebi o seu telegrama caído do céu [...]”, carta 16 (grifo nosso).

35. Posição que reforça a discussão colocada ao final do item 1 (“Muita construção”) do capítulo 2, quando comentávamos que seu apego à tradição não condizia com uma simples volta ao passado.

36. Realizada entre junho e julho de 2019.

de conforto e bem-estar a economia do país ainda assenta na miséria organizada em moldes pré-medievais e no embrutecimento sistemático do povo que vegeta numa vida destituída da mais leve sombra de esperança. [...] Já então o decantado *folclore perde a sua feição legítima de manifestação viva de um estilo puro de vida* e passa a ser apenas o testemunho anômalo e doentio de um atraso mental odioso porque artificialmente mantido senão criminosamente imposto. [...] Se você visse a figura deles voltando do campo na neblina da noite a penetrar, calados, nos baixos da belíssima casa barroca de Matheus – sombrios, vagarosos e sujos; se você visse, como eu vi em pleno Porto, uma mulher do povo mijar de pé como bicho entre os automóveis reluzentes estacionados junto à famosa Torre dos Clérigos, então você haveria de compreender que fora dos textos das leis, dos discursos, dos sermões e dos poemas, este nosso pobre mundo ocidental não se preocupa lá muito com a tal dignidade humana de que se faz entretanto um cavalo de batalha.

Desculpe essas divagações, mas é que me sinto envergonhado e só.³⁴

Ao descrever a perda de sentido da cultura popular, do folclore, Lucio Costa deixa claro que a tradição não pode existir como escaramuça da penúria imposta ao povo, e tampouco como oposição ao mundo moderno e ao conforto proporcionado pela indústria.³⁵ Assim, nessa segunda viagem, o arquiteto parece submergir em um mundo cuja ligação com o presente não existe senão para ele mesmo, e, nesse sentido, segundo suas escolhas e interesses. Isso talvez não se revele transparente no olhar sobre a arquitetura religiosa, cuja linguagem está muito mais vinculada a relações que se fecham em determinado intervalo temporal, ao contrário da arquitetura civil, que, como vimos até aqui, se configura como campo fértil de transposições com o presente. É por isso que, metodologicamente, optamos por deixar de lado os desenhos de arquitetura religiosa e centrar nossa análise naqueles de arquitetura civil.

Está claro, conforme pudemos notar em nossa viagem³⁶ e em confrontação com o *Inquérito* – publicado uma década depois da excursão de Lucio Costa –, que as cadernetas devem ser lidas também pelo que está ausente delas, como os grandes centros, Lisboa e Porto, que mais funcionam como base de apoio para os deslocamentos regionais do arquiteto. Há ainda um evidente recorte temporal (do século XVI ao XVIII) e de escala (das igrejas menores às catedrais, das casas populares aos palacetes e castelos), com exceções bem pontuais mas nada surpreendentes, como os templos primitivos, os aquedutos do período romano e alguns solares. No rol de edificações ignoradas, há também construções populares, como uma típica casa rural do norte, toda em pedra e muito pequena – seu caráter assumidamente primitivo devia desagradar ao arquiteto. Passemos então ao que ele registrou.

Nos arredores de Aguião, Lucio Costa encontra uma casa que será tema recorrente em seus desenhos nas duas primeiras cadernetas. Trata-se de um sobrado rural das regiões do Minho e Trás-os-Montes, com telhado em quatro águas, abrigando no térreo uma oficina – onde se instalam “o lagar, a tulha e os cortes dos animais”³⁷ – ou então um sequeiro (espécie de casa agrícola para armazenamento de grãos), com moradia no pavimento superior e acesso independente por uma escadaria ao ar livre. A pedra, abundante na região, é a matéria-prima básica do casario de lá, e, nessa tipologia, é mesclada com outros materiais – madeira, barro e cal. Paredes rochosas ou esteios graníticos dão suporte a balcões avarandados de madeira, por vezes fechados em argamassa caiada com aberturas quadradas para as janelas. Há um engenhoso raciocínio nesse tipo de construção: a pedra junto ao solo isola a casa da umidade, possibilitando que madeira e argamassa sejam empregadas no piso superior; uma vez protegidas, resguardam o interior das baixas temperaturas.

37. AFONSO, João; MARTINS, Fernando; MENESES, Cristina (orgs.). *Arquitectura popular em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004 (1961), v. 1, p. 38, onde se encontra detalhada descrição desse tipo de construção.

38. Ibid., v. 1, p. 31.

39. Ibid., v. 1, p. 19: “Debruçados para as lides dos campos ou, por alarde de grandeza do proprietário, voltados para a estrada, franqueados por arremedos de torres como em Bertandos, ou desaforçados de qualquer acidente decorativo como em Portela de Alvite, e a escada, apanágio do conjunto, estende-se como passadeira em degraus ao encontro do visitante”.

Essa tipologia revela exemplarmente a racionalidade da construção popular nos termos que deviam agradar a Lucio Costa, isto é, como edificações sólidas e bem equilibradas, com cada material empregado da forma mais eficiente, sem esforço, dando origem a um verdadeiro sistema reproduzível, segundo o qual as partes podem ser montadas em infinitas variações, de acordo com a necessidade do usuário e as circunstâncias. Sua racionalidade assume ares modernos, nos termos de “Documentação necessária” e *Precisões*. É uma tradição que se espalha e encontra múltiplas variações no norte e no centro do país.

Se tomarmos ainda como base de comparação os registros do *Inquérito*, confirma-se que esse tipo de casa rural é bastante comum. Datá-la não é fácil, pois, como toda construção de caráter popular, sua origem perde-se no tempo, com seu uso prolongando-se até os dias recentes, e “assim permanece séculos na sua forma quase inalterável”.³⁸ Em “Tradição local”, texto de 1980, Lucio Costa recorda essa tipologia, confirmando o interesse que aflora nas cadernetas. Ele vê nela uma das origens da casa rural brasileira, sem que haja, contudo, uma transposição direta, conforme uma rápida comparação com a casa do sítio Santo Antônio em São Paulo.

Nesse sentido, é interessante o comentário que faz Lucio Costa em “Anotações ao correr da lembrança” (texto que integra o mesmo livro que “Tradição local”), ao dizer que os engenhos como o de Colubandê originam “uma arquitetura rural alpendrada com colunas toscanas à moda do Minho, mas tudo caiado de branco à maneira da Estremadura”. A menção ao Minho não se refere a esta tipologia que estamos analisando, encontrando maior proximidade com os solares barrocos “espampanantes e sorridentes”,³⁹ que são a marca de uma classe abastada que enriquece com os negócios estabelecidos no Brasil.

Fig. 58: O bloco Vermelho de Lucio Costa, no qual se vê o desenho de uma casa trasmontana.

Fig. 59: Casa muito similar à desenhada por Lucio Costa, registrada dez anos depois pelos arquitetos do *Inquérito*.

Fig. 60: Uma das tipologias “apagadas” por Lucio Costa, em registro do *Inquérito*.

Na descrição sobre a coluna de Colubandê, Lucio Costa diz estar representada uma ordem “à moda” de uma região, ao passo que o acabamento é “à maneira” de outra. O Minho fica no extremo norte de Portugal, e Estremadura se situa na área litorânea logo acima de Lisboa – regiões distantes entre si, daí a sutileza de seu comentário: temos na casa-grande deste engenho

Fig. 61: Solar português, tipo de construção já mais requintada.

Fig. 62: O avarandado de Colubandê, com a referida coluna (foto de Eric Hess para o Iphan).

de açúcar a mescla de duas tradições regionais da metrópole. É a exata demonstração das tais “caprichosas interferências desintegradoras” que delimitam o “modo brasileiro de construir”. A colunata dos solares traz consigo uma simbologia de ostentação e poder; os esteios, por sua vez, não têm a mínima formalização estilística, são o que são, isto é, *monolitos* para sustentação da casa, peças estritamente funcionais – verdadeiros pilotis –, e é isso que atrai o olhar do arquiteto.

Aliás, como unidade produtiva, essa casa minhota que Lucio Costa admira é o inverso do grande engenho colonial, pois se resolve na escala doméstica do camponês, tendo a ela conjugado, quando muito, um sequeiro ou uma oficina, enquanto o exemplar colonial, como Colubandê, é um latifúndio de grande importância econômica. Em um, portanto, produção e morada se confundem; no outro se abrem em senzala, engenho, casa-grande e capela. A casa minhota se vincula ainda às demais de uma mesma região, ligadas por um elo de comunidade, o chamado “povoamento disseminado”,⁴⁰ que tem na freguesia o ponto convergente da população local, enquanto o engenho, como vimos, é uma unidade isolada e autônoma, daí resultando que, na colônia, os programas da freguesia, como a igreja e a administração local, sejam internos ao latifúndio, conforme observou Sérgio Buarque de Holanda.

No centro de Braga, Lucio Costa encontra um edifício de três pavimentos, sem recuo lateral, que chama atenção por sua fachada: uma grande treliça de madeira nos dois andares superiores. Conhecido como “casa dos crivos”, esse edifício inaugura nas cadernetas uma série que atravessa todas elas, com desenhos dos mais variados tipos de painéis treliçados. Ainda que em Portugal, como no Brasil, sejam raros esses exemplares remanescentes, Lucio Costa persegue-os um a um, registrando a presença deles primeiro, ao norte, em Braga e Guimarães, depois, no sudeste, em Elvas, e em Tomar, no centro. Alguns de seus desenhos parecem ser atentos e demorados, incluindo minuciosos detalhes, como a sobreposição e o encaixe das reixas, suas dimensões e cores. Os arquitetos do *Inquérito* também notam o caráter excepcional desse dispositivo, identificando nele o mesmo potencial para seu uso na atualidade:

O emprego dos rotulados na proteção dos vãos não pode, com verdade, considerar-se difundido [...]. É um elemento de defesa da intimidade da habitação, [...] acreditamos que é *um elemento que pode ser desenvolvido e aplicado*, enriquecendo uma tradição que, embora pouco evoluída e expandida, talvez em tempos tivesse conhecido maior divulgação.⁴¹

Se a tipologia que primeiro analisamos, o sobrado minhoto, é sobretudo rural, caracterizando-se por um edifício isolado em meio a um cenário pedregoso, a paisagem urbana mais antiga, excetuando algumas poucas casas como essa do muxarabi ou outras impregnadas pela contenção renascentista, guarda de modo geral um ar medieval, com ruelas que se confundem com muralhas de castelos e assentam em pontos elevados do

40. Ibid., v. 1, p. 38.

41. Ibid., v. 2, p. 358.

Fig. 63: Página do bloco Suiço com a “casa dos crivos” em Braga.

Figs. 64 a 66: A mesma casa hoje (foto do autor, 2019).

Fig. 67: Página do bloco Vermelho com casa em Guimarães.

Fig. 68: A mesma casa hoje (foto do autor, 2019).

Fig. 69: Página do bloco Vermelho com casa em Guimarães.

Fig. 70: A mesma casa hoje (foto do autor, 2019).

território. Essa “moldura” tão marcante desaparece por completo nos desenhos de Lucio Costa, sendo tal “omissão” um exemplo evidente de suas intencionais subtrações, com o propósito de afastar qualquer resquício do período medieval como passado distante de nossas cidades. E isso vai de encontro ao que dizem outros críticos, como Robert Smith, que, em suas análises, insistia na permanência dessa tradição, recordando exatamente desse ambiente da metrópole.⁴²

Ainda no norte de Portugal, outra construção rudimentar desperta interesse em Lucio Costa: os espigueiros. Sem correspondência no Brasil, os espigueiros passam a ser erguidos para secar e estocar o milho que vem do Novo Mundo. Têm a forma de uma cabana primitiva, mas suspensa do chão por esteios graníticos ou em madeira, resguardando os grãos da umidade e dos roedores. Espalhados pelo território português, nos quintais das propriedades rurais, são construções de uma simbologia popular muito forte, tendo até hoje reproduções icônicas suas nas cidades da região. Os espigueiros são amplamente registrados no *Inquérito* e nas cadernetas de Lucio Costa. Uma anotação não deixa margem para dúvidas sobre a razão de seu interesse: “pilotis!”.

Outro elemento construtivo que chama sua atenção é a janela de canto. Em sobrados tardios, muitos dos quais já do século XIX, as esquinas são chanfradas, onde se posicionam aberturas como portas para pequenos balcões ou janelas. Mais uma vez, esse peculiar interesse não tem correlação com o colonial, já que tal solução não existe no Brasil, sendo sua relação mais direta com o moderno, como um engenhoso recurso técnico. O arquiteto registra diversos exemplares desse elemento construtivo, sobretudo no centro-sul de Portugal, ignorando muitas vezes a construção em que está inserido.

Ao avançar para o sul do país, a paisagem natural começa a aparecer em seus desenhos. Longos vales e planícies verdejantes, com colinas e depressões bem mais esparsas e percursos formados por extensas retas e suaves curvas, “um gigantesco anfiteatro de face voltada para o Atlântico, até onde desce em largos plainos, num jogo sutil, de vastas e suaves ondulações”.⁴³ Na cidade de Odiáxere, por exemplo, o arquiteto encontra uma situação típica da costa algarvia, no extremo sul: um bloco indistinto de casas com a presença tão característica dos telhados desencontrados compostos por planos inclinados únicos, um perfil recortado moldado à topografia que sutilmente contorna desníveis, enquanto portas e janelas surgem, assimétricas, aqui e ali, como pequenas escavações. O emprego do barro em grossas paredes de taipa, naturalmente angulosas e recobertas pela caiação, dá aos edifícios a sensação de amolecimento em comparação com a tipologia que se vê no norte do país, revelando uma acentuada oposição entre uma, tectônica e espacial, e outra, plástica e visual. Diversas situações urbanas do Algarve são desenhadas por Lucio Costa, como pequenos fragmentos impossíveis de serem reconstituídos ou localizados.

42. “Os colonizadores portugueses eram homens do Renascimento, mas como urbanistas pertenciam ainda à Idade Média [...]. Diziam eles que assim o faziam (o urbanismo de ruas estreitas etc.) a fim de assegurar a defesa, quando na realidade estavam apenas seguindo uma tradição”. SMITH, Robert. “Arquitetura civil do período colonial”. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 17, 1969, p. 98, nota 6.

43. AFONSO, João; MARTINS, Fernando; MENESES, Cristina (orgs.), op. cit., v. 2, p. 123.

A busca por essa intenção plástica mais desprestigiada se confunde, sem dúvida, com uma admiração por elementos diversos do universo mouro. As chaminés, que cadenciam as construções da região, parecem prender sua atenção, desenhando-as em suas muitas variações, chegando a rascunhar uma sequência idêntica à de Vergílio Correia em *Etnografia artística portuguesa* (teria ele, durante a viagem, um exemplar desse livro?).⁴⁴ Ainda na região costeira, percorrendo as vilas de pescadores, Lucio Costa observa, diante da escassez das chuvas,

44. CORREIA, Vergílio. *Etnografia artística portuguesa*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1937, p. 141.

Figs. 71 a 76: Página do bloco Suíço com o registro de um espigueiro; do bloco Ocre, janelas de canto; do bloco Marrom, casario em Estremoz. Imagens do *Inquérito* com espigueiro e uma reprodução atual de um espigueiro como decoração. Casa da costa algarvia: o aspecto tectônico cede lugar ao apelo plástico.

45. CLC – VI.A.03-01745, “Rodrigo, Estou novamente de passagem por Lisboa [...]”, carta 8.

um engenhoso jogo de cotas, passagens urbanas e terraços que substituem os telhados convencionais. Ao iniciar o retorno, já no interior alentejano, retrata o casario urbano de Serpa, Beja, Castelo de Borba e Estremoz, atento também aos aquedutos que vê pela frente e à imponência do urbanismo antigo.

Quanto mais ao sul do país, no Alentejo e no Algarve, notamos em suas cadernetas alguns desenhos com uma grande variedade de detalhes, elementos soltos, flutuantes, conferindo uma atmosfera alegre e calma: chaminés, arcos, escadas, passagens, acessos e vielas. Nessa região, “que asseio impecável dentro e fora das casas”,⁴⁵ diz ele; tudo caiado, branco e amolecido, envolto na paisagem. Esse frescor aparece na considerável mudança de seu traço, então mais contínuo, e na abertura de seu campo de visão, que passa a captar situações urbanas e paisagens rurais ampliadas, das quais decanta-se uma atmosfera cada vez mais mediterrânea.

De fato, apesar das grossas paredes de taipa diretamente assentadas no solo, as construções do sul transparecem

Figs. 77 a 79: Páginas dos blocos: a tectônica do norte, em pedra; a visualidade plástica do sul, com a taipa alva e amolecida; as reixas e muxarabis que atravessam todo o território português.

paradoxal leveza, como se estivessem prestes a flutuar, longínquas, desde sempre nos vales e planícies. Em especial, chama nossa atenção os registros no bloco Ocre dos “montes alentejanos”, como são conhecidas as unidades produtivas rurais do sul. Ali encontram-se construções que encarnam com particular afinidade essa leveza e simplicidade, conforme descrição no *Inquérito* que poderia muito bem ter sido feita pelo arquiteto:

Este exemplo puro, duma beleza calma, de amplo telhado de baixa inclinação. Claro sob o ponto de vista da sua distribuição e do seu aspecto construtivo. [...] A sua seção revela-nos a naturalidade com que surge da terra tal construção, o telheiro acompanha o declive do terreno, a construção não o contraria, agarra-se, adapta-se, tal como a *lagarta* acompanha os acidentes da terra por onde passa.⁴⁶

Uma página inteira do bloco é dedicada a tais construções equiparadas no *Inquérito* a lagartas; como “lagartas de barro”, cinco montes podem ser vistos, ou talvez sejam o mesmo sob diversos ângulos, como frames de um filme. Esse retrato aflora tal qual a própria maquinação do arquiteto quanto a algo que não se encerra ali. Sem interrupções, comentários ou anotações. Apenas silêncio, construção humana e paisagem natural compõem a cena que passa vagarosamente diante de seus olhos, enquanto risca com o grafite a folha de papel.

46. AFONSO, João; MARTINS, Fernando; MENESES, Cristina (orgs.), op. cit., v. 2, p. 213.

Figs. 80 e 81: Os montes alentejanos representados em desenho do bloco Ocre em fotografia do *Inquérito*.

47. Escrito em 1980, “Tradição local” deveria integrar o livro *Arquitetura*, projeto editorial que ficou engavetado por mais de vinte anos, sendo publicado somente em 2002. Desse modo, a versão do texto que está em *Registro de uma vivência* era inédita.

Avencas na caatinga

Com o extravio dos blocos de desenho pouco depois de seu regresso ao Brasil, Lucio Costa não pôde rever seus apontamentos. Assim, a segunda viagem a Portugal permaneceu inconclusa pelo menos até “Tradição local”, escrito que sinaliza um retorno tardio às questões levantadas na expedição de 1952.⁴⁷ Como um possível desfecho, o texto demonstra que o arquiteto, depois do que observou naquela viagem, muda sua interpretação quanto à arquitetura matriz da nossa tradição colonial, procurando explicar também a origem da casa brasileira em termos distintos.

Propondo que sigamos uma “volta às origens”, ele explica em “Tradição local” que há uma acentuada diferença entre o norte e o sul de Portugal. “Da cintura do país para cima”, as construções se caracterizam pelo uso de pedra e telhado em quatro águas – descrição que, aliada à figura que acompanha o texto, nos diz que

Figs. 82 e 83: Em "Tradição local", Lucio Costa esquematiza a oposição entre a arquitetura do norte e a do sul de Portugal, com a casa trasmontana ou minhota e uma rua algarvia. No outro esquema, exemplifica as coincidências da transposição: oca, rancho de feitoria (casa rural paulista) e monte alentejano teriam formas similares.

estamos diante da casa trasmontana desenhada nas cadernetas de 1952. “Da cintura para baixo”, cita caiação, taipa e alvenaria, cobertura em uma água e pátios. No extremo sul, terraços e chaminés com seus coroamentos amovíveis, discurso sintetizado na imagem de um arruamento algarvio, chegando também em seus desenhos de 1952.

As transposições ultramarinas, prossegue ele, levam ao “rancho de feitoria”, menção aos primeiros abrigos portugueses na colônia, ou simplesmente à casa rural paulista – aliás, conforme o

desenho, temos uma representação esquemática da casa do sítio Santo Antônio em São Roque. É o programa da casa, um único grande espaço coberto, que estabelece uma correspondência entre o rancho de feitoria e a oca indígena. A seguir, acrescenta o componente reinol, o monte alentejano:

A identificação [do colono] com o indígena restringiu-se ao “programa” dos abrigos iniciais à guisa de casas – grandes espaços cobertos nas feitorias ou ranchos, como nos “montes” do Alentejo – onde acolher as levas de colonos trazidos pelas frotas.

A figura com as três casas comprova a proximidade visual entre elas – construções alongadas e térreas. Lembra-nos que a casa rural e o monte alentejano são feitos de taipa, com a diferença da cobertura única no exemplar colonial que rompia com a tradição metropolitana (telhados de uma água, menores e decompostos). “Por sua pureza formal e proporções”, a cobertura da casa paulista remetia às “ocas monumentais”.

48. RV, p. 453 (grifo nosso).

49. Ibid., p. 454.

50. “É entre os edifícios setecentistas que seguem a tradição de Guarini no Piemonte, Áustria, Boêmia e sul da Alemanha, que se encontram os paralelos mais próximos às plantas das igrejas mineiras do estilo Aleijadinho”. BURY, John, op. cit., p. 119.

Ao prosseguir, Lucio Costa diz que a presença do fogo no interior da morada faz com que fosse possível notar uma “curiosa *coincidência*” entre os dois mundos, pois “o trasmontano e o indígena procediam de modo semelhante” em relação ao fogo, “deixando simplesmente a fumaça escapar pela telha-vã ou por engenhoso dispositivo na cumeeira das ocas”.⁴⁸ O fogo teria impactado na disposição do programa do exemplar colonial mais primitivo, com duas varandas a partir das quais estaria se formando “o embrião da casa rural brasileira” e “não só a rural como também a de arrabalde, até fins do século XIX”, que ele recupera no Parque Guinle.⁴⁹ Consciente de que sua narrativa geral traz pontos obscuros, diz que “de certo modo, *tudo se entrosa* – a oca indígena, a casa trasmontana, a casa chamada do *bandeirante*, a casa da fazenda, a casa de arrabalde, a casa urbana de bairro”, concluindo o texto, assim, com uma sentença que não desata o emaranhado de uma tradição.

Recurso narrativo similar seria usado por ele para descrever sua ida a Rott am Inn em busca dos laços de Aleijadinho com o barroco ao sul da Alemanha, seguindo hipótese de John Bury.⁵⁰ Lembrança que narra em *Registro de uma vivência*:

Ao me aproximar, pressenti o malogro: [a igreja] estava fechada. Apesar da frustração, caminhei em direção à porta e, para meu espanto, ela se abriu. Percebi ao fundo, na penumbra, o retábulo. Contendo a emoção, entrei na nave vazia. De repente as luzes se acendem, e quando, com o pensamento no Aleijadinho, encaro de perto o retábulo, ouço os primeiros acordes de um cantochão. Era sábado e o organista ensaiava para a missa da manhã.

Nada mais é relatado. Somos conduzidos ao espanto quando a música invade o espaço sagrado e esquecemos de nos perguntar sobre o retábulo – seria este um antecedente de Aleijadinho?

Como se narrasse uma história para alguém, um causo, ele introduz com naturalidade uma hipótese teórica importante que, no entanto, deixa sem resposta, desfecho que consideramos absolutamente normal, dada sua forma de narrar, como ao dizer em “Tradição local” que “tudo se entrosa” sem explicar como nem por que.

Mas, afinal, o que muda na origem da casa brasileira? No relatório da primeira viagem, em 1948, Lucio Costa escrevia que “quando muito se pode reafirmar a predominância, ou quase exclusividade, das *influências* providas dos distritos *do centro e principalmente do norte*” de Portugal, seguindo em grande medida as hipóteses de “Documentação necessária”, onde ele falava sobre o aspecto “viril” dessas construções, “a um tempo rudes e acolhedoras”.⁵¹ Em “Tradição local”, há uma tardia correção de rota ao incluir o sul e, em particular, o monte alentejano no esquema formativo da casa rural paulista.

51. RV, p. 457.

A nosso ver, porém, a sutileza desse raciocínio expressa a dificuldade do arquiteto em prová-lo, tratando-se mais de uma associação afetiva pela memória visual. Tal hipótese é comprovável pela análise das cadernetas em que aflora um imprevisto e crescente interesse pelo sul de Portugal. O que poderia explicar esse interesse? Sobretudo, pensamos que o sul incorpora o arquétipo do que ele imaginava ser a tradição mediterrânea da qual o norte do país “rude e viril” se distanciava. É preciso observar que, já no relatório da viagem de 1948, ele põe em dúvida a possibilidade de encontrar nexos cristalinos de origem. Na expedição seguinte, os elos de transposição não aparecem como peças faltantes de um quebra-cabeça, percorrendo despreocupado o território português, livre para traçar relações associativas de ordem tectônica e construtiva ou outras mais visuais e plásticas.

Nesse sentido se demarca uma diferença. A casa trasmontana fornece com invejável distinção o passado dos construtores, dos artesãos que talham a pedra, trabalham a madeira, articulando volumes precisos e espaciais, tectônicos. O monte alentejano, por outro lado, com sua aparência sintética, traz uma alvura a um tempo virginal, mas indissociável da vasta paisagem do Alentejo também monumental, transmitindo um equilíbrio plástico “puro”. Sabemos, no entanto, que a “pureza” é uma categoria descritiva muito cara a Lucio Costa, que a emprega em situações especiais, como ao descrever o arraial do Tijuco: “a pureza de Diamantina marcou-me para sempre”. Nesse caso, a pureza é vinculada a uma “beleza de esforço”, como ele define as casas brancas e simples da “distante Diamantina”. Estas só podem ser postas em relação a um monte alentejano mediante o sentido intangível que as aproxima em sua memória.

Essa dimensão não invalida a do construtor, afinal elas se entrosam – assim como a oca, que, a bem da verdade, também é um elemento nativo introduzido tardiamente. Enfim, ele não busca mais uma costura que constitua uma tradição brasileira única,

Fig. 84: O esquema da história da arte antiga elaborado por Lucio Costa.

52. Como já observamos na introdução deste trabalho, é possível identificar na montagem de *Registro de uma vivência* três grandes partes que funcionam como intervalos temporais: o primeiro corresponde ao tempo presente, o da arquitetura moderna e da trajetória de Lucio Costa como arquiteto; o segundo intervalo é o histórico-conceitual, em que está o Iphan e toda a reflexão do arquiteto sobre o passado; o terceiro e último é o das memórias, de fundo sentimental, que envolve as viagens e lembranças de todo tipo.

53. RV, p. 499.

mas um jogo de associações mais ou menos livres, com uma deliberada carga afetiva.

Por outro lado, chama atenção como essas questões se refletem na ordem dos textos no intervalo histórico de *Registro de uma vivência*.⁵² Lá, os primeiros a serem escritos, aqueles fundantes da sua ideia de tradição – “Documentação necessária”, “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”, entre outros –, são antecidos pelo relatório de 1948, e este por “Tradição local”, e antes ainda por “Tradição ocidental”. Este último texto é uma variante de *Considerações sobre arte contemporânea*, que aborda exatamente os grandes eixos culturais de força, como aquele definidor da cultura do Mediterrâneo, que se estenderia em todo o sul da Europa e norte da África, atingindo a Península Ibérica e de lá chegando até a América em meio ao barroco, “ciclo [em] que a nossa arte colonial se insere”.⁵³

Com tal montagem, um texto como “Documentação necessária”, por exemplo, essencialmente voltado para um debate local, com suas indeterminadas referências à herança ultramarina, é complementado e inscrito em uma narrativa de longa duração. Sentido que, no entanto, percebemos somente se lermos em

sequência todo o intervalo, o que nem sempre é feito. Aliás, esse modo de leitura nos permite ver também como os textos sobre Aleijadinho formam um subintervalo quase à parte na seção, refletindo em grande medida o que dizíamos sobre sua autonomia no interior de todo o esquema da tradição para Lucio Costa, seu caráter específico. Se olharmos então para o intervalo da arquitetura moderna no livro, correspondente ao tempo presente, constatamos que algo similar ocorre com Oscar Niemeyer.

O aparecimento de Niemeyer em *Registro* “quebra” o encadeamento cronológico inicial que coincide com a trajetória do jovem Lucio Costa (entre outros episódios, temos: Escola Nacional de Belas Artes, Diamantina, ecletismo, Salão Revolucionário de 1931, Monlevade, “Razões da nova arquitetura”). No tópico do edifício do Ministério da Educação se inaugura a sequência sobre o autor da Pampulha: explicação de seu aparecimento (importância de Le Corbusier), defesa e conceituação de sua arquitetura (comparação com Aleijadinho, beleza como função). Assim, vamos do final dos anos 30 ao início dos anos 50, chegando em “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, quando Lucio Costa apresenta Niemeyer como “a chave do enigma” que a tantos surpreende.

Essa ordenação revela um empenho na montagem do livro não como compilação aleatória ou cronológica – o que era óbvio –, mas como uma reescrita que toma como base uma reflexão sobre os problemas de transposição e enraizamento da tradição. Isso demonstra que a tradição não é um problema que ele dá por encerrado diante dos rumos que a arquitetura moderna brasileira toma em meados dos anos 50. As viagens a Portugal estimulam uma reflexão que atravessa as décadas seguintes e que ele arremata em *Registro*. Essa montagem nos faz perceber também que o passado narrado se abre ao menos em duas cadeias: uma extensa e contínua que se enraíza no Velho Mundo, e outra curta, francamente descontinuada, feita de arroubos e lances geniais. Essas cadeias coexistem sincrônicas no presente moderno, ao passo que os laços da boa tradição se tornam, como vimos, inexplicáveis.

Tudo isso aponta para uma última questão: Lucio Costa não está preocupado em fazer uma história da arquitetura luso-brasileira (não tem os elementos para isso), mas em coligar experiências anteriores que possam embasar sua prática e, quem sabe, formar uma escola, uma tradição moderna brasileira. Evidentemente, Brasília torna esse processo desafiador, pois, sem a cidade, a trajetória do arquiteto estaria centrada em uma difusa busca pela “casa brasileira” que ele passou a perseguir no fim da vida e que reduziria em muito o sentido das conclusões que as viagens de 1948 e 1952 lhe forneciam – um pouco como Volpi, que, após ser elevado a grande mestre de sua época, mergulhou nas bandeiras de eternos festejos do interior.

4.

O MITO DA RECONQUISTA BRASÍLIA

Solidão interior

Quando analisávamos no capítulo 1 a formação da cultura moderna no continente como possibilidade de superação de um sentido geral de incompletude, tomávamos como referência Sérgio Buarque de Holanda, com sua ideia de suplantar a inexistência interior americana, e Le Corbusier, assumindo uma forma mais voluntariosa, ao lançar o chamado aos latinos.

Com formulações como “o americano ainda é interiormente inexistente”, o autor de *Raízes do Brasil* sublinha neste “ainda” uma dúvida, que é reforçada com o “talvez ilusoriamente” de “crismamos [este processo] talvez ilusoriamente de americano”. A hesitante convicção de Sérgio Buarque gira em torno do eventual não aniquilamento de nossas raízes, isto é, do fracasso na substituição do *homem cordial* pelo *ser americano* e, com isso, a persistência das relações patrimonialistas, ou, em uma palavra, do atraso. Mesmo Le Corbusier duvida de seu êxito em solo americano. Ao descrever seu plano para o Rio de Janeiro, um edifício-ponte que serpenteia toda a orla da cidade, espécie de demonstração das ideias urbanísticas contidas em *Precisões*, ele admite que, frente à realidade americana, urbanizar pode vir a ser “o mesmo que pretender encher o tonel das Danaides”,¹ ou, como observa Guilherme Wisnik ao comentar a referida passagem, parece haver “algo de Sísifo no impulso heroico do construtor posto em ato nesse território”.²

Com isso, reaviva-se a mitologia do continente como um espaço que os conquistadores europeus viram entre mágico (guardião de riquezas, prazeres, berço de utopias) e assustador, com selvagens hereges e uma natureza indômita, onde qualquer ação duradora seria anulada. Retrato mais recente, mas muito fiel dessa mitologia, é o filme *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, em que o estrangeiro europeu tenta em vão transpor a floresta tropical para erguer um teatro de ópera, projeto que acaba melancolicamente

1. LE CORBUSIER, op. cit., p. 236.

2. WISNIK, Guilherme. *O Brasil condenado ao moderno: do desenvolvimentismo de Estado aos grupos contraculturais*, p. 75.

consumido pelas águas. Insucesso trágico que coincide com o deboche macunaímico “Ai, que preguiça!”, a insinuar o adiamento permanente de qualquer iniciativa.

Le Corbusier vence a hesitação ao sobrevoar o Rio de Janeiro, os pampas e o delta do rio da Prata. Com o avião, ele dimensiona o sentido essencial da América: escrever uma epopeia que não cabia mais no Velho Mundo, onde “o vasto interior não existe”. Convoca então os “romancistas da cidade, com seus adúlteros e suas virgens acadêmicas” a mirar o interior, pois “há temas dignos de uma epopeia quando se contempla o mundo lá de cima”. A história da América ainda era, para ele, “uma poderosa mola propulsora, apesar de seus horrores, seus massacres inexoráveis, suas destruições decretadas em nome de Deus”.³

Havia, portanto, distintas formulações quanto ao enfrentamento do vazio interior americano. Em Sérgio Buarque, o interior aparece como um desafio subjetivo – vencer o homem cordial –, ao passo que em Le Corbusier esse vazio é um espaço físico a se ocupar. Ao longo dos anos 30, as duas dimensões, tão díspares, convergem para uma só: a construção do sujeito moderno passa por refundar uma compreensão sobre o território.

Se hoje sabemos que tal vazio interior não era um verdadeiro deserto mas sim uma grande extensão brutalmente despovoada por séculos de colonização, também é certo que o redescobrimento dessas zonas, desde o final do século XIX, é um fato histórico incontornável, gerando processos às vezes profundamente disruptivos como Canudos, a revelar para a civilização costeira o sertão e, com isso, um radical meio de autoconhecimento, com seres, paisagens e lendas até então inexistentes que ganhariam forma por meio da narrativa fundadora de Euclides da Cunha.⁴ Na mesma época, porém, já figuram em mapas paulistas, voltados aos imigrantes estrangeiros, amplas

3. LE CORBUSIER, op. cit., p. 27.

4. “Na primeira parte de *Os sertões*, Euclides mostra o sertão como um território estranho, um vazio, um hiato, um espaço em branco a ser preenchido. Na indiferença dos brasileiros por sua própria terra estaria a raiz desta ignorância e deste desconhecimento do território sertanejo. O sertão seria mesmo a prova da existência de fronteiras internas que ameaçavam a nacionalidade. Para Euclides era mister tornar a totalidade do espaço territorial um espaço nacional”. OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5 (suplemento), jul. 1998, pp. 195-215.

Fig. 85: Na citação inicial de Fitzcarraldo, recorda-se uma lenda indígena da região amazônica que diz: “esta terra é onde Deus não terminou a Criação, e somente após o desaparecimento do homem é que Ele retornará para terminar seu trabalho”.

Fig. 86: Mapa da província de São Paulo, 1886.

porções ao norte do estado nomeadas “terrenos despovoados”. Em Le Corbusier, quando se identifica o vasto interior, a novidade é, sem dúvida, que o vazio espacial ganha um valor distinto, uma qualidade estética.⁵

Em Borges, por sua vez, ao tomar como mote as *orillas*, essa zona imaginária e ao mesmo tempo geográfica demonstra que o vazio passa a ser investigado esteticamente e visto como duplamente ocupado.⁶ Em Lucio Costa, as casas mínimas, ou de arrabaldes, são também formas intersticiais estéticas, tão psicológicas quanto físicas. Essas características se apresentam ainda com maior clareza em carta do arquiteto carioca a Le Corbusier, em que relata duas viagens que faz a serviço do Iphan:

Em novembro de 1937 fui ao sul do país, ao Rio Grande, para estudar as ruínas das cidades construídas perto da fronteira com o Paraguai pelos jesuítas. Bela viagem, primeiramente de *avião* e depois de *carro*, no meio dos *pampas que se estendem a perder de vista. Uma solidão impressionante*. Depois, de repente, ruínas: muros, bases de colunas, ornamentos, cartuchos quebrados – pedra vermelha – abandonados sob os arbustos. As cidades construídas pelos missionários jesuítas obedeciam todas ao mesmo plano [...]. Tudo caído, verdadeiros *vilarejos “radiosos”*.

No começo de 1938 fui para Minas, mais uma vez de *avião* e *carro*, mas agora às voltas com *montanhas de ferro* ao invés de *planícies* do sul. Entretanto, a mesma *imensidão vazia, a mesma solidão*. Até Diamantina, cidade construída de *madeira e barro* pelos exploradores de diamantes do século XVII. Estruturas sobre *pilotis*!⁷

A descrição feita na carta aproxima o passado ruinoso de São Miguel da Diamantina do presente, ao identificar, primeiro, uma racionalidade moderna na organização espacial do aldeamento (“vilarejo radioso”) e, depois, uma funcionalidade na estrutura em madeira e taipa do casebre mineiro (“sobre pilotis”). Em São

5. Vale lembrar aqui as palavras de Lévi-Strauss: “Essa impressão de enormidade é própria da América [...]. Em toda a parte, recebe-se o mesmo choque; [...] donde vem a sensação ao de expatriamento? Simplesmente de que a relação entre o porte do homem e o das coisas se distendeu a um ponto em que a medida comum é impossível”. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1957, p. 77.

6. Com sagacidade, diz Le Corbusier sobre Buenos Aires: “os pampas magníficos estão além, o rio da Prata é invisível, o céu argentino daqui a pouco não será mais visto ou então será engolido pelas mandíbulas das cornijas que quase se juntam lá em cima”. In SANTOS, op. cit., p. 71.

7. FLC – I3(3)76, carta de 14/04/1939 (grifo nosso).

Fig. 87: Carta de Lucio Costa a Le Corbusier com o croqui de uma casa de Diamantina e da implantação de São Miguel das Missões (Fundação Le Corbusier).

Fig. 88: Casa em pau a pique, Diamantina, c. 1938 (foto de Eric Hess para o Iphan).

8. BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

9. RV, p. 301.

10. GORELIK, Adrián. "Brasília: museu da modernidade". In XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 411.

11. Ibid., p. 413.

12. Ibid., p. 419.

Miguel, relaciona os "pampas a perder de vista" a "uma solidão impressionante"; em Diamantina, as "montanhas de ferro" têm "a mesma imensidão vazia, a mesma solidão". Lucio Costa emprega categorias de análise muito similares às de Le Corbusier sobre o território sul-americano: grandes distâncias (também dimensionadas pelo avião), vazio e solidão.

Quase duas décadas mais tarde, essas atribuições retornam em Brasília, como se aquela busca interior assumisse um arco de abrangência ainda mais profundo e contraditório, pois o que servia como hipótese mental viria agora a se tornar realidade em forma de concreto e aço, máquinas e gente. *Precisões* também seria retomado e citado diretamente por Niemeyer, ao recordar, na ata do concurso, o projeto de Le Corbusier para o Rio de Janeiro, tomando-o como exemplo da ousadia do Plano Piloto,⁸ e por Lucio Costa, anos depois da cidade construída, ao qual acrescia o seguinte comentário:

Cabe lembrar as palavras de Le Corbusier quando de sua primeira viagem à América do Sul, em 1929, às quais eu procurei corresponder em 1936, com a construção do edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro e, vinte anos depois, com a concepção de Brasília.⁹

Fabricar a história

Brasília integra um seleto grupo de capitais mundiais. No entanto, ao contrário de Paris, Londres, Veneza ou Nova York, que, como observa Adrián Gorelik, "maceraram lentamente uma densa camada de representações"¹⁰ através de um longo processo histórico, a capital brasileira é marcada pela "ausência de história, não seu excesso",¹¹ configurando-se como um verdadeiro museu da modernidade. Mas, aqui, museu diz respeito à "autoconsciência [da cidade] quanto ao papel que deveria desempenhar", e não a uma coleção de obras ao ar livre. Museu, portanto, enquanto monumento, um "monumento da vontade construtiva da modernidade, encarnada em toda a América Latina".¹²

O que confere a esse monumento as atribuições para ser reconhecido como tal é a coerência interna da ideia que o embasa, que o preenche com uma existência anterior que a história não lhe deu. Brasília representa, nas palavras de Lorenzo Mammì, “uma história que nasce do nada, uma nova Criação, desta vez por vontade dos homens”.¹³ Mas, conforme prossegue o crítico, “já que a história não pode nascer senão de um fundo mítico que a preceda, Brasília acaba se tornando, na realidade, a construção de um novo mito”.

Para que esse mito exista, o Plano Piloto fornece uma narrativa originária. E o primeiro passo dado por Lucio Costa é dizer que Brasília deve existir como *urbs* e *civitas*, buscando as definições primordiais do que é uma cidade. Conforme observa Rykwert, esses dois termos são usados desde a antiguidade clássica.¹⁴ *Urbs*, palavra de origem etrusca, remete a como a cidade é construída “física, ritual e legalmente”. Vem de *urvum*, “a curva do arado”, vinculando-se ao ato de delimitação do espaço urbano, ou seja, à sua fundação, através do arar da terra que demarca a localização dos muros, ação que, por isso, acabou sendo associada a diversos mitos.¹⁵ *Civitas*, por sua vez, é o coletivo de *cives*, remetendo a cidadãos, “homem livre”, aproximando-se da noção grega de *polis*.¹⁶ “Vós mesmos sois a cidade”, escreve Tucídides, empregando este segundo sentido da palavra, “onde quer que decidis assentar-vos [...] são os homens, não os muros e os navios sem eles, que formam a cidade”.¹⁷ Assim, um dá a dimensão física, espacial, e o outro traz a dimensão política, coletiva.

No memorial do Plano Piloto e em ocasiões posteriores, Lucio Costa explica que Brasília, enquanto *urbs*, é um “organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer”, ou seja, como uma funcional morada dos homens. Já enquanto *civitas*, trata-se daquela “possuidora dos atributos inerentes a uma capital”. E por quê? Ele explica que o conjunto do projeto deve alcançar “desejável caráter monumental”, mas “não no sentido de ostentação”, de poder, e sim como valor simbólico e coletivo.¹⁸

O segundo aspecto narrativo do memorial, anterior ainda ao plano urbano, gira em torno da ideia de fundação. Lucio Costa diz se tratar

de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial [...].

[A cidade] nasceu 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.¹⁹

Assim, embora Brasília remeta às mais antigas concepções do Velho Mundo sobre o que é uma cidade, sua fundação guarda o sentido tão característico dessa palavra para o chamado Novo Mundo. Nessa intenção desbravadora, parece evidente também alguma proximidade – por mais contraditório que isso seja – com a

13. MAMMÌ, Lorenzo. “A construção da sombra”. In ESPADA, Heloisa. *As construções de Brasília*. São Paulo: IMS, 2010, sem página.

14. RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

15. Em Roma, “uma lei antiga proibia saltar os muros, sob pena de morte por haver cometido um sacrilégio”, em alusão a como Remo teria morrido. Ibid., p. 158. Similar sacrilégio pode ser lido nas páginas da *Iliada*, quando Aquiles mata Heitor e, prendendo-o em seu carro de batalha, arrasta-o ao redor das muralhas.

16. Ibid., p. LVIII.

17. Ibid., p. 42.

18. RV, p. 331.

19. COSTA, Lucio. “Memorial do Plano Piloto de Brasília”, 1957.

Fig. 89: São Miguel das Missões: a praça é recomposta a partir do posicionamento do novo museu em dos vértices dela (Iphan).

colonização espanhola, em que estava incutida a ideia de intervir e até mesmo de fabricar a história,²⁰ ao contrário da portuguesa, em que, conforme a índole do semeador, as cidades surgiam ao acaso.²¹ Rara exceção desse segundo modo de ocupação é São Miguel das Missões, cuja ordenação quase militar imposta pelos jesuítas tinha convergência com a quadricula dos espanhóis, resultando no desenho de “vilarejos radiosos”, conforme Lucio Costa narrou a Le Corbusier em 1939.

Ao projetar o Museu das Missões, sua intervenção realça o caráter urbano das ruínas, com a sutil restituição da grande praça por meio do posicionamento do novo edifício para o museu, em contraste com a igreja barroca. Elogio incontestado ao partido urbanístico dos padres da Companhia de Jesus, como anotado no relatório de visita:

Os jesuítas revelaram-se, nestas Missões, *urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império*. Apesar do atual desmantelamento, ainda se adivinha, nos menores fragmentos, uma seiva, um vigor, um “impulso”, digamos assim, que os torna – estejam onde estiverem – inconfundíveis.²²

20. “No plano das cidades hispano-americanas, o que se exprime é a ideia de que o homem pode intervir arbitrariamente, e com sucesso, no curso das coisas, e de que a história não somente *acontece*, mas também pode ser dirigida e até fabricada”. Ibid., p. 97. Processo que poderia significar, como na Cidade do México, a destruição da cidade antiga, Tenochtitlán, que, no entanto, alimentou mitos venezianos do século XVI. Sobre isso, ver PISANI, Daniele. “Terra e água: um debate na Veneza do século XVI”. *Contravento*, São Paulo, n. 6, 2016, pp. 187-206.

21. A já referida atitude tateante e perdulária” (HOLANDA, op. cit., p. 109). Não é preciso lembrar que o centro de Vila Rica foi criado somente no governo Vargas, naquilo que era o limite entre os dois antigos arraiais, ou que Diamantina, que conservou sua feição mais primitiva, não tem até hoje mais do que alguns largos que evidenciam a formação tateante do arraial do Tijuco.

22. RV, p. 490 (grifo nosso).

23. RV, p. 488. Sobre o museu, ver COMAS, Carlos Eduardo (org.). *Lucio Costa e as Missões: um museu em São Miguel*. Porto Alegre: Propar, UFRGS, Iphan, 2007.

Lucio Costa reconhecia também, no mesmo relatório, que essa “arquitetura jesuítica nada tem a ver” com a tradição brasileira,²³ que, como vimos ao analisar Monlevade, remetia a um traçado urbano que ele deliberadamente preferia evitar.

Em Brasília, porém, a descrição do memorial é suficientemente indeterminada para não aludir a uma tradição específica, figurando mais como uma analogia entre tempos díspares, segundo princípios modernos. Desse modo, se um tempo pretérito ainda retorna no Plano Piloto, não é mais aquele das casas simples, do construtor anônimo português, das igrejas barrocas de

Aleijadinho, de São Miguel, mas um primitivo ato desbravador, como mito e não como história.

Nesse sentido, já está suficientemente elucidada a relação de Brasília com a tradição. Como observou Gorelik, o que está em questão ali é a ausência de história, não seu excesso. Atento a isso, Mário Pedrosa diz que somos condenados ao moderno, enquanto Wisnik diz que “o projeto de Costa retoma nosso passado em seu sentido mais premente, isto é, como ruptura”.²⁴ Nada disso paira sobre o Plano Piloto como retórica, já que a cidade, como *urbs* e também como *civitas*, ganha forma em dois eixos, duas escalas, que estruturam espacialmente o plano, sobrepondo-se de acordo com o sinal da cruz.²⁵ Com essa narrativa, cria-se um signo poderoso entre fundante e modernizador – cruz e avião –, as bases para a ocupação americana que *Precisões* anunciava.

24. WISNIK, Guilherme. “Saltando sobre o atraso”, in *O Brasil condenado ao moderno: do desenvolvimentismo de Estado aos grupos contraculturais*, p. 90.

25. Além dessas escalas, Lucio Costa aponta a escala gregária, da cultura e do divertimento, e a escala bucólica do lazer.

26. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 60.

27. CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 201. O depoimento de Caetano Veloso é de 1968.

Heidegger diz que poesia é entre as artes a mais importante por ser aquela que nomeia o ente, pensando no poema homérico e no surgimento do povo grego.²⁶ Segundo essa ideia, uma das atribuições do mito é ser narrado, rememorando às novas gerações o aprendizado, a dor e as glórias dos antepassados – em uma palavra, o mito funda uma *tradição*. Em Brasília, esse “início” foi logo transmitido através de diversas representações que a cultura moderna brasileira produziria. Caetano Veloso, que narrou a cidade mais de uma vez em suas canções, recordaria sua construção em meio a um momento de otimismo: “queria estar vivo no seio de um país jovem, entre jovens corajosos e criadores, eu gostava das maquetes de Brasília, de escrever a palavra história com e e de ver textos impressos em letras minúsculas”.²⁷

Uma das primeiras representações de Brasília a se popularizar seria a foto de Mário Fontenelle, capturando, a partir de um sobrevoo do cerrado, o encontro dos dois eixos quando estes eram apenas um rústico traço no solo agreste, a tomada de posse frente ao imenso vazio. Como se uma página de *Precisões*

Figs. 90 a 92: Encontro dos eixos: no desenho do memorial do Plano Piloto de Brasília, em página de *Precisões* (como o ângulo reto, “o lugar de todas as medidas”), e no cerrado, em foto de Mário Fontenelle.

28. RV, p. 282.

29. LISPECTOR, Clarice. “Nos primeiros começos de Brasília”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/06/1970.

30. Citado em GOROVITZ, Matheus. *Brasília: uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, p. 25.

31. MAMMÌ, op. cit., sem página.

32. LISPECTOR, op. cit. “A linha do horizonte perde assim a dimensão da profundidade. É a marca da superfície e sua medida. O horizonte circular de Brasília parece abrir não o espaço da paisagem, mas recolher o lugar da natureza como o fundo latente da cultura”. TELLES, Sophia. “Lucio Costa: monumentalidade e intimismo”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, out. 1992, p. 94.

saltasse para a realidade, a imagem de Fontenelle apreendia o mítico início da epopeia.

Na linha do horizonte

Se o memorial confere uma origem simbólica para a construção da cidade, o Eixo Monumental, como espaço, é o que define que a cidade seja reconhecida como capital, com sua própria *ordonnance*,²⁸ como um longo percurso com marcos visuais ao longo dele: no ponto mais alto a oeste, a Torre de TV, espécie de obelisco moderno; em seguida, a Plataforma Rodoviária, edifício semienterrado, horizontal, atravessando o eixo rodoviário-residencial; depois, a Esplanada dos Ministérios, com o Congresso Nacional no seu limite; por fim, fechando o percurso a leste, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal, dispostos na Praça dos Três Poderes. O Eixo Monumental testemunha, com sua disposição, que Brasília não tem a espontaneidade de uma cidade histórica, sendo nela tudo construído de uma vez, “tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado”, como um dia escreveu Clarice Lispector.²⁹

Lucio Costa não pretende escamotear essa artificialidade. “Ao contrário da cidade alheia que se deseja inscrita discretamente na paisagem”, escreve ele, “a cidade-capital deve impor-se e comandá-la”.³⁰ No cerrado, isso é especialmente desafiador, como observa Mammi ao analisar os enquadramentos dos registros fotográficos de Gautherot durante a construção da cidade. À primeira vista, o cerrado fornecia um horizonte pouco monótono, mas como “virtualmente ilimitado” e lunar, segundo muitas descrições, mostrou-se inapreensível, dissolvendo-se na amplidão da paisagem. Isso impôs a reconstrução da linha do horizonte por meio do urbanismo e da arquitetura.³¹

Portanto, “Brasília é construída na linha do horizonte”,³² como podemos notar na arquitetura do “Palácio do Congresso, que

Figs. 93 a 95: Vista aérea do Eixo Monumental (foto de Nelson Kon); a Esplanada dos Ministérios (foto de *Registro de uma vivência*); croqui original da Praça dos Três Poderes.

Figs. 96 e 97: Corte longitudinal do Eixo Monumental; esquema dos patamares também do Eixo Monumental.

33. MAMMI, op. cit., sem página.

34. Ibid., p. 30.

35. RV, p. 282.

fecha a perspectiva das avenidas”,³³ sem interromper a visão até o horizonte (real) do cerrado ao fundo após o lago, permitindo também que os palácios da Praça dos Três Poderes fossem avistados na mesma altura que as duas cúpulas, conforme uma fotografia de *Registro*, tirada do ponto de vista de um pedestre, pouco antes da Rodoviária. Nos croquis originais do Plano Piloto, há o esboço de uma geometria para o Congresso, mas ainda sem a leveza que Niemeyer alcança com as cúpulas opostas e invertidas, rebaixando o volume do embasamento para a cota da praça, multiplicando os térreos e fazendo da cobertura ao nível da esplanada a linha do horizonte.

Muitos críticos costumam observar que essa ordenação de visuais e perspectivas que se inicia na Torre de TV e se encerra no Palácio do Congresso poderia ser considerada bastante tradicional, referenciada nas antigas capitais, em especial Paris, com sua sequência de eixos, como o que vai do Louvre até a Place de L'Étoile, já lembrado por Gorovitz.³⁴ Lucio Costa não recusava tais comparações, por demais óbvias, chegando até mesmo a dizer que sua “filiação intelectual” era francesa e que a “lembrança amorosa de Paris esteve sempre presente”.³⁵ Na verdade, todo o Plano Piloto constitui-se enquanto uma grande colagem de épocas e lugares, aspecto que abordaremos mais adiante.

Por outro lado, uma das mais invisíveis operações do urbanismo de Brasília, a de acomodação dos dois eixos da cidade em uma imensa plataforma escalonada, é certamente a mais radical. E é no Eixo Monumental onde isso se faz mais claro. São três grandes platôs: no primeiro deles, a leste, próximo ao lago, cinco metros acima do chão do cerrado, acomoda-se a Praça dos Três Poderes; depois, cinco metros acima deste, outro terrapleno, retangular e extenso, formando a Esplanada dos Ministérios, que chega na Rodoviária; deste, sobe-se mais sete ou oito metros até a Torre de TV.

No memorial do Plano Piloto, há um esquema gráfico do sistema de terraplenos exibindo um único grande embasamento com a Rodoviária e a Torre de TV sobre ele. É uma ossatura

infraestrutural da cidade que aflora na Torre de TV e na Plataforma Rodoviária, onde se tornam indistinguíveis edifício e chão. O desenho não dá a devida dimensão dessa estrutura, que desaparece tão logo os edifícios acima dela são construídos. Somente nas fotos iniciais da construção é que podemos ver a brutal movimentação de terra, e também como havia antes dos palácios uma arquitetura de platôs, arrimos e escavações sendo erguida, conforme anotou Lucio Costa ao referenciar a técnica milenar dos terraplenos chineses.

No eixo residencial, bem menos imponente, os patamares artificiais se limitam, como tentáculos estendidos desse esqueleto, às pistas rodoviárias, já que as superquadras são assentadas na topografia original, deixando em evidência a declividade do sítio rumo ao lago. Nas franjas de transição entre os setores comerciais, bancários e hoteleiros e o encontro dos dois eixos, há elaboradíssimas soluções para resolver a diferença de cotas que se multiplicam. Do mesmo modo, na cota inferior conjugada à Esplanada dos Ministérios, conforma-se um sistema de redes de acessos e galerias técnicas e depósitos, igualmente complexos, mas raras vezes recordado:

Tem uma coisa extraordinária em Brasília, [...] aquela rampa descendente em direção ao lago, que é o Eixo Monumental com os dois palácios, o Congresso, aí tem aqueles dois renques de ministérios federados e, depois, o embasamento. [...] Lucio Costa teve essa estratégia: se o negócio vai ser fazer arquitetura da terra, terraplenagens, definir platôs e taludes, então faz esse platô, depois constrói-se essa laje, e o que aflora são os escritórios, que têm que ter luz. Mais embaixo, o pé-direito duplo, são as garagens, entra caminhão, baú, interligadas como canais de infraestrutura.³⁶

Esse caráter infraestrutural é mais visível na Plataforma Rodoviária, literalmente cravada entre dois taludes remanescentes da movimentação de terra que alimentou os patamares de todo o percurso até a Praça dos Três Poderes. Não à toa, ela é constantemente vista como parte autônoma do embasamento, como lembram alguns arquitetos paulistas,³⁷ interessados na peculiar condição urbana dela, bem como em sua capacidade articuladora de programas: túnel, acessos, rodoviária, lojas e a plataforma propriamente dita que se eleva do solo original, criando um remanso para pedestres, entrada para os centros comerciais, remate visual para a esplanada e seu mirante.

Na Praça dos Três Poderes, porém, os limites erguidos pelo terrapleno tornam acentuado o contraste com a natureza. Há também uma correção da perspectiva graças à forma triangular do platô, que se volta com um dos vértices apontando contra o patamar anterior, o do extenso retângulo da esplanada, expandindo ao invés de fazer convergir o eixo visual, com a base dele, por sua vez, formando um miradouro para o cerrado.³⁸ Como Niemeyer no Congresso, Lucio Costa constrói um horizonte artificial, embora com uma qualidade muito distinta daquele:

36. DELIJAICOV, Alexandre. "A máquina de fazer rios" (entrevista). *Contravento*, São Paulo, n. 6, 2016, pp. 127-128.

37. CORULLON, Martin. *A plataforma rodoviária de Brasília: infraestrutura, arquitetura e urbanidade*. São Paulo: FAU-USP, 2013 (Dissertação de Mestrado).

38. Com a posterior construção do Panteão da Pátria, o espaço como mirante para o cerrado se desfigurou. Ver LAUANDE, Francisco. "A Praça dos Três Poderes". *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 120.01; *Vitruvius*, maio 2010. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.120/3424>>.

Figs. 98 e 99: O Eixo Monumental durante as obras de terraplenagem, com a futura rodoviária em primeiro plano; Juscelino Kubitschek em frente ao monte que representava a cota original do chão na altura do encontro dos dois eixos (registros de Mário Fontenelle).

enquanto lá se trata de um movimento rumo à leveza, à suspensão dos volumes, quase a flutuar nas noites sem fim do cerrado – como costumava dizer Niemeyer –, aqui é em direção ao solo, indicando robustez e aterramento.

Matheus Gorovitz já demonstrou amplamente a diferença na articulação do centro cívico e político em Brasília (Eixo Monumental) e em Chandigarh (Capitólio), ao explicar como Le Corbusier, neste segundo caso, afasta e propositalmente isola os palácios governamentais, pois ele “nunca se preocupou

em visualizar o centro cívico como fator participante do tecido urbano”.³⁹ Esse partido, na opinião de Tafuri, “abre espaço para uma cisão que cremos ser lucidamente perseguida”, colocando “de um lado a cidade onde urbanismo e arquitetura falam línguas cotidianas”, e de outro uma espécie de “Acrópole, onde um moderno *construtor de símbolos* procura um diálogo com o tempo, a natureza e o ser”.⁴⁰

Esse Le Corbusier tardio,⁴¹ já distante de *Precisões*, delega aos edifícios oficiais e ao Capitólio não o sentido de *civitas*, mas o de monumentos isolados e quase antiurbanos, como ruínas da civilização maquinista, um campo metafísico cujo interlocutor principal é o grande Himalaia ao fundo.⁴² Em Brasília se passa o inverso: o centro cívico é atravessado pela cidade, tendo no ponto convergente, no seu *core*, a circulação e o centro social e de diversões.⁴³ O embasamento do Eixo Monumental, por outro lado, não atende a simples aplainamento do solo, mas sobretudo dá expressão a uma ideia de oposição entre civilização e natureza como simbologia do progresso, como recorda Lucio Costa ao dizer que a posição da Praça dos Três Poderes, fechando o grande eixo, tinha o “objetivo de acentuar o contraste da parte civilizada, de comando do país, com a natureza agreste do cerrado”.⁴⁴

Assim também, em carta a Israel Pinheiro, durante as obras da cidade, demonstrando preocupação com as críticas que vinham sendo dirigidas ao “vulto dos movimentos de terra realizados”, Lucio Costa empenha-se em explicar a importância de tais operações, dizendo não se tratar de uma terraplenagem qualquer, mas de “urbanismo”, com o objetivo claro de “empreender desde logo as *obras fundamentais*, concebidas em função do *futuro* [...], de um país que ainda será uma *grande nação*”.⁴⁵ Desse modo, tal como a Plataforma Rodoviária, o grande embasamento era visto por ele como uma fundamental operação de urbanismo, vinculando indistintamente, com rigor e coesão, o projeto (em suas formas e espaços) ao princípio teórico norteador da cidade (*urbs* e *civitas*).

Como observa Ana Luiza Nobre, a única referência para essa arquitetura de terra monumental é aquela sobre a técnica milenar do terrapleno chinês, que Lucio Costa diz ter visto folheando um antigo livro alemão sobre o assunto. Ao duvidar dessa citação, considerando-a vaga demais, Nobre pergunta-se sobre outras possíveis origens. Uma delas, que vamos retomar aqui, parece-nos absolutamente plausível. A Plataforma Rodoviária, recorda a crítica carioca, foi projetada “poucos anos posterior às viagens de estudo de Lucio Costa por Portugal”, o que “permite supor que seu inquérito pessoal ao território português possa estar na origem de alguns dos princípios que orientam este projeto”.⁴⁶

Nobre faz tal conjectura a partir de seu estudo comparativo entre a arquitetura moderna portuguesa e a brasileira, procurando mostrar como na primeira as “obras enraizam-se no chão”, enquanto na segunda, conforme a definição do crítico português Alexandre Alves Costa, as obras desenham “uma linha horizontal

39. GOROVITZ, op. cit., p. 20.

40. TAFURI, Manfredo. “Machine et mémoire: la ville da l’oeuvre de Le Corbusier”. In LUCAN, Jacques. *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, FLC, 1987, p. 466.

41. A cidade é construída ao longo dos anos 50.

42. Sobre isso, ver FRAMPTON, Kenneth. “Le Corbusier e a monumentalização do vernáculo, 1930-60”, in *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 271-280; BENOIT, Alexandre. “Do ângulo reto aos dispositivos poético-visuais do urbanismo moderno”. *Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v. 26, 2019.

43. GOROVITZ, op. cit., p. 25.

44. Ibid., p. 39. Notar que “civilizada” é empregada aqui precisamente no sentido de *civitas*.

45. Carta de Lucio Costa a Israel Pinheiro, 11/12/1958.

46. NOBRE, Ana Luiza. “Tanto chão”. In NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao (orgs.). *Arquitetura atlântica: deslocamentos entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Romano Guerra, 2019. Ver também NOBRE, Ana Luiza. “Infrastructure and earthwork between two capital-cities in colonial and postcolonial Brazil”. I *International Congress – Colonial and Postcolonial Landscapes: Architecture, Cities and Infrastructures*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2019, p. 11.

levantada do chão”. Premissas válidas e conhecidas que, no caso brasileiro, definem a obra de Niemeyer. No entanto, no urbanismo de Brasília se passa exatamente o inverso, pois tanto o terrapleno quanto a Plataforma Rodoviária contradizem essa leveza, aterrando-se aos moldes portugueses.

A nosso ver, parece de fato existir uma coincidente semelhança entre as construções de Portugal (em especial as do sul, com os montes alentejanos) e essa arquitetura de arrimos, terraplenos e volumes semienterrados do urbanismo de Brasília. Lá, tais edificações se revelam ao olhar inseparáveis do chão que as sustenta. Como procuramos mostrar no capítulo anterior, tratam-se de volumes alongados e puros, feitos com grossas paredes de barro caiado, deitando-se no terreno como lagartas em meio a extensas planícies suavemente onduladas.

Figs. 100 e 101: Desenho de Lucio Costa de um monte alentejano; croqui preparatório para o concurso com o Eixo Monumental visto de dois ângulos diferentes.

A presença de um componente português nos ingredientes da cidade viria preencher a intrigante lacuna notada por Ana Luiza Nobre, mas sem dúvida esbarraria no fato de Lucio Costa nunca ter mencionado nada a respeito. Não podemos esquecer que são muitos os fragmentos do tempo pretérito, recente e longínquo, que retornam para estabelecer as forças constitutivas do Plano Piloto de Brasília. Tal como a já citada “lembrança amorosa de Paris”, temos os gramados londrinos de “minha meninice”, a “mistura em termos adequados de Piccadilly Circus, Times Square e Champs-Élysées”; situações urbanas próprias das vielas venezianas ou “no gênero tradicional da rua do Ouvidor”; autopistas dos subúrbios de Nova York; a já referida “técnica milenar dos terraplenos” chineses; Versalhes; até a “pureza da distante Diamantina dos anos 20”; sem contarmos as citações indiretas que podemos colher em *Registro*, como a Universidade do Brasil em relação ao Eixo Monumental, ou então os edifícios do Parque Guinle e as superquadras. Com essa eclética compilação de locais e épocas, aliada à consciente condição inata do ato em si, é difícil supor algum tipo de hereditariedade remanescente.

47. Como observamos no início, o antigo arraial do Tijuco passa a ser inserido na genealogia da capital somente em fins dos anos 70 (ver nota 18 do cap. 1).

48. “Ele diz que descobriu a arquitetura portuguesa em Diamantina”, é o que Maria Elisa Costa afirma quando perguntada sobre o assunto.

49. RV, p. 282.

50. Sobre a militância e a obra política de Pedrosa, ver KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique, Mariô! – Mário Pedrosa e a política*. São Paulo: Ateliê, Fundação Perseu Abramo, 2017.

Por outro lado, o retorno tardio e indeterminado de Diamantina,⁴⁷ na chave da pureza, adquire muitos significados: o elo não mencionado de um componente colonial, a chave de sua conversão ao moderno ou até mesmo uma velada referência a Portugal.⁴⁸ Havia nessa colagem de tempos – muito similar àquela que aparece no intervalo final de *Registro*, quando ele reúne reminiscências fragmentárias de sua vida – o testemunho do urbanista emancipando-se de tentar constituir qualquer experiência no sentido de um tempo linear e que assim tivesse o valor de uma tradição nacional. Lucio Costa nunca deixaria de dizer que ele *inventou* Brasília.⁴⁹

Queimando etapas

Já na época de sua inauguração, Brasília despertaria todo tipo de crítica e de interesse, lendificando seu começo como mito da modernidade latino-americana, embora, como observa Mammi, não o suficiente para que o Brasil moderno vencesse o arcaico, que retornaria sob a longa noite dos militares e, com eles, todos os fantasmas do atraso. O resto é história. Mas há que se notar, conforme o entusiasmo que alguns demonstraram na época, como este mito produziria em sua realização um sentimento de atração inebriante – sobretudo, o que parece ainda mais curioso, numa determinada crítica cujos vínculos diretos eram com a arte concreta, vendo na cidade uma espécie de utopia estética, revivendo um ambiente próprio das vanguardas do início do século XX. Aqui vamos cruzar três análises para pensar a questão: a do crítico Mário Pedrosa, a do filósofo Max Bense e a do poeta e crítico Haroldo de Campos.

Mário Pedrosa era um ferrenho opositor de Juscelino Kubitschek no campo político, vendo-o como continuador do populismo getulista, mas sua adesão a Brasília é imediata logo após a vitória de Lucio Costa.⁵⁰ Pedrosa não se ocupará em defender a cidade ou explicá-la segundo seus estágios preparatórios. O que importava para ele era pensá-la em uma nova chave interpretativa

Figs. 102 e 103: Em *Oesteleste*, de Ronaldo Azeredo, o espaço interior é construído pelas palavras, cujos limites demarcam as fronteiras do poema-país. Similar recurso aparece no cartaz-país de Mary Vieira, em que os elementos gráficos constroem um mapa com coordenadas geográficas e a nova capital como intenso vetor de atração.

Fig. 104: *Bicho*, de Lygia Clark, 1960.

O E
O E T E
O E S S T E
O E S T E S T E
O E S T E S T E

51. PEDROSA, Mário. *Mário Pedrosa: arquitetura, ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 93.

52. *Ibid.*, p. 134.

53. *Ibid.*, p. 133.

da cultura brasileira. O país “condenado ao moderno”, ideia central em sua crítica, significa a possibilidade de se realizar um salto para o progresso, avançando sobre o atraso, operação de mobilização de todo o país, capitaneada pela obra de arte – o Plano Piloto. “O nosso passado não é fatal”, explica o crítico, pois “nós o refazemos todos os dias e bem pouco preside ele ao nosso destino”.⁵¹

Em sua argumentação, Pedrosa refuta o atraso, a incompletude, ao discorrer sobre a frágil preexistência em países americanos como Brasil, Argentina ou Estados Unidos, frente a outros que conservam traços marcantes anteriores, como México e Peru. Nossa cultura seria moldada, de tempos em tempos, por amplas “transplantações maciças vindas de fora”,⁵² ou seja, um perpétuo recomeço, em que a origem é “intrinsecamente antinatural”.⁵³ Com o desenvolvimento da colonização, os primeiros núcleos, que eram antes verdadeiros “oásis”, enraizavam-se, vencendo o isolamento

e a artificialidade do transplante, dando forma a centros de irradiação – “a civilização vai se naturalizando”, conclui.⁵⁴

Com a cidade nova, reativa-se essa fase já superada da nossa história – “a fase colonial do oásis”. “A sabedoria de Lucio Costa” foi reconhecer que “a solução possível ainda era [...] uma tomada de posse à moda cabralina”, isto é, uma nova transplantação. O crítico defende o sentido radical do transplante, vendo que a cidade-oásis aparecerá para o conjunto da sociedade como miragem, conquanto não no sentido de ilusão, mas como horizonte a ser atingido – como farol –, já que a cidade “vem assim criar novas tensões na margem das fronteiras interiores”,⁵⁵ estimulando “a vitalidade mesma do país lá longe na periferia”, para que se “queime as etapas” e a cidade-oásis seja fecundada por dentro.⁵⁶ O Plano Piloto é, desse modo, uma “hipótese de reconstrução de todo um país”.⁵⁷

54. Ibid., p. 134.

55. Ibid., p. 95.

56. Ibid., p. 136. “Assumir a insularidade da capital, seu caráter de oásis”, observa Wisnik sobre a leitura do crítico, “é uma maneira de explicitar e problematizar uma vocação *inata* da cultura brasileira”. WISNIK, Guilherme. “Mário Pedrosa: fecundar o oásis”. In op. cit., p. 59. É claro aqui como Pedrosa se opõe frontalmente ao “etapismo” dos PCs, segundo o qual cada país teria um desenvolvimento autônomo ditado por uma rígida sucessão de etapas históricas. Para Trótski, por sua vez, o desenvolvimento seria “desigual e combinado”, já que todos os países estão sujeitos a um mesmo modo de produção; essa leitura admitia saltos de desenvolvimento, queimando etapas rumo ao socialismo. A discussão tinha particular interesse para caracterizar aqueles países de origem colonial, associando o “atraso” (sempre econômico, diga-se de passagem) ao acúmulo maior ou menor de relações pré-capitalistas. Sobre isso, ver LÖWY, Michael. “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”. *Outubro*, São Paulo, n. 1, 1998, pp. 73-80; BENOIT, Hector. “O Programa de Transição do Trotsky e a América”. *Crítica Marxista*, São Paulo, v. 1, n. 18, 2004, pp. 37-64.

57. PEDROSA, op. cit., p. 88.

58. Filósofo alemão, professor na Escola de Ulm e que esteve muito interessado na arte concreta brasileira, faz no início dos anos 60 diversas viagens ao país para estreitar laços, visitando São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

59. BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 18.

60. Ibid., p. 26.

61. Ibid., p. 38.

62. Ibid., p. 32.

63. BENSE, Max. “Projeto para uma paisagem renana” (trad. Haroldo de Campos). *Invenção*,

Max Bense tem uma leitura muito semelhante à de Pedrosa.⁵⁸ Para Bense, Brasília é a “proclamação da inteligência cartesiana” tropical, “um evento visual” que lhe recorda o cartaz de Mary Vieira, uma radical tradução gráfica do significado de Brasília – um ponto de atração vermelho em meio a um vasto campo verde, apenas com as duas coordenadas geográficas sinalizadas.

Bense observa, porém, que não foi sempre que o país possuiu essa “inquebrantável formação cartesiana”.⁵⁹ Brasília seria, por meio de seu urbanismo, um contraponto ao provincianismo dominante e à história.⁶⁰ A partir dele, forja-se uma “consciência a-histórica, que não olha para trás”. Ao visitar em Congonhas do Campo o adro dos profetas, Bense lamenta não “partilhar da admiração que Mário de Andrade e todos os outros modernistas que o sucederam nutriram” pelas esculturas de Aleijadinho, não vendo nelas “o início da independência, da libertação da colônia”.⁶¹ Ainda que fosse mais tolerante com o “estilo geométrico, metódico, cartesiano” de Ouro Preto, recorre a Clarice Lispector – “Brasília é artificial” – para firmar posição sobre a não historicidade do tempo presente.

Bense reconhece o desenraizamento da capital, não pactuando com as explicações que buscavam uma *origem* ou os *antecedentes* para a vontade construtiva que aqui se desenvolve – posição tão presente na crítica internacional dos anos 40 e 50 sobre a arquitetura brasileira, como vimos. De modo análogo a Pedrosa, empenha-se em desconstruir a ideia de um passado fatalista. Seria “falso dizer”, observa ele, “que a história seja sempre determinada por já ter passado e que apenas o futuro esteja aberto”, pois “a história é sempre interpretação; o futuro, contudo, é realização”.⁶²

Com a história como expansão,⁶³ a consciência tropical estabelece com o mundo uma mediação por meio do design (*Gestaltung*), vindo a substituir, segundo ele, o que na “Europa denominamos consciência histórica”,⁶⁴ pois aqui o design se “generaliza de maneira metódica e intuitiva e abarca todo o conceito de civilização”.⁶⁵ Seria atingido um “design total

São Paulo, n. 2, 1962, p. 67.

64. BENSE, Max. *Inteligência brasileira*, p. 30.

65. *Ibid.*, p. 30.

66. *Ibid.*, p. 31.

67. A ideia já aparece no “manifesto proposto por Giedion, Sert e Léger em 1943, *Nove pontos sobre a monumentalidade*, em que os autores destacam a colaboração entre paisagistas, pintores, escultores, arquitetos e urbanistas”. Ver FERNANDES, Fernanda. “Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra: a síntese das artes”. *XI Seminário Docomomo Brasil*, 2016, p. 4.

68. “Desejemos, imaginemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que juntará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura, que, feita por milhões de mãos de artesãos, se elevará um dia aos céus como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura”, diz um trecho do manifesto da Bauhaus de abril de 1919, lançado em Weimar.

69. PEDROSA, op. cit., p. 172.

70. BENSE, Max. *Inteligência brasileira*, p. 64.

71. “Diferentemente de Max Bill, no entanto, Max Bense se mostrou bem mais flexível e aberto a um diálogo intelectual com o país. Além de ter organizado várias exposições na Alemanha (Almir Mavignier, Volpi, Lygia Clark, Mira Schendel, Noigandres e outros), manteve, como se sabe, um rico diálogo com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e João Cabral de Melo Neto”. NOBRE, Ana Luiza. “Max Bense: mobilidade e inteligência brasileira”. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 167.01; *Vitruvius*, abr. 2014. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/5181>>.

72. CLARK, Lygia. “Conferência na Escola Nacional de Arquitetura”. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 27/01/1957 (arquivo da artista), p. 6. Agradeço a Bruna Bonfim pelo compartilhamento do texto.

análogo à ideia de uma obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*),⁶⁶ indo ao encontro do que diz o programa de ação de Pedrosa, da consequência indissociável de toda demonstração teórica do crítico brasileiro: a noção de “síntese das artes”, tema do congresso de críticos que Pedrosa organiza na cidade ainda em obras.

Tanto a “síntese das artes” quanto a “obra de arte total” são conceitos que remetem às vanguardas modernas, o primeiro mais diretamente associado a uma corrente corbuseana, o segundo a Gropius e à Bauhaus. A síntese aparece com força após a Segunda Guerra Mundial,⁶⁷ estimulando que escultura e pintura mural formassem parte constitutiva da arquitetura no momento em que Le Corbusier revalorizava sua obra plástica. Esta *síntese* estava longe de um esforço comum entre artistas e arquitetos em prol de uma nova construção do futuro – sentido este que as vanguardas construtivas davam, de modo geral, à ideia de obra de arte total.⁶⁸

Quanto a Pedrosa, não parece que ele estivesse interessado somente no esquema constituído por pintura mural, escultura e arquitetura, tampouco que tomasse a cidade como sendo ela própria a síntese em questão. Seu empenho teria sido, como diria mais tarde, o de “colocar o problema [...] no plano das atividades sociais e culturais” da época,⁶⁹ aproximando-se nesse ponto de Bense, quando o filósofo pensa a vida mediada pelo design que Brasília viria a inaugurar, “sem *história-recordação*, só *história-criação*”.⁷⁰

A partir de Brasília, ambos apostavam ser possível reativar o espírito dessa utopia coletivista das vanguardas, motivados sem dúvida pelos princípios integradores que a arte concreta brasileira vinha defendendo e com a qual mantinham estreitos laços.⁷¹ Sob esse ponto de vista, a discussão não se limitava à relação entre arte e produção industrial ou a questões de ordem visual. Na época do concurso de Brasília, já se abarcavam problemas de outra espécie:

Se os concretos compõem com espaços iguais e formas semelhantes, já se estabelece aí uma relação entre um módulo arquitetônico e a própria pintura concreta [...]. Daí a meu ver a necessidade de *um trabalho de equipe, em que o artista concreto poderá se realizar realmente criando com um arquiteto um ambiente por si mesmo expressional*.⁷²

Tanto no extrato dessa conferência a estudantes de arquitetura como em algumas obras que vinha fazendo à época, Lygia Clark dava sinais de que tal *síntese* poderia estar sendo dirigida também para um propósito de *colaboração* “por si mesmo expressional”, prenunciando as estruturas ambientais e os objetos relacionais que ela e Hélio Oiticica desenvolveriam na década seguinte. É evidente que nada disso se coloca com clareza nesse momento, nem mesmo para Pedrosa. O congresso de críticos foi uma de suas ações militantes, mas que pouco contribuiu para essa outra

síntese. Do mesmo modo, a *colaboração* Volpi-Niemeyer na capela da superquadra 308S resultaria pouco relevante, embora muito celebrada por ele:

Uma coisa foi perfeitamente alcançada: a unidade estilística da pintura e da arquitetura de que resultou, logicamente, o *primeiro exemplo acabado de integração artística e funcional de Brasília [...]. A capela Niemeyer-Volpi irá, pois, participar da história da arte no Brasil como um bom exemplar de colaboração entre arquiteto e pintor*.⁷³

Apesar disso tudo, o que nos parece importante compreender é que, à revelia das intenções de Lucio Costa, Brasília veio assumir para esses críticos a dimensão de uma “espécie de utopia-programada com um conteúdo concreto” a representar “a consciência de que o Brasil possuía um horizonte prospectivo”, como rememorou, décadas mais tarde, o poeta e também crítico Haroldo de Campos.⁷⁴ Assim, por mais que as formas dos palácios de Niemeyer fossem um insumo extraordinário à *história-criação*, o que fundamentava o design total como anúncio da “hora plástica”⁷⁵ era, sem dúvida, o urbanismo da cidade. Pedrosa era atraído pela ideia, pelo conceito, e Bense pelo evento visual, pela forma.⁷⁶

73. PEDROSA, Mário. “Volpi e a arte religiosa”. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 8, dez. 1958, pp. 20-21. O painel foi desfigurado e, em seguida, substituído por outro.

74. CAMPOS, Haroldo de. “Concretamente”. *Expresso*, Lisboa, 10/06/1995.

75. PEDROSA, op. cit., pp. 172-176.

76. “Horizonte lunar de Brasília. Branco e vermelho. Jamais a esquecerei”, escreveu Max Bense em “Projeto para uma paisagem renana” (op. cit., p. 64).

77. GORELIK, op. cit., p. 413.

78. Comentário sobre o texto já citado de Max Bense, “Projeto para uma paisagem renana”.

A busca por esse “lugar na história para o presente”, como função integradora e valor simbólico que representaria Brasília, era, por outro lado, “um dos principais sintomas de que a América Latina estava avançando para as próprias fronteiras”, como observa Gorelik.⁷⁷ Se a cultura moderna nascia em escala regional de um processo difuso e indeterminado, movido ao longo dos anos 30 por um mesmo *ethos* americano, seu processo limítrofe nos anos 60 – seu apogeu e colapso – também deveria repercutir regionalmente.

Nesse sentido, parece-nos um equívoco pensar que a não historicidade de Brasília – seu caráter de “oásis” – conformasse apenas a fixação de uma modernidade genérica, pois exaurida após sucessivas tentativas de se repor uma experiência de caráter local. De fato, se a condenação ao moderno parece sugerir exatamente isso (recorrentes transplantações em que uma apaga a outra), em Bense a consciência tropical tem neste “tropical” um elemento particular “nosso” sem que se configure especificamente “nacional”. Quem notou isso foi Haroldo de Campos e seus colegas concretos em um breve comentário introdutório a um texto de Bense sobre Brasília, que para eles revelaria

uma extraordinária capacidade de compreensão de certos traços característicos da inteligência e do espírito criativo brasileiro. Não lhe interessa o exótico mas o concreto. É por isso que pode ver em Brasília um exemplo do antiprovincianismo da consciência tropical. Algo que, para nós, responde à ideia de um nacionalismo crítico.⁷⁸

Mais tarde, Haroldo de Campos desenvolveria esse nacionalismo crítico por meio do que ele chama de “razão antropofágica”, notadamente recuperando Oswald de Andrade como base de sua episteme. Para Campos, a cultura moderna brasileira e latino-americana do período – dos poemas concretos a Brasília – é resultado do choque entre “um patrimônio cultural universal e peculiaridades locais”,⁷⁹ que mais uma vez não conformam necessariamente o nacional, nem uma tradição, e que se relacionam como um movimento dialógico da diferença: contradizendo a suposta lógica dominante do fluxo metrópole-colônia, centro-periferia.⁸⁰ Pensar o “des-caráter ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear”, em resumo, pensar o que Campos chama de “uma nova ideia de tradição”, uma *antitradição*.

Embora como compreensão a posteriori, essa antitradição, a nosso ver, é uma poderosa chave de leitura de todo o processo de constituição e desenvolvimento da modernidade brasileira e latino-americana dos anos 30 a 60: a busca incessante por uma modernidade que nos é familiar mas que também não nos pertence, que avançamos para alcançá-la mas que nos escapa entre as mãos, e que tão somente pode existir sob a tensão do diálogo e da diferença, da identidade e não identidade, da construção e de sua impossibilidade. É nesse sentido que a *ideia* de Brasília nasce como utopia, converte-se em mito de uma antitradição e se inscreve como vontade construtiva na história, a contradizer a alegoria de *Fitzcarraldo* de que nenhuma construção poder perdurar nesta parte do mundo.

Assim, é válido resgatar a reflexão do escritor mexicano Carlos Fuentes sobre o sentido que a produção cultural no continente assume nessa mesma época. “A América Latina”, diz ele, “culturalmente, passou da utopia da fundação à epopeia da encarnação e desta ao mito do re-conhecimento, da re-conquista”, sendo estes três momentos “a totalidade do nosso mundo”.⁸¹ Fuentes refere-se ao romance latino-americano, mas poderia muito bem estar falando de Brasília e de todas as questões formativas que assombravam Lucio Costa. É evidente que a literatura tem uma liberdade criativa que a arquitetura e o urbanismo (este menos ainda) não poderiam ter. As cidades fundadas nas obras literárias desse período nascem, morrem e renascem, como Macondo e tantas outras.⁸² Assim, talvez o maior componente utópico de Bense ou Pedrosa não seria imaginar que aqui se passava uma refundação da velha consciência histórica do Ocidente, mas que tal processo fosse tão somente uma construção que nascia do vazio. Daí que o epílogo dessa modernidade afluísse trágico, não com a cidade sendo fecundada por dentro, mas muito mais “devorada”, como no delírio *terceiro-mundista* do poeta Paulo em *Terra em transe*, que nos alertava:

79. CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, in *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231.

80. Ver TSCHIPTSCHIN, Ilana. “The Poetry of Design: A search for multidimensional languages between Brazilian and German modernists”. *Bauhaus Imaginista Journal*, Dessau, 2020.

81. Carta de 15/04/1966 a García Márquez reproduzida em *Folha de S.Paulo*, 01/03/2015, cf. AYEN, Xavi. *Aquellos Años del Boom: García Márquez, Vargas Llosa y el Grupo de Amigos que lo Cambiaron Todo*. Barcelona: RBA, 2014, ver também FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispano-americana*. Cidade do México: Joaquín Mortiz, 1972.

82. “Esta cidade (pensei) é tão horrível que sua mera existência e perduração, ainda que no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e de certo modo compromete os astros. Enquanto perdurar, ninguém no mundo poderá ser corajoso ou feliz”. BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (1949), p. 15.

*Não é mais possível esta festa de medalhas,
Este feliz aparato de glórias,
Esta esperança dourada nos planaltos!
Não é mais possível esta festa de bandeiras
Com Guerra e Cristo na mesma posição!*⁸³

83. ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1985, p. 283.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de esgotar o debate sobre a tradição, o que fizemos até aqui foi tentar demonstrar como talvez velhos problemas ainda podem indicar novas questões. Durante a elaboração deste trabalho, alguns aspectos foram involuntariamente suprimidos do raciocínio apresentado, mas não a ponto de serem ignorados, ao passo que outros, amplamente discutidos, mereceriam uma última palavra.

Brasil português

A discussão em torno da boa tradição traz uma questão subjacente: como pensar esse “Brasil português” à luz do tempo presente quando se discute o apagamento das culturas não europeias no passado colonial? E, indo além, não existe uma linha tênue entre a constatação histórica de que seria portuguesa nossa arquitetura, de um lado, e a defesa de uma linhagem europeia, seletiva e excludente, de outro?

1. “O conhecimento das leis da funcionalidade e o respeito artístico de nossa imponente e pouco conhecida herança da arquitetura rural saudável e honesta talvez nos preservem das repercussões acadêmicas, nos imunizem contra a retórica bombástica e, acima de tudo, nos orgulhem de conhecer a *verdadeira tradição* nativa da arquitetura italiana: clara, lógica, linear, moral e até formalmente próxima do gosto contemporâneo”. PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero. “Architettura rurale italiana: quaderni della triennale”. Milão: Ulrico Hoepli, 1936, p. 6.

Não devemos esquecer que a associação do moderno com uma tradição nacional também foi concebida na Itália fascista dos anos 30, por Giuseppe Pagano, para justificar a arquitetura moderna como herdeira da tradição construtiva popular em oposição ao neoclassicismo de Piacentini. Pagano empenhava-se em demonstrar a semelhança formal das casas rurais, simples e geométricas, com o racionalismo, apresentando uma tradição alternativa àquela que vinculava o neoclassicismo à Roma Antiga.¹

Isso é muito diferente do sentido que o moderno assume na Alemanha, por exemplo, em que se chocam o internacionalismo abstrato da Bauhaus e o apelo à cultura germânica nazista, a ponto da escola, ao ser fechada em 1933, ter que ver sobre a laje de cobertura das casas dos professores um telhado tradicional instalado pelo regime, ou de a tipografia sem serifa e em caixa-baixa de Herbert Bayer integrar a mostra de “arte degenerada” de 1937.

No Brasil de Vargas, como se sabe, a indefinição estética do regime era semelhante à que ocorria no campo político, de modo que a arquitetura moderna coexistiu como imagem oficial, por um breve momento, ao lado da arquitetura neoclássica importada da Itália de Mussolini. Da parte dos modernos, liderados por Lucio Costa, como procuramos mostrar, a arquitetura não foi inicialmente justificada por sua raiz nacional, mas sim por meio de uma tradição internacional transplantada, tal como ele explica na carta a Capanema, documento que dava vazão às concepções teóricas enunciadas em “Razões da nova arquitetura”, afastando-se do sentido que havia em Pagano.

Em um texto de sua autoria de 1932, podemos ver também como Lucio Costa partilha de um ideal de justiça social universalizante que em nada combinaria com o fascismo ou com qualquer outra teoria seletiva. Em “Constatação”, ele diz “que é preciso quebrar este falso equilíbrio em que vivemos, esta consentida e chocante convivência *normal* da miséria absoluta com a desmedida

fartura”, não culpabilizando o povo, mas sim a hipocrisia da sociedade desigual.²

Esse internacionalismo moderno de Lucio Costa é um pressuposto de sua ideia de tradição. Assim, a arquitetura desse período não poderia ser explicada por fatores mesológicos nem raciais, buscando vê-la como um fluxo histórico-cultural cujos vínculos ultramarinos são sem dúvida decisivos, mas, como certa vez sentenciou, era preciso “assumir e respeitar o nosso lastro original – luso, afro, nativo”.³ Cabe lembrar também que a escravidão do negro é mencionada e criticada por ele como “vil fundamento”, ao se referir ao funcionamento do sobrado na colônia e no império em seu importante texto “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”:

Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto, é porque o negro está ausente. Era ele que fazia a casa funcionar [...]. Mesmo depois de abolida a escravidão, os vínculos de dependência e os hábitos cômodos da vida patriarcal de tão vil fundamento perduraram.⁴

Devemos notar ainda que esses posicionamentos contradiziam o ambiente intelectual dos anos 20 e opiniões do próprio arquiteto na época – vide o texto sobre o arranha-céu (1928)⁵ –, indicando que sua conversão ao moderno significou não apenas uma mudança de estilo, mas uma efetiva transformação quanto à sua visão de mundo.

Assim, faz toda a diferença seu comentário sobre a “pureza” de Diamantina ser tardio. Essa pureza nada tem a ver com uma purificação da raça, mas sim com o significado que os modernos, como Volpi ou Matisse, conferiam aos “primitivos”, demonstrando admiração sobre como “o artista é franco consigo mesmo, carnal, natural”, e como “sua emoção é sincera”.⁶ É o sentido de alteridade, em alusão a uma civilização estética “virginal”, pois anterior à sociedade capitalista.

De todo modo, a persistência da boa tradição após Brasília, vai se restringindo a um campo afetivo de reminiscências do arquiteto, como do Rio de Janeiro de sua juventude ou de Diamantina, e que retorna, por exemplo, nos projetos de suas casas tardias. Com o “salto” de Brasília, uma nova escala e novos problemas indicam uma nova tradição, como vimos. Ainda que aspectos da boa tradição persistam por meio de dispositivos e espaços que nos ensinam quanto a uma racionalidade do modo de construir popular de outro tempo, tudo se entrosa afinal, parecendo mais sensatos os versos do poeta: “tudo aquilo/ que o malandro pronuncia/ com voz macia/ é brasileiro/ já passou de português”.⁷

2. RV, p. 82.

3. RV, p. 382.

4. RV, p. 160.

5. COSTA, Lucio. “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”. *O País*, Rio de Janeiro, 01/07/1928.

6. MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 54.

7. “Não tem tradução”, samba de Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva, 1933.

Arte, técnica e natureza

Apesar das conhecidas contradições em que a nova capital estaria envolvida desde sua construção, com os canteiros altamente atrasados,⁸ ou então com um cinturão de pobreza ao seu redor, Brasília obteve seu lugar na história como mito da modernidade brasileira e latino-americana. No campo do urbanismo, as tentativas imediatamente posteriores de se levar a cabo experiências tributárias suas sempre estiveram maculadas por terem sido feitas sob o regime militar, cujo caráter tecnocrático e autoritário se revertia em controle e segregação.

E tanto não é essa a ideia de Brasília que, conforme demonstra Sophia Telles, a cidade seria retomada enquanto problema teórico em São Paulo. A *linha do horizonte* construída no Plano Piloto ressurgiria com grande valor simbólico, como “unidade tensa da modernidade”, na obra de Paulo Mendes da Rocha.⁹ O que lá era projetar uma cidade do zero em meio ao cerrado, o que temos aqui é o enfrentamento com o lote urbano, a propriedade do solo e os desafios da técnica. Em projetos como a casa Millan, a operação que organiza todo o partido é a movimentação de terra, transformando o desnível íngreme do terreno em um sítio aplainado, com a terra original sendo contida por paredes de concreto.¹⁰ De modo muito similar, embora em outra escala, repetia-se o que se passou na Plataforma Rodoviária, ou então no chão igualmente artificial de todo o Eixo Monumental.

8. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. Org. Pedro Fiori Arantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

9. TELLES, Sophia, op. cit., p. 94.

10. GOUVÊA, José Paulo. “Paulo Mendes da Rocha: King House, Millan/ Leme House”. *GA Residential Masterpieces*, n. 27, 2018.

11. ROCHA, Paulo Mendes da. *Paulo Mendes da Rocha – Encontros*. Org. Guilherme Wisnik. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 140 (grifo nosso).

Fig. 106: Casa Millan/ Leme, Paulo Mendes da Rocha, 1970, planta do térreo.

Fig. 107: Esquema de Mendes da Rocha sobre contrariar o Tratado de Tordesilhas a partir da ligação oeste-leste do continente, tendo como hipótese a ligação das bacias hidrográficas.

Em projetos maiores de Mendes da Rocha, como o Pavilhão da Expo '70 em Osaka, feito na mesma época e cujo memorial menciona diretamente Brasília, o chão ondulado faz não uma *mimesis* dos arrimos e taludes do solo artificial da nova capital, mas uma alegoria da paisagem que a cidade passa a desvelar. Essa ideia aparece com clareza em um depoimento do arquiteto:

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 uma cidade de uma maneira exemplar [...] no interior do continente, para contrariar inclusive um aparente destino imposto pelo colonialismo de habitar-mos sempre a costa. Na verdade, essa *interiorização ou internalização da reflexão brasileira sobre a possibilidade da riqueza de territórios remotos, a imensidão do continente*, levava também necessariamente a uma *reflexão sobre a América Latina*. Essa condenação de sermos costa atlântica contrária aos países do Pacífico.¹¹

12. “Você tem que construir um instrumento que obrigue a natureza a revelar os seus segredos”, diz Mendes da Rocha sobre o caráter desvelador das obras de Richard Serra e Walter De Maria (op. cit., p. 156).

Portanto, a cidade nova despertaria, na visão de Mendes da Rocha, uma consciência interior sobre o país e o continente na exata medida do que vínhamos discutindo até aqui, sublinhando inclusive o duplo significado dessa interiorização, como geografia, espaço, e como tomada de consciência histórica.¹² Nesse sentido, seu discurso amplia ainda mais os limites interiores, ao pôr em relação as duas margens continentais da América Latina, encontrando aí um sentido de reversão do Tratado de Tordesilhas.

Alguns de seus projetos urbanísticos mais emblemáticos, que existem como discursos teóricos, derivam dessa compreensão, como a cidade-porto do Tietê e a baía de Montevideu. Com eles se acentua o fim último da arquitetura: por meio da técnica, transformar a natureza. É muito interessante como essa ideia de que a poética da modernidade americana se originaria da relação entre arte, técnica e natureza – tão premente em Mendes da Rocha – está, como vimos, no lastro da experiência de Brasília, desde *Precisões*. O que foi realizado como ato fundador

em Brasília, em Mendes da Rocha retorna como hipótese de um peculiar modo de projetar que poderia serializar as operações que lá são únicas.

Paradoxalmente, enquanto avançamos nessa tomada de consciência crítica quanto ao sentido do projeto, parece que permanecemos mais apartados de sua realização histórica. No início dos anos 2000, tivemos diante de nós outro grande ciclo desenvolvimentista, em que se recolou em pauta, com renovado otimismo, uma segunda interiorização do país, realizando obras gigantescas como as hidrelétricas de Jirau e Belo Monte, a mecanização do campo e a espetacular produção de unidades do Minha Casa Minha Vida – e até se sonhou uma integração ferroviária que ligasse o Atlântico ao Pacífico. Mas é um tanto perturbador constatar que nada disso foi feito nas bases dessa nova tradição (ou antitradição, de acordo com Haroldo de Campos), prevalecendo o anulamento da arte, enquanto a técnica passou a ser regida por uma razão meramente instrumental. O embate com a natureza, ao deixar de ser poético e revelador de nossa civilização, transforma-se em simples destruição.

Fig. 108: Conjunto habitacional do programa Minha Casa Minha Vida, em Santarém, Pará, tomado pelas águas antes de sua inauguração, em 2014 (arquivo pessoal). Como um corpo estranho em meio à floresta, este urbanismo foi por ela expelido.

Assim, devemos nos perguntar se não seria a indissociabilidade entre arte e técnica a lição que nos legou Lucio Costa a partir de Brasília, lição que ainda estamos por compreender.

APÊNDICE

No primeiro semestre de 2019 percorremos Portugal, seguindo o percurso de Lucio Costa de 1952. A seguir alguns desenhos feitos nesta viagem.

OBIDOS

O que quando se olha
 com os olhos vê-se
 das muralhas de pedra,
 com a terra desenhada
 a cidade pela topografia
 ondulante e com
 a pureza da dicção,
 diferenciada, porém,
 com suas paredes de pedra
 ao invés do barro e com
 colunatas e pedras e nel
 modernas. Que é aqui
 o que a pedra
 caiada, do carvão que
 é todo respaldado com drácin
 bilindos..

era nela a estrutura reconstituída
 intra-muralhas, como de
 ordem pela antiga fortificação
 medieval, casas nasceram ali
 a divina das
 muralhas como
 se estas fossem a
 pedra bruta antes
 de serem trabalhadas
 pelos homens.

para plástica

TORRE DOS
CLERICOS
PORTO

OLIVEIRA EM
PONTE DE LIMA
AO LADO DA
MONUMENTAL INFRA-
ESTRUTURA ROMANA

CASA DOS CRIVOS
BRAGA

PRAGA
S. TIAGO
CUMARÃES

Armbolos
mascul. e
feminino
do fogo.

paredes de
taipa e
adobe, sempre
brancas para
refletir o calor
do sol (exterior)

nas chaminés do
~~plano~~ teto o calor
fica retido no local
de lenha, do fogo,
onde a família entra
e os embutidos são

capacitantes

ESTALEMOZ, ALENTEJO
CASARIO SÉ BASTANTE ALTERADO

CASA DO
MINHO

ESPIGUEIRO NA
ENTRADA DE UMA
QUINTA.

LARGO DA
CHIADO.

LISBOA

1/7/20

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, João; MARTINS, Fernando; MENESES, Cristina (orgs.). *Arquitectura popular em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004 (1961), 2 vols.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à capela de Santo Antônio*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

_____. *Invenición de un pasado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Francisco de Carvalho Dias de. *Uma poética da técnica: a produção da arquitetura vernacular no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2016 (Tese de Doutorado).

ANDRADE, Mário de. "A capela de Santo Antônio". *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 1, 1937.

ANDRADE, Oswald de. "Poesia Pau-Brasil". In *Obras completas*, vol. 7, *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ARANTES, Otilia. "Esquema de Lucio Costa". In NOBRE, Ana Luiza et al. (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARANTES, Otilia; ARANTES, Paulo. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos modernos*. São Paulo: FAU-USP, 2009.

AYEN, Xavi. *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA, 2014.

BANDEIRA, Manuel. "De Villa Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes". *O Jornal*, edição especial sobre Minas Gerais, 24/06/1929.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979 (1960).

BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro. *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Colibri, 2010.

BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1963.

_____. *Destin du baroque*. Paris: Hachette, 1970.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENOIT, Alexandre. "Do ângulo reto aos dispositivos poético-visuais do urbanismo moderno". *Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v. 26, 2019.

_____. "O barroco latino-americano segundo Ramón Gutiérrez". In MIGLIACCIO, Luciano; MARTINS, Renata. *No embalo da rede. Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa*. São Paulo; Sevilha: FAU-USP; UPO-Enredars, 2020.

BENOIT, Alexandre; FRAJNDLICH, Rafael Urano. "A extinta pureza: a igreja da Pampulha e as capelas de Ouro Preto". *Oculum*, Campinas, v. 16, n. 2, 2019, pp. 291-310.

BENOIT, Hector. "O Programa de Transição do Trotsky e a América". *Crítica Marxista*, São Paulo, v. 1, n. 18, 2004, pp. 37-64.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. "Projeto para uma paisagem renana". Trad. Haroldo de Campos. *Invenção*, São Paulo, n. 2, 1962, p. 67.

BENZAQUEN, Ricardo. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34, 1994.

BILL, Max. "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade". In XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*, 1728.

BOESIGER, Willy (org.). *Le Corbusier: oeuvre complète, 1929-1934*. Basileia: Birkhäuser, 2006 (1934).

BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. In *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. *O aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (1949).

BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRITO, Ronaldo. "Fluida modernidade". In NOBRE, Ana Luiza et al. (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRUAND, Yves. *L'architecture contemporaine au Brésil*. Lille: Srtul, 1973.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (1936).

_____. "Sociedade patriarcal" (parte II). *Folha da Manhã*, 13/11/1951.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília: Monumenta – Iphan, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. "Um campo de combate na arte brasileira". Entrevista a Alexandre Benoit e Ilana Tschiptschin. *Contravento*, São Paulo, n. 9, 2018, pp. 18-31.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. "Concretamente". *Expresso*, Lisboa, 10/06/1995.

_____. "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". In *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. "Obra de arte aberta". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 03/7/1955.

_____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. *Uma poética da radicalidade*. In ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CARDOZO, Joaquim. "Um tipo de casa rural do DF e Estado do Rio". *Revista do Patrimônio*, n. 7, 1943.

CARPENTIER, Alejo. "Consciência e identidade da América". In *Visão da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. "El asombro de Le Corbusier" (12/01/1954). In *Artes Visuales*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.

_____. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ, Iphan, 2000.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CLARK, Lygia. "Conferência na Escola Nacional de Arquitetura". *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 27/01/1957 (arquivo da artista).

COMAS, Carlos E. "Brazil Builds e a bossa barroca". *Anais do VI Seminário Docomomo Brasil*. Niterói: UFF, v. 1, 2005.

_____. “O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938-40”. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 122.00; *Vitruvius*, jul. 2010. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3486>>.

_____. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos, a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945*. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis, 2002, 2 vols. (Tese de Doutorado).

_____. (org.). *Lucio Costa e as Missões: um museu em São Miguel*. Porto Alegre: Propar, UFRGS, Iphan, 2007.

CORREIA, Vergílio. *Etnografia artística portuguesa*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1937.

CORULLON, Martin. *A plataforma rodoviária de Brasília: infraestrutura, arquitetura e urbanidade*. São Paulo: FAU-USP, 2013 (Dissertação de Mestrado).

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Editora 34, 2018 (1995).

_____. “A alma dos nossos lares”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 19/03/1924.

_____. “Considerações sobre nosso gosto e estilo”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18/06/1924.

_____. “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”. *O País*, Rio de Janeiro, 01/07/1928.

_____. “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro”. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 3, 1939.

_____. “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”. *ARS*, São Paulo, ECA-USP, ano 7, n. 16, 2010 (1941).

_____. “O ensino do desenho”. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, set./dez. 1948.

_____. “A arquitetura de Antônio Francisco Lisboa revelada no risco original da capela franciscana de São João del-Rey”. In BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa: o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1951, pp. 11-21 (publicado em RV, pp. 539-547).

_____. “Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine”. In BLOC, André (org.). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 42-43, out. 1952.

COSTA, Sérgio. “O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda”. *Sociedade e Estado*, UnB, Brasília, vol. 29, n. 3, p. 823, set./dez. 2014. O texto foi publicado originalmente como posfácio à edição alemã de *Raízes do Brasil* (2013).

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELIJAICOV, Alexandre. “A máquina de fazer rios”. Entrevista a Alexandre Benoit e Renata Atilano. *Contravento*, São Paulo, n. 6, 2016, pp. 127-128.

ESCOREL, Lilian. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 2008 (Tese de Doutorado).

FERNANDES, Fernanda. “Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra: a síntese das artes”. *XI Seminário Docomomo Brasil*, 2016.

FERRAZ, Geraldo. “Falta o depoimento de Lucio Costa”. *Diário de São Paulo*, 01/02/1948.

FORTY, Adrian; ANDREOLI, Elisabetta. *Arquitetura moderna brasileira*. Londres: Phaidon, 2004.

FRAMPTON, Kenneth. “Le Corbusier e a monumentalização do vernáculo, 1930-60”. In *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2003 (1933).

_____. *Novo mundo nos trópicos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispano-americana*. Cidade do México: Joaquín Mortiz, 1972.

GIEDION, Sigfried. "Le Brésil et l'architecture contemporaine". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 42-43, ago. 1952.

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. Nova York: MoMA, 1943.

GORELIK, Adrián. "Brasília: museu da modernidade". In XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. "Horacio Coppola, 1929: Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires". In SCHWARTZ, Jorge (org.). *Horacio Coppola: fotografía*. Madri: Fundación Telefónica, 2008.

GOROVITZ, Matheus. *Brasília: uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985.

GRIECO, Bettina (org). *Entrevista com Erich Joachim Hess*. Rio de Janeiro: Iphan, 2013.

GUERRA, Abílio. *Lucio Costa: modernidade e tradição – montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2002.

GUIDO, Angel. *El Aleijadinho: el gran escultor leproso del siglo XVIII en el Brasil*. Santa Fé: Imprenta de la Universidad, 1938.

HAUPT, Albrecht. *A arquitetura da Renascença em Portugal*. Lisboa: J. Rodrigues & Cia, 1852.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique, Mariô! – Mário Pedrosa e a política*. São Paulo: Ateliê, Fundação Perseu Abramo, 2017.

LAUANDE, Francisco. "A Praça dos Três Poderes". *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 120.01; *Vitruvius*, maio 2010. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.120/3424>>.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1998 (1923).

_____. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (1925).

_____. *Precisões*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (1930).

_____. "Espírito sul-americano". In SANTOS, Cecília Rodrigues dos et al. (orgs.). *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto, 1987.

LE CORBUSIER; PETIT, Jean. *Le Corbusier – Dessins*. Genebra: Forces Vives, 1968.

LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Loyola, 2007.

LEMONS, Carlos. *Casa Paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo: Edusp, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1957.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Arquitectura, en teoría: escritos 1986-2010*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, Nobuko, 2010.

_____. "The South American Way". *Block*, Buenos Aires, n. 4, dez. 1999.

LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHÉPIURCA, Pablo. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

LINO, Raul. *Casas portuguesas: alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1933.

LISPECTOR, Clarice. "Nos primeiros começos de Brasília". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/06/1970.

LIRA, José Tavares Correia de. *Crítica modernista e urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília*. Salvador: XI Anpur, maio 2005.

_____. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÖWY, Michael. "A teoria do desenvolvimento desigual e combinado". *Outubro*, São Paulo, n. 1, 1998, pp. 73-80.

MAMMI, Lorenzo. "Dorival Caymmi". In *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Volpi*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MARIANNO FILHO, José. *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943.

_____. *Architectura no Brasil*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, out. 1921, p. 45.

_____. "Mestre Aleijadinho e sua obra". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 30/08/1930.

MARTINS, Carlos. *Arquitetura e Estado no Brasil*. São Paulo: FFLCH-USP, 1987 (Dissertação de Mestrado).

MARTINS, Carlos A. Ferreira. "Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas". In NOBRE, Ana Luiza et al. (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MATOS, Madalena Cunha; BEISL, Tânia. "Um encontro, um desencontro: Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos". *Anais do VII Docomomo Brasil*, Porto Alegre, out. 2007.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. "O significado de *Raízes do Brasil*" (1947). In BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (1936).

MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo; Coimbra: Annablume; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MIGLIACCIO, Luciano. *Horacio Coppola – luz, cedro e pedra: esculturas do Aleijadinho em Minas Gerais, 1945*. São Paulo: IMS, 2012.

MILHEIRO, Ana Vaz. "Transição: nacionalismos partilhados [entre-séculos]". In *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Porto: FAUP, 2005.

MONTEIRO, Pedro Meira. "As raízes do Brasil no espelho de próspero". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 83, mar. 2009, pp. 159-182.

MORAIS, Frederico. "Entre a construção e o sonho, o abismo". In SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

NAVES, Rodrigo. "A complexidade de Volpi". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 1, n. 81, 2008.

NATAL, Caion. *Da casa de barro ao palácio de concreto: a invenção do patrimônio arquitetônico no Brasil (1914-1951)*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2013 (Tese de Doutorado).

NIEMEYER, Oscar. *Curvas do tempo*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

NOBRE, Ana Luiza. "Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa". In NOBRE, Ana Luiza et al. (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. "Infrastructure and earthwork between two capital-cities in colonial and postcolonial Brazil". In *International Congress – Colonial and Postcolonial Landscapes: Architecture, Cities and Infrastructures*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2019.

_____. "Max Bense: mobilidade e inteligência brasileira". *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 167.01; *Vitruvius*, abr. 2014. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/5181>>.

_____. (org.). *Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao (orgs.). *Arquitetura atlântica: deslocamentos entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Romano Guerra, 2019.

NOUVEAU LAROUSSE ILLUSTRÉ. Paris: Larousse, 1907, v. 7.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5 (suplemento), jul. 1998, pp. 195-215.

OLIVER, Paul (org.). *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. de Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Mário Pedrosa: arquitetura, ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. “Volpi e a arte religiosa”. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 8, dez. 1958, pp. 20-21.

PESSÔA, José. “Desenhar para compreender e lembrar: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa”. *Risco*, IAU-USP, São Carlos, v. 15, n. 2, 2017, pp. 50-59.

_____. (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1998.

PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa (orgs.). *Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

PINTO, Estevão. “Muxarabis e balcões”. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, 1943, n. 3.

PISANI, Daniele. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: Dafne, 2017.

_____. “Terra e água: um debate na Veneza do século XVI”. *Contravento*, São Paulo, n. 6, 2016, pp. 187-206.

_____. “Inverter e desviar: o Novo Mundo por Paulo Mendes da Rocha”. *Contravento*, São Paulo, n. 7.1, 2018.

REGIANI, Luana Espig. *Diamantina e o percurso da arquitetura moderna: Lucio Costa, Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer*. Campinas: FEC-Unicamp, 2019.

REIS FILHO, Nestor Goulart (org.). *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo*. Brasília: Iphan, 2012.

RIEGL, Alois. *Questions of Style: Foundations for a History of Ornament*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992 (1893).

RISÉRIO, Antonio. “Pra começo de conversa, a América Latina existe?”. *América*, Revista da Pós-Graduação da Escola da Cidade, São Paulo, v. 1, n. 1, dez. 2018, p. 53.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1985.

RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1984 (1900).

ROGERS, Ernesto Nathan. “Pretextos para uma crítica não formalista”. In XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROWE, Colin. “Mannerism and Modern Architecture”. *Architectural Review*, Londres, maio 1950.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Campinas: IFCH-Unicamp, 1992 (Dissertação de Mestrado).

_____. “Gilberto Freyre e Lucio Costa, ou a boa tradição: o patrimônio intelectual do Iphan”. *Oculum*, Campinas, set. 1992, pp. 77-80.

RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SABATINO, Michelangelo. “Space of Criticism: Exhibitions and the Vernacular in Italian Modernism”. *Journal of Architectural Education*, v. 62, n. 3, Criticism in Architecture, fev. 2009, pp. 35-52.

SAIA, Luís. "Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século". *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 8, 1944, pp. 211-275.

_____. "O alpendre na casa brasileira". *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 3, 1939, pp. 235-249.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. (org.). *Horacio Coppola: fotografia*. Madri: Fundación Telefónica, 2008.

SCHWARTZMAN, Simon et al. (orgs.). *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, FGV, 2000.

SEGAWA, Hugo. "Lucio Costa: a vanguarda permeada com a tradição". In NOBRE, Ana Luiza (org.). *Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

SMITH, Robert. "Arquitetura civil do período colonial". *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 17, 1969.

SODRÉ, João Clark de Abreu. *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)*. São Paulo: FAU-USP, 2010 (Dissertação de Mestrado).

SOMBRA, Fausto. "Luís Saia e Lúcio Costa: a parceria no sítio Santo Antônio". *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 161.03; *Vitruvius*, out. 2013. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4915>>.

SOUSA VITERBO, Francisco Marques de. *Anotações artísticas e archeológicas*. Lisboa: Tipografia do Comércio, 1912.

TAFURI, Manfredo. "El proyecto histórico". In *La esfera y el laberinto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

_____. "Machine et mémoire: la ville da l'oeuvre de Le Corbusier". In LUCAN, Jacques. *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, FLC, 1987.

_____. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Presença, 1985.

TELLES, Sophia. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície*. São Paulo: FFLCH-USP, 1988 (Dissertação de Mestrado).

_____. "Lucio Costa: monumentalidade e intimismo". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 25, out. 1989.

TSCHIPTSCHIN, Ilana. "The Poetry of Design: A search for multidimensional languages between Brazilian and German modernists". *Bauhaus Imaginista Journal*, Dessau, 2020.

TRINDADE, Jaelson Bitran. "Luís Saia, arquiteto (1911-1975): a descoberta, estudo e restauro das moradas paulistas". *Risco*, IAU-USP, São Carlos, n. 18-19, 2013-2014, pp. 123-169.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WEIMER, Gunter. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

_____. *O Brasil condenado ao moderno: do desenvolvimentismo de Estado aos grupos contraculturais*. São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Livre-Docência).

_____. *O risco: Lucio Costa e a utopia moderna*. Rio de Janeiro: Bang Bang, 2003.

WISNIK, Guilherme; SERAPIÃO, Fernando (orgs.). *Infinito vão: 90 anos de arquitetura brasileira*. São Paulo: Monolito, 2019.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1915).

_____. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989 (1888).

WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza (Abstraktion und Einfühlung)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983 (1906).

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

_____. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.