

# As casas de Lucio Costa

Marcelo Carlucci

Orientador:

Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins

Marcelo Carlucci

## **AS CASAS DE LUCIO COSTA**

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins.

São Carlos, 2005

Para Karina, Beatriz e Pedro: partida e chegada.

## **AGRADECIMENTOS**

Mesmo que talvez ele não se lembre disso, presente em minha banca do então chamado T.G.I. (trabalho de graduação interdisciplinar) em dezembro de 1995, o Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins, ao fim da mesma, me intimou ao ouvido: “esperamos contar com você na pós-graduação”.

Foram precisos sete anos para que eu cumprisse sua intimação, mas, mesmo assim, sua acolhida quando de minha volta ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos foi a principal razão deste trabalho ter chegado ao fim: pela confiança cega, pela condução exata e sábia e pelo incentivo como orientador, registro aqui meu primeiro e principal agradecimento.

Ao Prof. Dr. Lúcio Gomes Machado e Prof. Dr. Joubert José Lancha agradeço as valiosas sugestões propostas na banca de qualificação, que acabaram por se tornar parte importante deste trabalho.

Aos professores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC, em especial ao professores: Carlos Roberto Monteiro de Andrade, pelo apoio burocrático inicial; José Tavares Correia Lira, pela deliciosa introdução nos assuntos referentes à habitação, identidade nacional e o neocolonial; Telma de Barros Correia pela interlocução paciente de meus desabafos a respeito da condição de arquiteto e pesquisador e, por fim, a Sara Feldman pela condução atenciosa em assuntos acadêmicos.

Aos companheiros mestrandos do departamento pelas conversas, cafés e elocubrações antes, durante e depois da aulas: agradeço especialmente à Cíntia, pelas dicas e apoio iniciais e à Aline pelo material gentilmente cedido sobre o Seminário Internacional “Um século de Lucio Costa”.

A Marcela Cury Petenusci agradeço a disponibilidade, a amizade e o suporte no escritório: nossos clientes e suas casas se tornaram parte fundamental no caminho que me levou a esse trabalho.

Agradeço à Karina, pela paciência doméstica.

Enfim, de 2001 à 2005, entre aulas, trabalhos e projetos, vivi um tempo misto de vertigem e perplexidades: nasceram crianças e seus novos espaços; partiu alguém deixando um incômodo vácuo; há quem se aproximou e quem já não vejo tanto e, principalmente, há quem cada vez mais se torna imprescindível. Com receio de ser injusto pelo esquecimento, lembro e agradeço indistintamente a todos aqui, pelo passado e pelo futuro.

E quanto ao dia que virá depois do amanhã? Ihab Hassan, ideólogo do pós-modernismo, lamenta a obstinada recusa da modernidade a se extinguir: “Quando terminará o período moderno? Algum período jamais esperou tanto tempo? A Renascença? O Barroco? O Clássico? O Romântico? O Vitoriano? Talvez somente a Idade das Trevas. Quando terminará o modernismo e o que vem em seguida?” (In: *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, p. 40). Acredito que aqueles que estão à espera do final da era moderna deverão aguardar um tempo interminável. A economia moderna provavelmente continuará em expansão, embora talvez em novas direções, adaptando-se às crises crônicas de energia e do meio ambiente que o seu sucesso criou. As adaptações futuras exigirão grandes turbulências sociais e políticas; mas a modernização sempre sobreviveu em meio a problemas, em uma atmosfera de “incerteza e agitação constantes” em que, como diz o *Manifesto Comunista*, “todas as relações fixas e congeladas são suprimidas”. Em tal ambiente, a cultura do modernismo continuará a desenvolver novas visões e expressões de vida, pois as mesmas tendências econômicas e sociais que incessantemente transformam o mundo que nos rodeia, tanto para o bem quanto para o mal, também transformam as vidas interiores dos homens e das mulheres que ocupam esse mundo e o fazem caminhar. O processo de modernização, ao mesmo tempo que nos explora e nos atormenta, nos impele a apreender e a enfrentar o mundo que a modernização constrói e a lutar por torná-lo o nosso mundo. Creio que nós e aqueles que virão depois de nós continuarão lutando para fazer com que nos sintamos em casa neste mundo, mesmo que os lares que construímos, a rua moderna, o espírito moderno continuem a desmanchar no ar.

Marshall Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*.  
São Paulo: editora Schwarcz, 1990, p. 330.

## RESUMO

CARLUCCI, M. (2005). *As casas de Lucio Costa*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

A partir da tentativa de estabelecer uma nova classificação dos projetos residenciais de Lucio Costa e, ao mesmo tempo, identificar recorrências projetuais que permeiam essa produção, o trabalho procura levantar aspectos peculiares de sua atividade profissional como arquiteto, tendo como base metodológica a leitura livre das imagens disponíveis dos projetos: fotos, desenhos e plantas. A busca de um sentido para a relação entre o passado/tradição e o presente/modernidade, assim como todas as implicações que esse paradoxo engendra, configura-se como uma possibilidade teórica a ser alcançada ao longo dessa análise das casas de Lucio Costa.

**Palavras-chave:** Lucio Costa; arquitetura moderna brasileira.

## ABSTRACT

CARLUCCI, M. (2005). *Lucio Costa's houses*. M.Sc. Dissertation – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

Trying to establish a new classification about residential projects of Lucio Costa and, at the same time, identify projetual permanencies that can be seen through his production, in this paper we try to list peculiar aspects in his professional activity as architect, having as methodology base the free reading about images of the projects: photos, drawings and plans. The search of a new meaning for the relationship about the past/tradition and the present/modernity trend us to find a theoretical possibility to be caught through the analysis of Lucio Costa's houses.

Keywords: Lucio Costa; brazilian modern architecture.

## LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Lucio Costa. Casa **Rodolfo Chamberland**. Rio de Janeiro – RJ. 1921. Plantas e foto da fachada. P. 12.

FIGURA 2 – Lucio Costa. Casa **Modesto Guimarães**. Correias – RJ. 1928. P. 17.

FIGURA 3 – Lucio Costa. Casa **Ernesto Gomes Fontes**. Rio de Janeiro – RJ. 1929. Planta do pavimento térreo. P. 21.

FIGURA 4 – Lucio Costa. Casa **Ernesto Gomes Fontes**. Rio de Janeiro – RJ. 1929. Planta do segundo pavimento e croquis do hall de entrada. P. 22.

FIGURA 5 – Lucio Costa. Casa **Ernesto Gomes Fontes – proposição contemporânea**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. Hall de entrada e escada. P. 27.

FIGURA 6 – Lucio Costa. **Vila operária Gamboa**. Rio de Janeiro – RJ. 1931. P. 33.

FIGURA 7 – Lucio Costa. Casa de campo **Fábio Carneiro de Mendonça**. Marquês de Valença – RJ. 1934. Planta e vista geral. P. 36.

FIGURA 8 – Lucio Costa. Núcleo urbano-fabril de **Monlevade**. Monlevade – MG. 1934. Croquis do térreo de uma das unidades habitacionais. P. 39.

FIGURA 9 – Lucio Costa. **Casas de Brasília**. Brasília – DF. 1962. Plantas, vistas e cortes. P. 41.

FIGURA 10 – Lucio Costa. Casa **Saavedra**. Correias – RJ. 1941. Varanda e acesso principal da casa. P. 54.

FIGURA 11 – Lucio Costa. Casa **Pedro Paes de Carvalho**. Araruama – RJ. 1944. Fotos acima: janela conversadeira; vistas opostas do pátio interno. Fotos abaixo: bloco de serviços; capela franciscana e acesso ao pátio. P. 56.



FIGURA 12 – Lucio Costa. Casa **Heloísa Marinho**. Correias – RJ . 1942. Detalhe: telha esmaltada; portão de entrada; planta. P. 58.

FIGURA 13 – Lucio Costa. Casa **Hungria Machado**. Rio de Janeiro – RJ. 1942. Fachada principal. P. 60.

FIGURA 14 – Lucio Costa. **Park Hotel São Clemente**. Friburgo – RJ. 1944. Acima: estar e restaurante. Abaixo: vista da varanda a partir do restaurante. P. 64.

FIGURA 15 – Lucio Costa. **Casa do Estudante do Brasil**. Cidade Universitária de Paris – França. 1952. Perspectiva do conjunto. P. 66.

FIGURA 16 – Lucio Costa. Casas para **Thiago de Mello**. Barreirinha – AM. 1978. Plantas, cortes e vistas. P. 76.

FIGURA 17– Lucio Costa. Casa **Helena Costa**. Rio de Janeiro – RJ. 1982. Vistas a partir do pátio interno; detalhes da sala de estar. P. 80.

FIGURA 18 – Lucio Costa. Casa **Edgar Duvivier**. Rio de Janeiro – RJ. 1982. Sala de estar, estúdio e plantas. P. 82.

FIGURA 19 – Lucio Costa. **Quadras Econômicas**. Brasília – DF. 1985. Vista geral de uma unidade, planta dos apartamentos, croquis da implantação de um edifício e suas elevações. P. 87.

FIGURA 20 – Lucio Costa. **Muxarabi**. Desenho de Lucio Costa. Diamantina – MG. 1924(?).P. 94.

FIGURA 21 – Lucio Costa. Casa **Ernesto Gomes Fontes**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. Fachada e planta do pavimento superior. P. 97.

FIGURA 22 – Lucio Costa. Casa **Hungria Machado**. Rio de Janeiro – RJ. 1942. Detalhe da janela-muxarabi. P. 98.

FIGURA 23 – Lucio Costa. Casa **Pedro Paes de Carvalho**. Araruama – RJ. 1944. Capela Franciscana e janelas dos quartos. P. 100.

FIGURA 24 – Lucio Costa. Casa **Saavedra**. Correias – RJ. 1942. Detalhe das janelas. P. 101.

FIGURA 25 – Lucio Costa. Casa **Saavedra**. Correias – RJ. 1942. Detalhe da janela conversadeira. P. 103.

FIGURA 26 – Lucio Costa. Casa **Helena Costa**. Rio de Janeiro – RJ. 1982. Detalhe janela. P. 104.

FIGURA 27 – Lucio Costa. Casa **Helena Costa**. Rio de Janeiro – RJ. 1982. Janela conversadeira. P. 106.

FIGURA 28 – Lucio Costa. **Casas sem dono**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. Fachada e planta: detalhe da janela. P. 107.

FIGURA 29 – Lucio Costa. **Casa Álvaro Osório de Almeida**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. Perspectivas. P. 108.

FIGURA 30 – Lucio Costa. **Parque Guinle**. Rio de Janeiro – RJ. 1945. Edifício Bristol: vista do painel de cobogós a partir da sala de estar. P. 109.

FIGURA 31 – Lucio Costa. Casa **Helena Costa**. Rio de Janeiro – RJ. 1982. Planta 1º e 2º pavimentos. P. 112.

FIGURA 32 – Lucio Costa. **Casas sem dono 3**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. Plantas. P. 115.

FIGURA 33 – Lucio Costa. Casa **Heloísa Marinho**. Correias – RJ. 1942. Planta. P. 116.

FIGURA 34 – Lucio Costa. Casa **Hungria Machado**. Rio de Janeiro – RJ. 1942. Plantas, cortes, elevações e implantação. P. 118.

FIGURA 35 – Lucio Costa. Casa **Pedro Paes de Carvalho**. Araruama – RJ. 1944. Planta. P. 120.

FIGURA 36 – Lucio Costa. Casa **Pedro Paes de Carvalho**. Araruama – RJ. 1944. Uma das varandas que conforma o pátio interno. P. 121.

FIGURA 37 – Lucio Costa. Casa **Pedro Paes de Carvalho**. Araruama – RJ. 1944. Uma das varandas que conforma o pátio interno. P. 122.

FIGURA 38 – Lucio Costa. **Casas sem dono**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. Térreo com jardins. P. 125.

FIGURA 39 – Lucio Costa. Núcleo urbano-fabril de **Monlevade**. Monlevade – MG. 1934. Perspectiva da unidade habitacional. P. 127.

FIGURA 40 – Lucio Costa. Casa **Saavedra**. Correias – RJ. 1942. Térreo: acesso principal à residência. P. 129.

FIGURA 41 – Lucio Costa. Casas para **Thiago de Mello**. Barreirinha – AM. 1978. P. 131.

FIGURA 42 – Lucio Costa. **Parque Guinle**. Rio de Janeiro – RJ. 1945. Edifício Nova Cintra: planta dos pavimentos. P. 133.

FIGURA 43 – Lucio Costa. Casa **Saavedra**. Correias – RJ. 1942. P. 136.

FIGURA 44 – Sede do sítio Mandu. Cotia – SP. Taipa de pilão: levantamentos de Luís Saia. P. 138.

FIGURA 45 – Lucio Costa. Casa **Ernesto Gomes Fontes**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. Croquis sala-varanda. P. 139.

FIGURA 46 – Lucio Costa. Casa **Fábio Carneiro de Mendonça**. Marquês de Valença – RJ. 1934. Planta. P. 146.

FIGURA 47 – Lucio Costa. Casa **Ernesto Gomes Fontes –proposição contemporânea**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. P. 155.

FIGURA 48 – Lucio Costa. Casa **Raman**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. P. 156.

FIGURA 49 – Lucio Costa. Foto em área de lazer; superquadras. Brasília – DF. 1987. P. 160.

FIGURA 50 – Lucio Costa. Casa **Helena Costa**. Rio de Janeiro – RJ. 1982. Jardim de inverno. P. 162.

FIGURA 51 – Lucio Costa. Casas **Helena Costa** e **Edgar Duvivier**. Rio de Janeiro – RJ. 1982/85. P. 166.

FIGURA 52 – Lucio Costa. Casas para **Thiago de Mello**. Barreirinha – AM. 1978. P. 168.

FIGURA 53 – Lucio Costa. **Gamboa**. Rio de Janeiro – RJ. 1932. P. 170.

FIGURA 54 – Lucio Costa. Casa **Ernesto Gomes Fontes –proposição contemporânea**. Rio de Janeiro – RJ. 1930. P. 172.

FIGURA 55 – Lucio Costa. Casa **Helena Costa**. Rio de Janeiro – RJ. 1982. Implantação. P. 173.

FIGURA 56 – Lucio Costa. **Parque Guinle**. Rio de Janeiro – RJ. 1945. Vista do térreo do edifício Bristol. P. 175.

FIGURA 57 – Lucio Costa. **Casas sem dono**. Rio de Janeiro– RJ. 1930. P. 178.

FIGURA 58 – Lucio Costa. Chácara **Cesário Coelho Duarte**. Rio de Janeiro – RJ. 1933. Plantas. P. 179.

FIGURA 59 – Lucio Costa. Casa **Helena Costa**. Rio de Janeiro – RJ. 1982. Hall de entrada. P. 181.

FIGURA 60 – Lucio Costa. **Parque Guinle**. Rio de Janeiro – RJ. 1945. Volume da caixa de escada. P. 182.

FIGURA 61 – Gropius e Meyer. Fábrica-modelo, lado sul. Exposição da Wekbund, Colônia, 1914. P. 184.

FIGURA 62 – Lucio Costa. **Park Hotel São Clemente**. Nova Friburgo – RJ. 1945. Fachada sul. P. 187.

FIGURA 63 – Lucio Costa. **Park Hotel São Clemente**. Nova Friburgo – RJ. 1945. Fachada norte (acesso principal). P. 189.

## **SUMÁRIO**

### **RESUMO**

### **ABSTRACT**

### **INTRODUÇÃO** p.1

#### **1. CLASSIFICAÇÕES E CRONOLOGIA**

- 1.1 O Ecletismo p. 9
- 1.2 O Neocolonial p. 14
- 1.3 Reconhecimento e experimentação de uma nova linguagem p. 23
- 1.4 Entre o moderno e o nacional p. 43
  - 1.4.1 Os anos 40: um período e a casa como afeição p. 49
  - 1.4.2 A morte de Leleta p. 51
  - 1.4.3 Casas modernas e nacionais p. 53
  - 1.4.4 Um alojamento e um hotel p. 62
- 1.5 Uma possível síntese p. 68
- 1.6 Da casa à cidade: a questão da habitação popular p. 83

#### **2. RECORRÊNCIAS PROJETAIS**

- 2.1 A janela-muxarabi p. 93
- 2.2 Pátio interno p. 110
- 2.3 Térreo livre com pilotis p. 123
- 2.4 Varandas: variação tipológica e terminológica p. 132
- 2.5 Espaços-jardim p. 148
- 2.6 Formas, linhas e volumes p. 163
  - 2.6.1 Linhas retas, malhas e compartimentação p. 164
  - 2.6.2 Escadas p. 174
  - 2.6.3 Cubos brancos p. 185

### **CONCLUSÃO: A ÉTICA E A ESTÉTICA EM LUCIO COSTA** p. 193

### **REFERÊNCIAS** p. 199

### **ANEXO** p. 213

## INTRODUÇÃO

Situada em algum lugar entre arte, ciência e ofício, a arquitetura se destaca como uma ocupação cujas fronteiras são imprecisas: onde termina o projeto e começa o design? Onde há engenharia e onde há arquitetura? O quanto há de subjetividade humana ou, apenas, expedientes programáticos precisos em sua dinâmica atual? Até onde pode-se justificar e definir parâmetros conceituais sobre ela apenas em função das demandas sociais e históricas que lhe são inerentes? Tantas perguntas por vezes nos causa a impressão de estarmos falando de várias especialidades, não apenas de uma determinada profissão.

Representante dessa ocupação ampla e generosa, conhecida por uma certa tripartição entre técnica, arte e constructo histórico, o arquiteto, ao menos para aqueles que se ocupam ou tentam se ocupar dos trabalhos costumeiramente atribuíveis àqueles que ostentam esse título, se conhece como alguém compromissado, a priori e a grosso modo, além e em função dos aspectos triangulares acima citados, com outra suposta dicotomia inerente ao seu trabalho: as duas esferas fundamentais do ser humano, o *apolíneo* e o *dionisíaco*.

São idéias como estas que permeiam uma leitura mais detida da autobiografia de Costa “Registro de uma vivência”, denso e precioso trabalho levado a cabo pelo arquiteto e por sua filha Maria Elisa, também arquiteta, publicado em 1995. Mais que uma autobiografia, o livro fala de impressões subjetivas sobre os acontecimentos da vida do autor, tanto os pessoais quanto os profissionais. A maneira como são expostos e relatados os fatos e a fluidez do estilo – sempre num tom de prosa, como que estivesse a comentar a festa de anteontem – é que nos cativa. Entre o *apolíneo* – os projetos, os memoriais e os documentos – e o *dionisíaco* – as cartas, as fotos de família, os amores e as viagens – Costa parece insinuar um entre-lugar, uma síntese precisa e equilibrada dessa dicotomia, estado que, em última instância, poderia representar uma aspiração comum a qualquer ser humano, sobretudo aos arquitetos.

Sophia Telles fala sobre a naturalidade de Costa ao transitar entre essas esferas:

A familiaridade de trato e simplicidade de maneiras ao cuidar de coisas as mais diversas não traz qualquer alteração, qualquer diferenciação entre o mundo doméstico e a vida pública. E não será apenas sobre a impressão do último livro com seu arranjo entremeadado de cartas e fotografias. [Sophia Telles se refere exatamente à sua autobiografia “Registro de uma vivência”. Nota do autor.] Em Lucio Costa – é uma suposição apenas – parece ecoar a lembrança do “menino inglês”, certo ideal da vida privada em que sentimentos e afetos mantêm a mesma civilidade que qualquer ação pública. (...) No conjunto dos textos e memoriais são perceptíveis hoje saltos quase abruptos, não fosse a segurança do estilo, entre prescrições técnicas para a implantação de um conjunto habitacional e a recomendação para se utilizar flores de papel nas festas populares e louça branca de uso diário nas casas.<sup>1</sup>

Essa dissertação deve muito de sua concepção a esse encontro inicial com um livro que escapa a qualquer possibilidade de classificação (compilação autobiográfica, romance, livro de contos, memorial?). Com receio de que sua história pudesse ser contada por quem talvez não tivesse pleno conhecimento de causa, pai e filha cuidaram da redação, da paginação e da edição do livro que tem como objetivo “dar conhecimento ao público de onde vim, do que fiz e da pessoa que sou.”<sup>2</sup>.

Mas, a despeito do estilo cativante que a prosa de Costa nos oferece, fica a impressão incômoda de que a história tão bem concatenada e urdida do seu “Registro de uma vivência” corresponde, em algum outro lugar, a uma outra história oposta àquela, onde, talvez, as coisas não tenham acontecido exatamente como foram relatadas ou interpretadas pelo autor. Seus projetos residenciais foram um dos elementos que mais evidentemente saltaram aos olhos em relação a esse fato. Entre 1922, data de seu primeiro projeto residencial até 1988 ano em que projeta a residência Edgar Duvivier, seu último projeto, percebemos, ainda apenas com as informações (imagens, fotos, desenhos) contidas em seu Registro, como Costa percorre um caminho projetual ao mesmo tempo caótico e curioso: se por um lado defende em seu discurso uma sucessão coerente de fases e períodos, por outro lado, as imagens delatam um movimento constante de idas e vindas e um repensar

---

<sup>1</sup> Sophia Silva Telles. “Utilidade lírica”. In: **Lucio Costa um modo de ser moderno**. *opus cit.*, p. 282.

<sup>2</sup> Explicação de Lucio Costa sobre sua autobiografia. In: Geraldo Mayrink. “Toque de nobreza”. Entrevista com Lucio Costa. Revista **Veja**, Editora Abril. São Paulo: ano 26, ed. 04, N°1272, p. 74, 27/01/1993.

recorrente sobre seus pressupostos, como se, ao projetar distante da oficialidade e do compromisso ético, como no caso, por exemplo, do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, Costa estivesse a incorrer em atos-falhos, aparentemente sem domínio e autoconsciência de suas opções.

Essa primeira impressão foi se confirmando com o tempo. Produção informal e sempre motivada por questões subjetivas, suas casas se constituem amplo material de referência para quem quiser lê-las e contextualizá-las. Assim, ao ampliar a visada de Costa para os acontecimentos que marcaram o início de sua carreira, pudemos identificar que o tema habitação esteve presente como pauta primordial nos debates intelectuais brasileiros nas primeiras décadas do século, não sem incursões constantes aos terrenos da moral, da ética higienista e do nacionalismo ufanista.<sup>3</sup>

Nos propondo ao desafio de trilhar esse caminho torto e complexo que aquelas imagens de projetos e fotos de casas nos oferecia, o segundo passo foi o de situar e definir as características da aproximação entre sujeito e objeto que estaríamos realizando. Em relação ao objeto de estudo – as casas de Lucio Costa – poderíamos recorrer a três fontes possíveis: os textos de Costa sobre sua própria produção, os textos produzidos de outros estudiosos e pesquisadores sobre o assunto e, por fim, as imagens recolhidas dos projetos e das obras realizadas. Entre essas formas de linguagem há considerável distância:

O texto é uma linguagem-objeto, aparentemente natural; a leitura do objeto é uma metalinguagem, operação inferencial que manifesta o conhecimento do texto não-verbal, e para isso é metodologicamente orientada.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Em maio de 1931 acontece em São Paulo o 1º Congresso Brasileiro de Habitação, onde teorias higienistas sobre a habitação concorrem com afirmações ético-morais e antropológicas sobre a casa, como se vê em alguns trechos dos Anais: “*Na casa, à grande luz radiante do sol nascem, desenvolvem-se e amadurecem as forças que conduzem a humanidade para o progresso constante. No bar e no clube, em escuridão propícia à vida microbiana, pupulam forças contrárias*”; “(sobre habitação popular) *Trata-se de construir uma habitação e uma forma de morar que interdite as relações impuras, localizando o amor, codificando a sexualidade, eliminando tudo o que represente libertinagem, orgia, desordem e anarquia.*”; “*A casa deve ser dividida em número suficiente de compartimentos para evitar a promiscuidade e os quartos suficientemente isolados uns dos outros como deseja a família brasileira, por tradição discreta e rígida moralidade.*” In: Congresso de Habitação. Anais do 1º Congresso de habitação. São Paulo. Maio de 1931. São Paulo, Lyceu Coração de Jesus, 1931.

<sup>4</sup> Lucrécia D’Álessio Ferrara . **Leitura sem palavras**. *Opus cit*, p. 34.



Identificamos, pois, a possibilidade de uma dupla leitura: a que podemos fazer dos textos de Costa e a que dispomos de um “texto não-verbal”, ou seja, aquela proveniente de uma leitura livre, inferente, interpretativa, dos desenhos e imagens disponíveis das casas. Se por um lado a interpretação dos textos de Costa nos deixa com alguma segurança em relação à abordagem ou ao uso que dele fazemos, a leitura de seus projetos esbarra em dificuldades dadas pela própria natureza dessa leitura:

A princípio o texto não-verbal tem seu reconhecimento comprometido, porque seu significado, o elemento básico de todo ato de linguagem, inexiste. O texto não-verbal não exclui o significado, nem poderia fazê-lo sob pena de destruir-se enquanto linguagem. Seu sentido, por força sobretudo da fragmentação que o caracteriza, não surge a priori, mas decorre da sua própria estrutura significante, do próprio modo de produzir-se no e entre os resíduos sígnicos que o compõe. Este significado não está dado, mas pode produzir-se.<sup>5</sup>

Ferrara aponta a relativa liberdade oferecida pelo texto não-verbal como a sua maior qualidade:

Desvincilhando-se da centralidade lógica e conseqüentes linearidade e contiguidade do sentido, o texto não-verbal tem uma outra lógica, onde o significado não se impõe, mas pode se distinguir sem hierarquia, numa simultaneidade; logo não há um sentido, mas sentidos que não se interpõe, que podem ser produzidos.<sup>6</sup>

Situar a abordagem aqui proposta significa, assim, reconhecer a relatividade e as limitações a ela inerentes: propõe-se realizar uma leitura de imagens das casas de Lucio Costa a partir de um determinado ponto de vista – um arquiteto do interior do estado de São Paulo – distante no tempo e no espaço do objeto estudado. Se tomarmos como pressuposto que faz parte da própria dinâmica da obra de arquitetura (e da obra de arte como um todo) essa simultaneidade e diversidade de aproximações e que essa pode ser uma de suas maiores qualidades, poderíamos pensar que reside precisamente nessa

---

<sup>5</sup> Iden.

possibilidade a riqueza do objeto. Ou seja: as casas projetadas por Costa, tomadas, por pressuposto, como obras de arte, não teriam sua importância e seu significado restritos ao ambiente sócio-cultural imediato em que foram produzidas – o Rio de Janeiro, antiga capital federal, metrópole e centro nacional de referência – mas cumprem o seu papel de objeto fragmentado, imprevisto, múltiplo e diluído nas diferentes interpretações e leituras que dele pode-se fazer, hoje e futuramente.

A priori, não acreditamos haver um significado intrínseco à arquitetura residencial de Costa, pois, pela sua própria natureza de texto não-verbal, sua significação será sempre algo em aberto para aqueles que dela quiserem se aproximar.

Assim, se o uso dos textos referenciais de Costa foram também nosso objeto de análise, a simples observação livre e, o tanto quanto possível, desinformada das imagens de que dispúnhamos tentou se destacar e constituir como um aspecto à parte do texto verbal. Procuramos, e, por vezes, esse pode ter sido muito mais um desejo que uma realização, deixar que apenas o olhar sobre os desenhos e as imagens nos levassem às impressões e às inferências, como Lucio Costa mesmo acreditava ser fundamental para o arquiteto:

A ênfase dada por Lucio Costa à visão como instrumento privilegiado de conhecimento significaria uma problematização da própria idéia de razão histórica “invisível” e, por extensão, da superioridade da razão crítica como instrumento para seu desvendamento. Restaria esclarecer em que medida tal questionamento significaria um afastamento *tout cour* do território do historiador ou se, antes, indicaria a procura por um território em que, não raro, a razão “crítica” cederia espaço a uma razão sensível, visual sobretudo. (...) Ora, no caso de Lucio Costa a preocupação foi sempre com a formação não de um público leitor, mas de um público que fosse capaz de perceber, por meio da visão, o espaço à sua volta.<sup>7</sup>

O modo encontrado para estreitar essa aproximação com o objeto estudado foi, então, o desenho de análise e percepção das imagens

---

<sup>6</sup> *Ibden.*

<sup>7</sup> Otávio Leonídio. “Lucio Costa, historiador?”. In: **Lucio Costa, um modo de ser moderno**. Opus cit. , p. 186.

disponíveis. Esses desenhos, ora focam um determinado detalhe do conjunto para entendê-lo e interpretá-lo melhor, ora ampliam a perspectiva para o conjunto afim de entender as relações que naquela escala se estabelecem. Em alguns momentos a reflexão se dava através em textos; em outros os esquemas gráficos se mostraram mais adequados. Esses estudos gráficos, reunidos num caderno de anotações, serviram de base para a elaboração das leituras projetuais realizadas ao longo deste trabalho.

Condensar as informações colhidas em um texto o tanto quanto possível enxuto e coeso pressupõe recortes e supressões inevitáveis. Várias, e talvez valiosas, informações sobre os projetos residenciais de Costa, não puderam ser obtidas; a esse respeito o anexo constante no final deste trabalho informa não só até onde conseguimos chegar como também as lacunas não cobertas sobre o assunto. Várias referências de fontes e citações sobre as casas de Costa (imagens e textos em revistas e publicações) não puderam ser levantadas. Outro projeto abortado foi a visita às casas existente no Rio de Janeiro (casas **Raul Pedrosa**, **Helena Costa**, **Edgar Duvivier**, apartamento **Maria Elisa e Costa** e o conjunto **Gamboia**), Petrópolis (casas **Modesto Guimarães**, **Saavedra** e **Heloísa Marinho**), Araruama (casa **Pedro Paes de Carvalho**) e Brasília (**Quadras econômicas**), o que demandaria um tempo de que não dispúnhamos e, sobretudo, abriria outra dimensão de leitura, constituindo um trabalho de outra natureza, pois partindo de pressupostos distintos deste.

Acreditamos ter contribuído, senão para fincar respostas concretas em relação às questões aqui levantadas – essa idéia jamais constituiu-se como pretensão – para que as dúvidas pudessem ser razoavelmente definidas. Identificar e esclarecer apenas o que não se sabe talvez seja um bom começo no processo de conhecimento de qualquer objeto.

## 1. CLASSIFICAÇÃO E CRONOLOGIA

Quando delimita-se o foco sobre uma determinada produção ou tipologia – nesse caso os projetos residenciais – frente a toda uma vida profissional tão plural e intensa com a de Lucio Costa, o primeiro e natural movimento do sujeito que se depara com tal objeto é tentar classificar esse todo em etapas ou grupos segundo critérios de verossimilhança ou/e diferenças.

Porém, no caso deste trabalho, essa separação ou análise aconteceu ao mesmo tempo em que se delineava e ficava claro um processo de criação do arquiteto verificável pelas permanências, pelas constantes de repertório formal e procedimentos projetuais ou, propriamente, partidos projetuais. Sobre esses aspectos trataremos no capítulo seguinte dessa dissertação. Por enquanto estaremos buscando uma possível identificação de etapas dessa produção.

O recorte por tipologia tende a utilizar a seqüência cronológica como um dado inevitável e no caso de Lucio Costa não seria diferente. Seu percurso profissional foi reflexo dos desdobramentos que a cultura brasileira como um todo sofreu ao longo de 50 anos, período coberto por esse estudo. As diferentes questões que lhe foram colocadas fez com que o arquiteto repensasse seus pressupostos teóricos e projetuais, ao mesmo tempo em que, por outro lado, se firmava e se definia um partido teórico projetual muito claro que perpassa toda sua produção.

A constituição dos diferentes grupos aqui propostos, mesmo evitando a cronologia das obras e dos projetos como um parâmetro, por vezes reafirma esse mote. Mesmo assim, procuramos nomear cada um dos grupos segundo as características e feições que nos motivaram a criar tal classificação, mesmo que, dentro de um mesmo grupo, houvesse obras distantes no tempo. Essa escolha tem como pressuposto a idéia de que, por vezes, o resgate de posições ou visões de mundo do passado do artista pode ser tão freqüente quanto antecipações e ensaios do que poderá vir a ser sua obra no futuro; se trata talvez de uma aposta na validade de uma visão não linear do tempo, colocando a realização de seus projetos e obras menos como uma evolução lógica e concatenada de proposições e mais como o concurso de momentos distintos manifestos não-cronologicamente ao longo de sua carreira.

Identificamos, assim, cinco fases ou etapas de seus projetos residenciais: “**o ecletismo**” quando de sua parceria com Fernando Valentim no início de sua carreira e os reflexos nas obras posteriores; “**o neocolonial**” como evolução e desdobramento da fase eclética anterior e marco inicial de pesquisas acerca de uma possível tipicidade da arquitetura civil brasileira; as obras de “**reconhecimento e experimentação de uma nova linguagem**” quando a adoção de um repertório estético calcado na vanguarda arquitetônica européia das primeiras décadas do século XX se mostra de forma mais clara, tendo como referência básica o purismo de Le Corbusier; as obras do grupo a que chamamos de “**entre o moderno e o nacional**”, fase em que a dureza das linhas nascidas em obras da década de 30 dão lugar a um amolecimento e distensão formal que buscam na tradição local uma referência indesejável e, por fim, as obras do grupo a que chamamos de “**uma possível síntese**”, sobretudo aquelas da década de 80, suas últimas realizações, onde Costa parecia estar buscando novas formas de expressão plástica que traduzissem as contradições da contemporaneidade.

Caberia ainda estabelecer alguns limites da análise a que nos propomos empreender.

O primeiro desses limites se refere à produção intelectual de Costa ao longo de sua trajetória. Sua prática profissional, como se sabe, sempre esteve profundamente respaldada por uma reflexão teórica densa, rica e notável, sendo que hoje a simples menção a Costa nos obriga definir em que área do conhecimento ancora nossa abordagem: falamos do Costa arquiteto, do Costa crítico de arquitetura, do Costa técnico do SPHAN ou do Costa urbanista? Buscando estabelecer uma relação mais direta com o objeto arquitetônico – o desenho, o projeto, as fotos da obra, ou a obra mesma, quando existente – sem se referenciar demasiadamente em esquemas e construções teóricas cuja intermediação, por vezes, torna oblíqua e truncada uma nova possível leitura do objeto, focamos, sobretudo, o Lucio Costa arquiteto.

O segundo ponto que parametriza esse trabalho é a tentativa de “abstrair” os momentos, as obras e os fatos que parte considerável da historiografia voltada à arquitetura moderna brasileira proclama como basilares e definidores da personalidade de celebridades como Costa. A obra do Ministério, o plano-piloto de Brasília, a questão do patrimônio histórico, entre outros momentos,

passarão despercebidos nesse estudo, ainda que seja talvez um grande equívoco não reconhecê-los como atuantes sobre outros aspectos de sua produção. Trata-se aqui, no entanto, de uma limitação relativa ao tempo e ao recorte, fronteiras naturais de qualquer estudo.

Por último, seria fundamental esclarecer que, ao optarmos por uma aproximação mais fenomenológica do objeto estudado, a classificação que aqui empreendemos se baseia, fundamentalmente, em imagens (fotos, desenhos, esboços, etc.), quase nunca em textos ou proposições teóricas a priori. Como exemplo temos a própria produção eclética de Costa: classificamos seu “período eclético” como o lapso de tempo entre 1921 e 1924; no entanto, as imagens das obras que obtivemos acesso desse período são apenas três: a casa **Rodolfo Chamberland**, a casa **Arnaldo Guinle** e o castelo para **Jayme Smith de Vasconcelos**. Sabemos, no entanto, através de fontes pesquisadas (ver listagem de casas no anexo ao fim deste trabalho) que sua produção nesse período foi bem mais extensa: a casa projetada para o Concurso Solar Brasileiro promovido por José Mariano Filho de 1923 e as residências Cipriano Amoroso Costa, Bento Oswaldo Cruz e Fausto Carvalho e Silva, todas de 1925, cujas imagens não tivemos acesso.

Assim, essa ausência de referências imagéticas, torna a classificação aqui proposta algo precária e inexata, lacuna que futuramente novos estudos tenderão a suprir.

## 1.1 O ecletismo

Essa primeira fase da produção de projetos residenciais de Costa se inicia em 1921 com o projeto da casa **Rodolfo Chambelland** na rua Paulo de Frontim, sua primeira obra, e se estende até a adoção do vocabulário neocolonial, a partir de onde as obras passarão a ser mais numerosas.

Não é objetivo deste estudo um aprofundamento mais efetivo do debate acerca do ecletismo e do neocolonial na arquitetura brasileira, ou seja, até onde esses termos podem ser tomados como antíteses, sinônimos ou extensões (como, por vezes, o próprio Costa prefere considerá-los) ou ainda se existe uma dívida da historiografia para com um olhar mais atento e não-

preconceituoso sobre essa fase em função de um possível tom moderno das construções teóricas acerca da arquitetura brasileira como um todo.

A intenção aqui é apenas colocar o fato de que Costa ocupa-se do programa residencial desde cedo, talvez como, de resto, grande parte dos arquitetos recém-formados ainda hoje o fazem. Assim acreditamos que o fato da adoção do ecletismo por Costa se explica muito mais pelas circunstâncias em que essa tendência arquitetônica se instalou no Brasil na virada dos séculos do que por um gosto ou escolha pessoal do arquiteto. A busca pelo passado (que futuramente mantém-se, ainda que sob novos matizes) nestes primeiros tempos refere-se a um passado múltiplo, internacional, sem referências concretas por que destilado e sujeito a pasteurização industrial. O dado nacional só passaria a ser considerado e trabalhado em seus projetos neocoloniais a partir da casa **Raul Pedrosa** de 1924. O passado eclético pode ser tomado como uma força ideológica inevitável em Costa e seus primeiros clientes, como lembra Fabris:

O antigo legitima o êxito social, conferindo foros de hereditariedade a uma classe adventícia, constituída por donos de forjas e tecelagens, a nova elite social, que não possui, entretanto, a cultura refinada daqueles aristocratas cujo lugar estava ocupando.<sup>1</sup>

Havia também já dentro do ecletismo uma postura acentuadamente “moderna”:

A volta ao passado é, paradoxalmente, o índice da modernidade do homem eclético: os *revivals* sucessivos que propõe a si próprio não são nem conservadores nem reacionários, embora reajam contra a noção contemporânea de história. Não são conservadores porque são anti-traditionalistas; não são reacionários porque não buscam princípios de autoridade absolutos e imutáveis. Não desejam restaurar nada porque a volta ao passado não implica uma recuperação de valores.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Annateresa Fabris. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. *Opus cit.*, p. 384.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 284.

A casa eclética pode ter sido a síntese mais completa de todos esses valores, por ser o cenário da representação do homem urbano a respeito de seu pretensão grau de civilidade, modernidade e status social.

O nome que Costa dá a esse período de sua vida profissional é “ecletismo acadêmico”<sup>3</sup>, talvez por se tratar de uma concretização ou tradução literal do receituário clássico absorvido em cinco anos como aluno da Escola Nacional de Belas Artes.

Segundo suas próprias palavras:

Era a época do ecletismo arquitetônico. Os estilos “históricos” eram aplicados *sans façon* de acordo com a natureza do programa em causa. Tratando-se de igreja, recorria-se ao receituário românico, gótico ou barroco; se de edifício público ou palacete, ao Luis XV ou XVI; se de banco, ao renascimento italiano; se de casa, a gama variada do normando ao basco, do missões ao colonial. <sup>4</sup>

Pelo o que se sabe até hoje os projetos residenciais aqui citados parecem ter sido as únicas experiências de Costa relacionadas à fase do ecletismo: a casa **Rodolfo Chamberland** de 1921 (**FIGURA 1**), seu primeiro projeto: um típico “challet” de inspiração normanda, demolida em 1978; a casa **Arnaldo Guinle**, de 1924, para um terreno em Teresópolis em parceria com Fernando Valentim, que, segundo Costa, seguia o “estilo inglês” e, por fim, o castelo para **Jayme Smith de Vasconcelos** em Itaipava, RJ, de 1924. Costa não confirma sua participação neste último projeto, também executado em sua parceria com Fernando Valentim, ainda que tenha sido publicado na revista Domingo, suplemento do Jornal do Brasil de 1922 e premiado no Salão da Escola Nacional de Belas Artes de 1924.

Dentro de sua produção da década de 20 poderíamos supor a existência de outras obras ecléticas, no entanto não dispomos de referências imagéticas

---

<sup>3</sup> Lucio Costa. “À guisa de sumário”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.30. As citações textuais que têm como fonte o livro escrito por Costa “Registro de uma vivência” carece de precisão no tocante à cronologia, revisões e contexto editorial; alguns textos são compilações de outros escritos e publicados anteriormente, outros são escritos exclusivamente para a obra. Quando foi possível identificar a procedência do texto, citamos a fonte original, ou seja, livro, revista ou jornal onde foi publicado; quando não, citamos a referência do próprio Registro. Mesmo assim, permanecem imprecisas as datações destas referências, pois em sua obra Costa não localiza precisamente os textos em relação à época, contexto ou local em que foram escritos ou publicados. Essas observações valem para todas as referências sobre essa obra, ao longo dessa dissertação.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 15.





para sustentar essa hipótese. Levantamos referências escritas de quatro projetos dessa época: a casa projetada para o **Concurso Solar Brasileiro** promovido por José Mariano Filho em 1923 e as residências **Cipriano Amoroso Costa**, **Bento Oswaldo Cruz** (pai de Heloísa Marinho para quem Costa projeta uma casa em 1942 em Correias, RJ) e **Fausto Carvalho e Silva**, todas de 1925.

O que podemos afirmar com certeza é que a parceria com Fernando Valentim tornou-se, ao mesmo tempo, a marca característica e o ponto cego do período eclético de Costa. Valentim era colega de turma de Costa na ENBA, mas como este havia repetido de ano e estivesse defasado dois anos, o primeiro convidou-o a trabalhar em escritório próprio. Costa conta em seu Registro que a casa **Raul Pedrosa** já havia sido iniciada pelo futuro sócio quando passou a trabalhar com Valentim:

Ele já estava então projetando uma casa na rua Rumânia, em Laranjeiras, para seus velhos amigos Olga e Raul Pedrosa. Como o lote fosse íngreme e de testada extensa, a chegada se fazia por uma rampa afeiçoada ao aclive do terreno. Soube que depois, quando a casa foi vendida, o novo proprietário construiu uma escada contrafeita para dar acesso direto à entrada, e que, posteriormente, o revestimento rústico original foi feito de modo grotesco.<sup>5</sup>

Essas colocações nos levam a indagar qual a extensão da efetiva atuação profissional de Costa nesse período de sua carreira? É legítimo atribuir exclusivamente a Costa as residências projetadas então? Não estaríamos diante de um mero colaborador atento ou ocasional? Os trechos que aqui reproduzimos, pelo tom memorial e recordativo que empregam, parecem ter sido escritos por Costa à época da confecção de seu Registro; seria, assim, um resumo do que, a nível pessoal, teria significado seu período eclético: experiências passíveis de se concentrarem em uma pessoa, seu sócio de então, pois em seu texto, curiosamente, Costa foca o homem Valentim, não a arquitetura, ainda que se refira em detalhes sobre ela, como neste trecho onde fala sobre o castelo para **Jayme Smith de Vasconcelos**, do qual parece não ter participado e da casa para o **Coronel Álvaro Alberto** (listado no item a

---

<sup>5</sup> Lucio Costa. "Fernando Valentim". In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.431.

seguir em sua produção neocolonial), que, ao que parece, foi uma realização deixada totalmente sobre sua responsabilidade:

(...) O barão Smith de Vasconcelos, que já morava de forma não convencional numa espetacular criação art-nouveau de mestre Virzi na avenida Atlântica – estrutura ocre queimado, com varanda em hemicírculo côncavo e alto torreão circular rematado por uma coroa de vigias de intenso azul – resolvera apelar para outra forma de exibicionismo, oposta a essa legítima fantasia criativa de Copacabana: a aberrante construção de um “castelo medieval”. Assim, enquanto eu concluía a casa estilo “missões” do então comandante Álvaro Alberto, embarcado, em seguida, para a Europa, Fernando valentemente enfrentava, sozinho, a incrível empreitada anacro-surrealista de transplantar a Idade Média para Itaipava. Na minha volta, dado como pseudo-doente, fui “convalescer” em Minas e ainda comprei, a pedido dele, duas belas peças antigas, uma cama e uma mesa.<sup>6</sup>

## 1.2 O neocolonial

O neocolonial, como movimento cultural, reuniu a classe intelectual e artística carioca sob a tutela do Dr. José Mariano Filho, médico entusiasta das artes e da literatura, anfitrião de portentosos sarais em seu Solar Monjope no Rio de Janeiro, do qual Costa era usual freqüentador. Mais tarde, após 1930, será exatamente José Mariano um dos maiores opositores à “nova arquitetura” tendo como alvo principal Lucio Costa, por ele classificado como traidor da “causa” neocolonial. Mas, antes disso, na esteira do português Ricardo Severo que em São Paulo dera conceito e forma à idéia de um resgate do passado nacional, Mariano deve ser visto dentro de um panorama bem mais amplo onde a *intelligentsia* dos grandes centros discutia apaixonadamente o legado colonial brasileiro. Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Monteiro Lobato, Alcântara Machado, Manuel Bandeira, ente outros, trocavam artigos e provocações, tomavam partido e entrincheiravam-se em nome desse novo estado de espírito cultural da época.

---

<sup>6</sup> Iden.

Vale lembrar que a pauta havia sido colocada pela semana de 1922, onde a representação da arquitetura encontrava nos projetos de Moya e Przyrembel uma relatividade curiosa em relação ao momento real da arquitetura de então:

Em seus projetos apresentados na Semana, Moya (...) tomou liberdades inauditas, talvez por partir mesmo da impraticabilidade das idéias com que sonhava. O momento real da arquitetura, mesmo para aqueles que então se consideravam ousados, era o neocolonial amaneirado, prontamente consagrado pela oficialidade.<sup>7</sup>

Por outro lado, Przyrembel, arquiteto polonês chegado ao Brasil por volta de 1912, era um entusiasta do estilo neocolonial, tendo viajado durante alguns meses pelas cidades coloniais mineiras e estudado pormenorizadamente o barroco mineiro. Seu projeto para a Semana, a “Taperinha”, uma residência projetada para sua família meses antes da exposição, misturava citações da arquitetura vernacular francesa, polonesa e colonial brasileira; deste modo Talvez se deva a Przyrembel estabelece a idéia de que o neocolonial representou a arquitetura na semana de 22.

Podemos sugerir que a adesão de Costa à tendência neocolonial se deu a partir de seus projetos residenciais entre 1924 e 1930. Também neste caso, da mesma forma que em seus projetos ecléticos, seus projetos de casas se apresentam, ao menos do foi pesquisado até hoje, como as únicas experiências do arquiteto no campo do neocolonial brasileiro.

Classificações como a que esboçamos aqui não abrem espaço para o reconhecimento de períodos de transição, onde não ficam ainda totalmente claras as posições então tomadas pelo arquiteto. Entre 1924 e 1925 há um momento de dubiedade em sua produção oscilando entre um ecletismo internacional e um neocolonial com vias de afirmar um estilo nacional, como prescrevia o ideário do Solar Monjope. Assim, se por um lado obras como a casa **Arnaldo Guinle** e o castelo para **Jayme Smith de Vasconcelos**, ambas de 1924, optam por uma afirmação declarada do estilo eclético internacional, outras, como a residência **Raul Pedrosa** já se mostra como um autêntico exemplar do neocolonial, ainda no ano de 1924, ou seja, contemporânea às

---

<sup>7</sup> Aracy Amaral. **As artes plásticas na semana de 22**, *opus cit.*, p. 156.

duas primeiras. Há que considerarmos ainda casos como os projetos para as casas **Cipriano Amoroso Costa**, **Bento Oswaldo Cruz** e **Fausto Carvalho e Silva**, todas de 1925, mas sem nenhuma referência imagética que nos possibilite classificá-las.

Frente as imagens de que dispúnhamos, situamos nessa fase cinco projetos: a residência **Raul Pedrosa** de 1924, projeto feito em parceria com Fernando Valentim e onde atualmente funciona a sede do Instituto Rio Arte; as casas geminadas para os **Daudt de Oliveira** de 1928, também com Fernando Valentim (Costa nega autoria desta obra); a casa **Modesto Guimarães (FIGURA 2)** de 1928 em Correias (RJ), casa feita para seu sogro, sendo que Costa viveria aí entre 1929 e 1931; a casa **Benedito de Souza Carvalho** de 1929, obra em que Costa, além do projeto foi contratado para fiscalizar a obra e desenhar o mobiliário e, por fim, a casa **Ernesto Gomes Fontes** de 1930, mais conhecida pelas duas opções desenhadas: a versão neocolonial e a versão “moderna”.

Entre 1926 e 1929 obtivemos informações de outros projetos, no entanto sem referências iconográficas; são eles: a casa para o **Cel. Álvaro Alberto Mota e Silva** de 1926; a casa **João Antônio da Cunha** de 1926; a casa **Evelina Klindelhoffe e irmã** de 1927; a residência **Rodolfo de Siqueira** de 1929 e a casa **Henrique Ferreira de Moraes** de 1929.

O período neocolonial de Costa foi marcado por uma fase conturbada da vida pessoal do arquiteto, fase que, curiosamente, parece querer excluir de seu currículo como ele mesmo coloca:

Olhando para trás e resumindo, a minha atividade profissional teve, a partir do período eclético-acadêmico já referido, várias fases”<sup>8</sup>

E segue periodizando sua carreira a partir de sua participação na direção da ENBA em 1930, fato germinal, para o arquiteto, de sua história profissional. Mas antes disso, entre 1926 e 1927, viaja para a Europa por motivos sentimentais (estava dividido entre dois amores) e ao retornar casa-se e muda-se para Correias, perto de Petrópolis. O fato é que, ao voltar da Europa e antes

---

<sup>8</sup> Lucio Costa. “À guisa de sumário”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.16.



de retornar ao Rio e se casar, Costa visita as cidades coloniais mineiras (Caraça, Sabará, Mariana e Ouro Preto) onde, além de se curar de problemas de saúde, repensa alguns pressupostos:

Comecei aí a perceber o equívoco do chamado neocolonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre.<sup>9</sup>

Assim, o que nos interessa ressaltar do Costa neocolonial é exatamente a importância desse lapso de tempo compreendido entre a crise do ecletismo e a sua “conversão” a partir dos anos 30, onde, não reconhecendo ainda a validade de uma “nova arquitetura”, leia-se incorporação da vanguarda arquitetônica européia, Costa, exatamente no confronto e na observação de um modo de construir **informal, civil e colonial** já declara estar sentindo um “mal-estar”, de estar buscando “a coisa certa no lugar errado”.

Poderíamos, portanto, definir dois aspectos fundamentais dessa produção: o neocolonial como um momento pré-moderno e como um momento fundamental de definição de uma arquitetura civil típica e verdadeiramente brasileira.

O primeiro aspecto, ou seja, a identificação de uma postura não-moderna de Costa ao longo da fase neocolonial, fica claro em sua entrevista para o jornal “O Globo” de 28/04/1928 onde fala sobre sua proposta para o concurso do Palácio da Embaixada Argentina. Segundo sua declaração, dentre os estilos que escolheria para uma edificação de grande porte não estão os “francamente modernos”:

(...) estilos francamente modernos – como tive ocasião de ver recentemente na Europa muito pouca coisa – são, mesmo quando adaptados com moderação às idéias de Le Corbusier, arriscados. Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer ridículo, extravagante, intolerável como hoje nos parece o “art nouveau” de 1900.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Iden.

<sup>10</sup> Lucio COSTA. **O Palácio da Embaixada Argentina**. Entrevista. O Jornal, RJ, 28//04/1928. In: Lucio Costa: Obra Escrita. *apud*: Carlos A. F. Martins. Dissertação de mestrado. *opus cit.*, p. 141.

A fala de Costa nos induz a acreditar que durante a maior parte do tempo em que se ocupou de seus projetos neocoloniais (1924-1930) não estava, de fato, convencido a respeito da validade das propostas vanguardistas européias.

O segundo aspecto que teríamos de ressaltar sobre sua produção neocolonial é o fato de que foi justamente entre 1924 e 1930 que Costa viaja duas vezes às cidades mineiras (a primeira vez em 1924 sob o patrocínio da Sociedade Brasileira de Belas Artes, na esteira de um intenso movimento de promoção do estilo neocolonial via José Mariano e a segunda em 1927, em viagem particular, sem intenções profissionais) e declara estar particularmente interessado em uma certa “arquitetura robusta, forte e maciça (...) de linhas calmas e tranqüilas”<sup>11</sup> traduzida na arquitetura civil distante das celebradas arquiteturas religiosa e oficial. É nessa arquitetura que:

(...) se encontram os elementos para a solução inteligente de um projeto de aparência muito simples, porém, bastante complexo e difícil: o projeto e a construção de pequenas casas, (...) que a todo momento e em todos os cantos se constróem.<sup>12</sup>

Acreditamos que esse interesse pela arquitetura simples e informal das casas das cidades mineiras tenham lhe proporcionado um repertório inicial que tenderia a se ampliar e se transformar ao longo de suas experiências projetuais de residências. Ainda que nos tenha sido difícil identificar em seus projetos neocoloniais (residência **Raul Pedrosa**, casas **geminadas para os Daudt de Oliveira**, casa **Modesto Guimarães**, casa **Benedito de Souza Carvalho** e casa **Ernesto Gomes Fontes**) alguma ligação direta com essa busca inicial pela simplicidade colonial em função da escassez de material iconográfico sobre essa produção (destas casas obtivemos apenas imagens da casa **Ernesto Gomes Fontes**), podemos, ao menos, supor que estamos falando de um período de dúvidas e incertezas a respeito do melhor caminho a ser tomado quando uma pauta nacionalista se coloca como premissa a qualquer agente

---

<sup>11</sup> Lucio COSTA, **O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional**. O Jornal, RJ, 1929. In: Lucio Costa: sobre Arquitetura, p. 23.

<sup>12</sup> Lucio COSTA, **Considerações sobre gosto e estilo**. Entrevista. A Noite, RJ, 18/06/1924. In: Lucio Costa: Obra Escrita. *apud*: Carlos A. F. Martins. Dissertação de mestrado. *opus cit.*, p. 139.



cultural atuante nas primeiras décadas do século XX no Brasil, sendo ou não arquiteto.

Interessante antítese: se por um lado as imagens que levantamos de suas casas nos mostram um arquiteto afinado com a doutrina neocolonial de seu tempo, seus textos (“A alma de nossos lares” de 1924 e “Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional” de 1929) falam de uma postura em arquitetura que nunca teria acatado tal procedimento como válido ou aceitável.

A única planta de sua fase colonial de que dispomos (casa **Ernesto Gomes Fontes** de 1929) fala um pouco dessa ambigüidade. Se sua estrutura de divisão espacial sugere uma casa bandeirista com a varanda frontal, o grande centro que organiza a distribuição e o partido proporcional palladiano (**FIGURA 3**), por outro lado a capela lateral bandeirista sobe para o segundo pavimento, o grande espaço central deixa de ser o antepassado espaço de convívio ou alimentação, para se transformar num hall oitocentista majestoso e europeu, apenas um espaço de circulação (**FIGURA 4**). O “hôtel particulier” francês (casa típica burguesa do século XIX na Europa que provoca fortes influências no desenho da habitação ocidental) é reproduzido pela rígida separação entre espaços servidos (estar, jantar, biblioteca) e de serviço (sala dos empregados, vestiários, dormitórios dos empregados, copa, cozinha), ao mesmo tempo em que Costa cria uma sugestiva denominação de “loggia de estar” para um local misto de mezanino e ante-sala com muxarabi, além de porticados que querem ser mais varandas do que acessos monumentais; e o que dizer do cuidado em preservar uma mangueira e uma jaqueira existentes? O procedimento mostra um modo de pensar a relação arquitetura e natureza que se manifesta aqui pela primeira vez e o acompanhará ao longo de toda sua produção.

Coincidentemente ou não, essa estrutura espacial ainda estará presente, guardadas aos devidas proporções e adaptações de época e programa, em suas casas **Helena Costa** e **Edgar Duvivier**, ambas da década de oitenta.

Enfim, há nesse projeto neocolonial um esforço em harmonizar uma simplicidade formal e nacional com o peso de uma tradição complexa e estrangeira. Mas a equação que estabelece uma igualdade entre simplicidade e Brasil assim como entre complexidade e estrangeiro parece não ser válida para Costa. No trecho que citamos acima ele fala de “um projeto de aparência





muito simples, porém, bastante complexo e difícil: o projeto e a construção de pequenas casas”, ou seja, há dificuldade e há complexidade na coisa simples que é a arquitetura civil. Talvez essa afirmação indique que o neocolonial tenha sido um caminho fácil, por isso equivocados, pois lhe faltava “a alma dos nossos lares” e talvez esteja indicando também que, se o neocolonial não fosse o caminho certo, haveria outros que poderiam valer a pena ser trilhados.

Talvez a única certeza que Costa carregasse às vésperas de incorporar o léxico e o ideal vanguardista moderno fosse a de que estava diante de um enigma provocante: oculta em algum lugar de nossa consciência a casa brasileira queria se mostrar e ser traduzida, mas para isso eram necessários esforço, tempo e reflexão, além de desenhos, projetos, viagens e “riscos”, talvez bem diferentes das de suas casas neocoloniais.

### **1.3 Reconhecimento e experimentação de uma nova linguagem**

Como movimento cultural e artístico de oposição ao ecletismo, o neocolonial tende a ser visto na história da arquitetura brasileira como um período de resgate das tradições coloniais que foi superado tão logo se estabelece no país a “mágica” conversão aos princípios da arquitetura moderna européia, seja através de Warchavchik ou Lucio Costa. Ainda que procure não considerar essa fase em sua autobiografia, é entre 1922 (data do projeto da casa Rodolfo Chambelland, seu primeiro projeto) e 1930 que Costa conquista sólido prestígio profissional através de seus projetos residenciais, sejam eles ecléticos e/ou neocoloniais.

Se Costa em determinado momento de sua carreira deixa de acreditar que esses seus primeiros anos foram importantes sob determinados aspectos, isso não significa que possamos tomar isso como verdade irrefutável. Paulo Santos fala sobre o legado do neocolonial na formação de Costa, enumerando os aspectos positivos do período:

- 1) Descoberta de nossa arquitetura civil;
- 2) preocupação e defesa de nosso patrimônio histórico;
- 3) lições de lógica construtiva e simplicidade;
- 3) descoberta

dos elementos hispano-árabes de nossa arquitetura<sup>13</sup>; 5) o estudo aprofundado do espírito e da forma de nossa arquitetura colonial.<sup>14</sup>

Ainda que Costa use o termo “estilo neocolonial”, o combate à artificialidade e ao *make-up* arquitetônico formavam justamente as bases do discurso de Mariano Filho:

A habilidade, os *trucs*, os efeitos *recherchés*, de que lançaram mão os arquitetos, durante a primeira fase de reconstituição do velho estilo nacional, complicaram ainda mais o problema (...). De fato, sob uma ridícula aparência brasileira se disfarçava a intenção dos arquitetos insinceros que aceitavam o tema menos por convicção do que pela sedução da novidade. (...) Isso resultou na eclosão das supostas casinhas coloniais com *soutaque* francês, italiano e alemão, que infelicitaram as ruas das cidades brasileiras.<sup>15</sup>

No seio do movimento neocolonial houve muita incompreensão e divisionismos. Como lembra Mariano em seu discurso:

(...) é sabido que na Escola Nacional de Belas Artes não existe documentação alguma sobra a malsinada arquitetura tradicional.<sup>16</sup>

Ou seja, havia certa marginalidade no ideário neocolonial provocado sobretudo pelo desprezo da Academia, matriz e molde da cultura artística nacional da época, em relação aos seus pressupostos. Usado por quem acreditava que o movimento representava um certo continuísmo do mote eclético, o neocolonial poderia ser mais um dos recursos plásticos utilizados na mescla de citações que caracterizou a arquitetura na passagem dos séculos XIX para o XX. Em oposição a essa “leviandade”, Mariano Filho pleiteia honra e

<sup>13</sup> No item relativo às varandas e aos pátios internos nos projetos de Costa, em capítulo posterior deste trabalho, veremos como esses elementos de origem oriental operam como referências fundamentais em suas casas.

<sup>14</sup> Paulo Santos. “A presença de Lucio Costa na arquitetura contemporânea”. Rio de Janeiro; conferência, mimeo, 1960, pp. 17-18, *apud*. Flávia Brito do Nascimento. “Bases da tradição: Lucio Costa e o movimento neocolonial”. In: **Lucio Costa, um modo de ser moderno**, *opus cit.*, p. 293.

<sup>15</sup> José Mariano Filho. **A arquitetura mesológica**. In: Congresso de Habitação. Annaes do 1º Congresso de Habitação, São Paulo, maio de 1931. São Paulo, Lyceu Coração de Jesus, 1931, p. 313.

<sup>16</sup> *I*den.

dignidade ao seu movimento defendendo uma fundamentação mais sólida para suas idéias que o mero discurso estético:

Para a solução do problema construtivo, procura o homem a substituição dos elementos comuns pelos que lhe oferece o quadro geográfico regional. A argila substitui a pedra, como o lenho substitui a argila, porque as possibilidades do sistema construtivo vivem eternamente limitadas pelas condições naturais do país.<sup>17</sup>

O núcleo do apelo de Mariano é para que fôssemos menos artistas e mais sociólogos, ou seja, tomássemos a realidade física e humana nacional como dado conformador de nossas casas. Curioso notar que muito deste discurso foi incorporado por Costa, em texto e projeto, sem que, talvez, ele se desse conta de que essas idéias não eram exclusivamente suas, nem tampouco novas, mas derivadas de um momento cultural que havia lhe imprimido marcas profundas, mesmo que isso não lhe agradasse ou que jamais tenha reconhecido essa contribuição.

O período de seis anos que vai de 1930 a 1936, marcaria transformações bastante profundas na carreira de Costa. Mais uma vez frisamos que não é o objetivo deste trabalho rever os diversos e controversos pontos que permeiam a biografia do arquiteto, sobretudo em relação à década de trinta, momento em Costa assimila e difunde a arquitetura moderna. Propomos um olhar sobre essa época através do foco restrito de sua produção projetual voltada à tipologia habitacional, perspectiva que revela nuances particularmente interessantes.

Um primeiro aspecto a ser colocado é o fato de que foi através de um de seus projetos residenciais, a casa para o Sr. **Ernesto Gomes Fontes** (1930), que Costa realiza seu “turning-point” do neocolonial para a arquitetura moderna<sup>18</sup>. Em 1930, segundo relata em seu Registro, recebe a encomenda

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Não pretendemos reforçar aqui a idéia de uma conversão mágica e repentina de Costa à arquitetura moderna, fato que atualmente a historiografia procura relativizar e lançar luz, apenas buscamos assinalar um projeto que simboliza uma mudança de rumos; futuras pesquisas e descobertas poderão, um dia, refutar essa colocação.

para uma residência. Seus primeiros estudos adotam o que, em suas próprias palavras, seria “a última manifestação de sentido eclético-acadêmico”<sup>19</sup>

Hoje uma leitura mais atenta dos desenhos e esboços do projeto apontam para algo talvez diverso de um ecletismo acadêmico, seja lá o que Costa estivesse considerando ou se referindo exatamente ao usar tal denominação. Ainda que a planta e a estrutura espacial nos remeta à uma típica residência do século XIX, ou seja, compartimentalização exacerbada, espaços especializados, circulação social separada da circulação de serviços, a imponência e o fausto de um espaçoso hall central de pé-direito duplo, entre outros detalhes, o volume total da casa, seu grande telhado em corda bamba e sua fachada frontal onde, pela primeira vez, aparece o muxarabi colonial que Costa notara nas casas mineiras quando de sua estadia por lá em 1924 e 1926, dão ao edifício ares que vão além de um mero ecletismo ou um neocolonial: a grandiosidade e a simplicidade de uma casa bandeirista parece despontar, ainda que timidamente e a casa-grande dos engenhos seiscentistas não parece ser uma prima tão distante. Costa preconiza, nesta obra sobre a qual sentencia a morte de uma fase da qual não pretende lembrar-se, um procedimento projetual que o acompanharia por toda sua vida: um resgate pessoal e específico da tradicional arquitetura colonial brasileira. A forma, as razões e a intensidade desse resgate será nosso assunto para os próximos projetos a serem analisados nesse estudo.

O fato é que Costa transforma sua “última manifestação de sentido eclético-acadêmico” em sua “primeira proposição de sentido contemporâneo”<sup>20</sup>: sem alterar a estrutura espacial proposta no “projeto eclético” – um grande hall central de pé direito duplo ladeado de galerias que dão acesso aos cômodos sociais, de serviços e íntimos da casa – redesenha a casa lançando mão do repertório formal modernista europeu a maneira da vanguarda heróica européia: pilotis, terraços-jardim, lajes planas, telhados ocultos, janelas corridas, grandes panos de vidro. (**FIGURA 5**). A despeito de toda essa modernidade os desenhos indicam que o mobiliário de linhas clássico-barrocas do proprietário seriam mantidos.

---

<sup>19</sup> Lucio Costa. Casa E. G. Fontes. (essas palavras são descritas em referência à planta dessa casa reproduzida no livro). In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 55.

<sup>20</sup> Lucio Costa. Casa E. G. Fontes. (essas palavras são descritas em referência à proposta contemporânea da casa reproduzida no livro). In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 60.





O desfecho de tal história parece não ter sido positivo, ao menos no que tange à relação arquiteto-cliente. A casa foi construída segundo o risco eclético, sem a participação de Costa, pelo engenheiro César Mello Cunha, expediente autorizado por Costa em carta enviada ao proprietário:

*Prezado S. Ernesto Fontes*

*Respeitosos cumprimentos*

*De acordo com a nossa conversa de 20 do corrente, não podendo levar avante os estudos para a construção de sua residência da Tijuca, nem aceitar a fiscalização que me propôs, autorizo-o a utilizar, como melhor lhe parecer, as soluções por mim apresentadas até a presente data, exceptuando-se, naturalmente, o ante-projecto completo executado a seu pedido, e que representa a minha opinião definitiva a respeito.*

*Esperando continuar a merecer a sua sympathia, subscrevo-me agradecido e com elevado apreço.*

*Lucio Costa*<sup>21</sup>

O anteprojeto a que Costa se refere seria a proposição em linhas contemporâneas do desenho original eclético, que, ao que parece, teria agradado mais ao proprietário.

Essa postura convicta e indesejável de Costa frente à incorporação da arquitetura moderna se explica tendo em vista a série de acontecimentos que marcaram a vida profissional do arquiteto na transição dos anos vinte para os trinta. Em dezembro de 1930 é alçado à diretoria da ENBA, onde propõe uma reformulação profunda dos conceitos artísticos ali ensinados:

Acho que o curso de arquitetura necessita uma transformação radical (...) a divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes (...) A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Lucio Costa. Casa E. G. Fontes. (a carta é reproduzida integralmente no livro). In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 66.

<sup>22</sup> Lucio Costa. **A Situação do ensino de Belas Artes**. Entrevista. O Globo, RJ, 29/12/1930. In: Lucio Costa: *Obra Escrita*. *apud*. Carlos A. F. Martins. Dissertação de mestrado. *opus cit.*, p. 144.

E deixa claro para onde aponta essa mudança:

O alheamento em que vive a grande maioria dos nossos artistas a tudo o que se passa no mundo, é de pasmar (...). É preciso que nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer sem “parti-pris” todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério que vivemos e que marcará a fase “primitiva” de uma grande era. O importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academicismos.<sup>23</sup>

Do texto à ação, com o Salão de 31, ao expor os artistas da Semana de 22, Costa define então, a nosso ver, de que movimento moderno ele fala:

O verdadeiro propósito [da participação dos modernistas no Salão de 31], no fundo, fora o de entrosar a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas idéias oriundas do fecundo século XIX, já então, na Europa, na terceira fase de sua eclosão. Objetiva-se como isso realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação.<sup>24</sup>

Assim, diante desse quadro, a intensidade dos acontecimentos relativos à casa **Ernesto Gomes Fontes** (1930) se torna um pouco mais compreensível, assim como emergem com alguma clareza com quais questões Costa se ocupava ao pensar uma arquitetura que não fosse repetição, ecletismo ou cópia.

No entanto, se estabelecermos um paralelo entre os textos e as obras da época (anos 30), no lugar de encontrarmos mútuas explicações e significados convergentes, encontraremos caminhos e respostas que nem sempre nos levam às mesmas questões. Por um lado, os textos de Costa aqui citados deixam claro que desde o início Costa não defendia um modernismo ingênuo e copiado da Europa, pois:

---

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Lucio Costa. “Salão de 31”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 71.

o importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de forma para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academicismos.<sup>25</sup>

O que seria para Costa um falso modernismo? A arquitetura de Warchavchik? O mera cópia do padrão moderno europeu da década de 20?

A noção mesma de uma arquitetura moderna e brasileira nasce precisamente condicionada, em Costa, à tradição local, regional, o que é claro na conceituação do salão de 31, ou seja, o “entrosamento”, em seus próprios dizeres, entre “nossa mais autêntica seiva nativa” e a “seara das novas idéias”, que, desde então reconhece como tendo sua origem “no fecundo século XIX, já então, na Europa, na terceira fase de sua eclosão”<sup>26</sup>, ou seja, a arquitetura moderna, desde já, é vista como um processo e não como uma ruptura, idéia que será recorrente nos textos de Costa como “Razões da Nova Arquitetura” de 1934 e “Documentação Necessária” de 1938.

A idéia de uma arquitetura moderna como ruptura e negação do passado tem em Costa, a nosso ver, uma intensidade relativa e é preciso considerar que, se por um lado, ele afirma literalmente a noção de ruptura nos textos citados, emerge também em seus escritos de forma muito mais intensa a noção de continuidade.

O primeiro texto (“Razões da Nova Arquitetura”), um programa para um curso de pós-graduação do Instituto de Artes da antiga Universidade do Distrito Federal (RJ) traz, entre tantas outras coisas, duas informações precisas para nosso foco de estudo: o espírito combativo da arte naquele período e a noção de permanência colocada por Costa para situar a arte e a arquitetura modernas. O espírito combativo fica claro já no prólogo:

Transcrevo este longo texto como um documento de época que revela o clima de “guerra santa” profissional que marcou aqui o início da revolução arquitetônica.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Lucio Costa. **A Situação do ensino de Belas Artes**. Entrevista. O Globo, RJ, 29/12/1930. In: Lucio Costa: *Obra Escrita*. apud. Carlos A. F. Martins. Dissertação de mestrado. *opus cit.*, p. 144.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Epígrafe de Lucio Costa ao texto “Razões da Nova Arquitetura” transcrito em Registro de uma vivência. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 108.

Ou seja, o arquiteto fala da época como um período de lutas, revoluções, batalhas, o que nos remete a uma impressão de agitação, mudança, ruptura e crise de idéias ou pressupostos. No entanto o parágrafo final aponta para um apaziguamento do conflito:

Por que se as formas variam – o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais as mesmas leis.<sup>28</sup>

No texto Costa deixa clara sua noção sobre arquitetura moderna:

Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza nada tem do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer nos Quatrocentos, para logo depois afundar sob os artifícios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor.<sup>29</sup>

Assim, a nova arquitetura, é ao mesmo tempo, ruptura e permanência, ou melhor, é resgate de tradição perdida e desnaturada, é retomada de um rumo certo, depois de longo e incoerente desvio. Estavam colocadas para Costa as seguintes questões: como ser moderno, nacional e tradicional do ponto de vista da arquitetura? Se entendermos o primeiro como **resgate**, o segundo como **autenticidade** e o terceiro como **permanência**, talvez possamos dissolver a antinomia que os relaciona num primeiro olhar.

No texto “Documentação Necessária” de 1938 Costa torna, então, definitivos os conceitos de **permanência** e **autenticidade** na arquitetura, estabelecendo e demarcando uma origem para a casa brasileira – a arquitetura popular portuguesa do século XVI – e uma resolução contemporânea para essa tradição, a arquitetura moderna de Le Corbusier. Monta, assim, uma história da arquitetura civil brasileira a partir de um processo evolutivo bem definido em suas especificidades e contramarchas, onde a mentira dos materiais escondidos ou disfarçados pelos ornamentos ecléticos representa um hiato nessa evolução das formas, um momento de deslize diante da

---

<sup>28</sup> Lucio Costa. “Razões da Nova Arquitetura” In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 108.

<sup>29</sup> *Ibid.*

permanência de um procedimento sábio e racional. É autêntica a arquitetura que não esconde a estrutura, ou seja, que afirma a tecnologia, ainda que essa seja tosca e primitiva, uma arquitetura que é “(...) fiel à boa tradição portuguesa de não mentir”<sup>30</sup>

Em seus projetos. Sobretudo os residenciais, Costa enfrenta e tenta resolver os embates teóricos colocados em suas reflexões. Além da primeira experiência com o repertório moderno levada a cabo com a casa **Ernesto Gomes Fontes**, entre 1931 e 1933 projeta e constrói uma série de residências através da parceria com a Warchavchik. Dessa sociedade nascem os projetos da **Vila Operária Gamboa** de 1931 (**FIGURA 6**); as casas geminadas para **Sr.a Maria Gallo** de 1932; a residência **Alfredo Schwartz** de 1932; a residência **Ronam Borges**, de 1932; os dois projetos para a chácara **Cesário Coelho Duarte** de 1933 e a residência **Paulo Bittencourt** de 1934. São também fruto desta parceria mas que não obtivemos qualquer tipo de referência imagética a varanda para **Júlio Monteiro** cuja realização situa-se na década de 30 (não obtivemos a informação sobre o ano preciso) e o apartamento de cobertura **Sr. Manoel Dias** de 1931.

A parceria com Warchavchik acontece após a dispensa de Costa da direção da ENBA, em fins de 1931. Warchavchik inicia o contato com Costa quando do convite deste para que viesse lecionar na Academia. Organizaram, ao fim da experiência frustrada de renovação na ENBA, uma construtora, a *Warchavchik & Lucio Costa*, da qual participaram o engenheiro Carlos Leão, responsável pelas realização das obras e Paulo Warchavchik, irmão do arquiteto, responsável pela parte comercial.

As obras da construtora eram em sua grande maioria residências construídas sob empreitada e cobradas por um preço fixo por metro quadrado. Essas casas guardam, a nosso ver, uma alternância de traços característicos entre os arquitetos que as conceberam. Assim enquanto obras como a **Gamboa** (1931) e as casas da chácara **Coelho Duarte** (1933) nos remete à casa **E.G. Fontes – proposição contemporânea** (1930) e a um traço mais característico de Costa, as residências **Schwartz, Ronam Borges** (1932) e as

---

<sup>30</sup> Lucio Costa. “Documentação Necessária” (1937). In: **Lucio Costa: sobre arquitetura**. opus cit., p.87.



geminadas da **Sra. Gallo** (1932) nos remete às casas paulistas de Warchavchik (sobretudo a pioneira da rua Santa Cruz) de linhas mais duras e sóbrias. Nas primeiras (**Gamboa, Coelho Duarte e E.G. Fontes**) a presença dos arrimos de pedra, das venezianas corridas e de uma elegante e sensual acomodação dos planos edificadas à topografia, demonstram uma abordagem mais voltada à busca de uma especificidade local da arquitetura moderna, ainda que de forma muito tênue e embrionária em comparação com as casas de sua fase posterior, como veremos mais adiante. As últimas (**Schwartz, Ronam Borges e Sra. Gallo** - 1932) ainda que Costa reclame para si a autoria exclusiva da primeira, parecem variações sobre um mesmo tema, o léxico da arquitetura moderna europeia da década de 20, sobretudo aquela referenciada na obra de Le Corbusier. Em todas elas a cobertura de telhas dá lugar à laje plana impermeabilizada onde acontece o terraço-jardim; a caixilharia constituída basicamente de ferro e vidro se transforma em grandes rasgos geometricamente dispostos na fachada. Portanto, se o conjunto dessa produção se unifica sob o título de uma firma construtora, o mesmo não acontece com as obras particularmente consideradas que, como vimos, apresentam traços que as diferem de forma marcante.

Segundo o relato de Costa, a residência **Paulo Bittencourt** de 1934<sup>31</sup> representa o fim da sociedade e enumera as razões desse fim:

(...) a firma acabou porque, apesar de certa balda propagandística a que não estávamos afeitos, o trabalho escasseava e ainda porque o tal “modernismo estilizado” que às vezes aflorava já não parecia – ao Carlos Leão e a mim – ajustar-se aos verdadeiros princípios corbuseanos a que nos apegávamos.<sup>32</sup>

As obras datadas de 1934 parecem guardar entre si semelhanças que as identificam como uma fase onde Costa procura justamente se desvencilhar do sotaque da arquitetura de Warchavchik, que segundo seus dizeres, era representante de um “modernismo estilizado”. Na casa **Paulo Bittencourt** (1934) já reaparece o telhado em telhas cerâmicas dispostas em águas, as

---

<sup>31</sup> A sociedade Costa & Warchavchik, segundo grande parte das referências consultadas termina em 1933, no entanto essa obra (casa **Paulo Bittencourt**) é de 1934. O próprio Costa em seu Registro a considera como fazendo parte da sociedade. Maria Angélica Silva (Formas e palavras na obra de Lucio Costa, *opus cit.*) citando artigo publicado na revista A Cigarra de 1957, localiza a obra em 1934.

<sup>32</sup> Lucio Costa. “Gregory Warchavchik”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.72.

janelas pontuais, os tijolos intercalados, as vergas abatidas, as longas fileiras de painéis treliçados, enfim um repertório formal mais voltado à inteligência do dado regional, o mesmo acontecendo na casa **Frey Johnsson** (1934), residência projetada e construída para sua irmã e cunhado. Essa procura pelo diálogo projetual entre o moderno e o tradicional – projetual porque ação concreta calcada na forma arquitetônica e não apenas no discurso teórico desenvolvido à época em textos como, sobretudo, “Razões da Nova Arquitetura” – parece tomar corpo de forma definitiva através de dois projetos muito parecidos em suas conceituações básicas, ainda que formalmente diferentes: a casa da campo **Fábio Carneiro de Mendonça** (FIGURA 7) e o projeto para o concurso do núcleo urbano-fabril de **Monlevade**, ambos de 1934.

No primeiro projeto – construído em estrutura de madeira e cobertura de sapê, obra que nunca recebeu a visita do arquiteto – as questões que Costa tenta responder nos parecem claras: como projetar, com a mão informada pela inteligência vanguardista européia, uma casa cujos materiais sejam a madeira e a palha, recursos autóctones, limitados, no entanto, autênticos porque oriundos da nossa realidade social? Em última instância a pergunta que se coloca é como ser um arquiteto de vanguarda e um arquiteto brasileiro ao mesmo tempo? A casa **Fábio Carneiro de Mendonça** (1934) guarda em si essas perguntas e talvez ela esteja longe de respondê-las, ainda que seja uma tentativa; não se trata de uma simples e singela casa de campo: a estrutura segue uma rígida modulação – que analisaremos mais adiante – quase áurea, a separação entre as áreas íntima, social e de serviços é bastante rígida, os confortos da vida moderna são assegurados pela “garage” (termo sempre grafado nos projetos de Costa em inglês, talvez por não haver sido ainda incorporado à nossa gramática como um neologismo anglicano), os mobiliários pensados para esse espaço tem linhas bastante contemporâneas e a integração entre o exterior (varandas) e o interior (sala de estar) que se realiza através de um detalhe arquitetônico simples, mas efetivo: a nota de projeto indicando, nas portas -balcão que ligam o estar à varanda, que “não tem





degrau”, ou seja, um mesmo nível de piso, sem obstáculos ao andar, liga esses dois ambientes.

O olhar sobre esse projeto precisa estar, necessariamente, informado e consciente da distância histórica que ele percorre. Se hoje é lugar comum o uso desinformado do léxico vernacular – madeiras e tijolos aparentes, pisos rústicos, palha ou caiações – em 1934 ele assume perspectivas revolucionárias: considerar como dignos de uso e atenção materiais que eram considerados pobres, sujos, atrasados, indignos de um cidadão que se quisesse mostrar evoluído e civilizado, afirmando na prática arquitetônica princípios teoricamente defendidos desde a semana de 22, era algo, no mínimo, corajoso. Se hoje nos parece mesmice e conservadorismo esse procedimento projetual foi em grande parte graças às questões como as que Costa procurava enfrentar que podemos dar por solucionado e bem resolvido o uso de tal repertório arquitetônico<sup>33</sup>. E não serão outros senão esses os aspectos que vão orientar a proposta de Costa para **Monlevade** também em 1934.

O “barro armado”, mais do que uma paródia séria e uma procura de limites para a relação entre moderno e tradicional, aponta para um apelo veemente da incorporação do artesanato e da manufatura à lógica da máquina. Se, por um lado, as unidades habitacionais de **Monlevade** respondem de forma satisfatória à produção em série, pois se estabelecem a partir de um padrão, um standard que as tornam multiplicáveis; se lançam mão de tecnologias de ponta para a época – o concreto armado, a telha de fibrocimento – também, por outro lado, estabelecem uma cuidadosa e bem-pensada domesticidade que se quer brasileira, ainda que não antitética à modernidade do seu contexto, o núcleo urbano-fabril. Aqui se repete a já citada questão: como seria uma cidade inteiramente nova, portanto moderna, (aqui tomado como pressuposto, até pelo fato de se tratar de um projeto para uma indústria siderúrgica, elemento básico para o desenvolvimento industrial de um país) e, ao mesmo tempo, brasileira? A pintura caiada, o forro de taquara, o uso do barro, as paredes de pedra são uma resposta possível. A

---

<sup>33</sup> Vale lembrar que a descoberta e a valorização dos recursos construtivos nativos e tradicionais e dos costumes domésticos brasileiros foi prerrogativa inicial do movimento neocolonial, que colocou na ordem do dia essas questões, como tratamos em item anterior deste trabalho. Costa, nos projetos citados, estaria a beber nessa fonte teórica, ainda que tenha negado qualquer validade ao movimento neocolonial.

outra é o estabelecimento de um espaço, ao mesmo tempo moderno e nacional: as varandas sob o bloco residencial. Moderno porque o espaço livre da laje sobre pilotis, o térreo livre de Le Corbusier, é nacional porque reproduz o rico espaço externo à casa: a varanda, o terreiro, o alpendre, espaços fundamentais à sociabilidade urbana, ali onde a criança brinca, a mulher trabalha e o homem-trabalhador descansa, numa perspectiva sócio-cultural possível à década de 30 (**FIGURA 8**).

Entre 1935 e 1940 parece haver um primeiro e relativo hiato na produção de projetos residenciais de Costa, devido talvez ao seu envolvimento em outros assuntos: em 1936 iniciam-se as tratativas para o projeto do Ministério da Educação e Saúde; em 1937 é chamado a trabalhar no recém-criado SPHAN, ano em que também se ocupa como o projeto da cidade universitária do Rio de Janeiro e, por fim, 1939 marca o início do reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira através do projeto para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York. De qualquer forma, em seu Registro, Costa delimita o período entre 1932 (fins de sua sociedade com Warchavchik) e 1936 (início do projeto para o Ministério) como um período de “chômage”:

A clientela continuava a querer casas de “estilo” – francês, inglês, “colonial” – coisas que eu então já não conseguia fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, – “Casas sem dono”. E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier.<sup>34</sup>

Costa também enumera em seu Registro os chamados “projetos esquecidos” (casas **Carmem Santos**, **Maria Dionésia**, **Álvaro Osório de Almeida** e **Genival Londres**) todos realizados durante os anos trinta.

É a partir desses estudos projetuais que podemos entender os anos 30 como um período de reconhecimento e experimentação de uma nova linguagem, a arquitetura moderna de mestres como Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, estudos que se realizam fundamentalmente através de projetos para residências. As **Casas sem dono**, três projetos enumerados por

---

<sup>34</sup> Lucio Costa. “Chômage 1932-36”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.* p.83.



Costa em seu Registro de 1 à 3, que foram, na época, vendidos em bancas de revistas encadernados (alguns destes projetos foram expostos no Salão de 31) e os **Projetos esquecidos** representam, a nosso ver, uma primeira carta de intenções de Costa em relação a como realmente pensava o espaço doméstico moderno brasileiro, livre das amarras ecléticas como no projeto para **Ernesto G. Fontes** ou do “falso modernismo” dos projetos com Warchavchik<sup>35</sup>.

Não podemos deixar de identificar nesses projetos uma carga considerável de conservadorismo, se analisarmos a estrutura espacial ainda rigidamente compartimentalizada expressa em planta nos projetos, principalmente se empreendermos comparações com os projetos residenciais dos mestres europeus na década de vinte, como, por exemplo, os projetos de Le Corbusier da casa Ozenfant ou La Roche.

A produção de Costa relativa a fase que aqui chamamos de “reconhecimento e experimentação de uma nova linguagem” ainda se apresenta lacunosa pela falta de imagens de alguns projetos: a residência **Haydea de Souza** e a residência **Valentina Leite Bastos** ambas de 1932; a residência **Henrique Fialho** de 1934, além de um projeto que participou do Salão de Arquitetura Tropical de 1933 no Rio de Janeiro, chamado por Paulo Santos de “**duas graciosas casinhas**”.

Longe no tempo, as **Casas de Brasília** de 1962, projetos para dois terrenos doados para Costa em Brasília, onde o arquiteto desenha duas casas, uma para cada filha sua, nos parece “obra temporona” de sua produção da década de 30. Temporona, pois, passados trinta anos de seus **projetos esquecidos** e **casas sem dono**, as **Casas de Brasília** (1962 – **FIGURA 9**) guardam um pouco desse primeiro momento de contato com a arquitetura moderna. No entanto o projeto mostra mudanças e maturidade. O amplo setor social do térreo se abre de forma absoluta para o espaço externo encerrado pelos muros, muito próximo do que Mies van der Rohe faria em sua Farnsworth de 1950. A compartimentalização dos ambientes ainda que presente de forma rígida, segue uma racionalidade e uma precisão tão naturais que passam

---

<sup>35</sup> Costa se ressentia de um certo “modernismo estilizado” em relação à arquitetura de Warchavchik, como se para este a arquitetura fosse uma questão de estilo ou *make up* superficial. Sobre esse assunto ver citação anterior sobre a sociedade Costa & Warchavchik.



despercebido e não enclausuram de forma acentuada os espaços. O desenho da planta nos passa a impressão de um circuito elétrico, um moderno *chip*. Simples, porém magnânimas, as **Casas de Brasília** apontam para a resolução de um processo, que se inicia na década de 30, acompanha uma evolução que se registra em diferentes manifestações da arquitetura moderna no mundo – estende o campo de referências para além da vanguarda arquitetônica européia da década de 20 – e produz obras como estas, já nem tão preocupadas em afirmar nacionalidades, identidades e costumes, mas mostrar perspectivas novas a respeito de antigos programas.

Talvez Costa não concordasse com esse grande grupo aqui esboçado, pois propõe sua própria periodização:

Olhando para trás e resumindo, a minha atividade profissional teve, a partir do período eclético-acadêmico já referido, várias fases:

1ª A da intervenção fracassada no ensino – fracassada porque resultou no dismantelo do que, bem ou mal, havia, sem ter deixado nada em troca; felizmente foi rematada como a realização do extraordinário Salão de 31 que lamentoso não ter sido fotografado. Essa aventura teve ainda, como complemento, uma curta e feliz colaboração com o querido Gregório Warchavchik.

2ª A de disponibilidade de estudo, quando fiz uma série de projetos residenciais avulsos para lotes urbanos – 12X36 – intitulados Casas sem Dono e duas casas de campo, que nunca vi, uma para o meu fiel amigo Fábio Carneiro de Mendonça e outra para o querido e também médico Pedro Paulo Paes de Carvalho. A convite de Celso Kelly fui professor – pela única vez – juntamente com Prudente, Gilberto Freyre, Portinari e tantos outros da lamentavelmente extinta Universidade do Distrito Federal, curso consolidado no estudo Razões da Nova Arquitetura – razões de ordem social, de ordem técnica e de ordem artística

3ª Aquela em que a gorada reforma do ensino da ENBA afinal se materializou fora dela, quando o fabuloso ministro Capanema resolveu me confiar a elaboração do edifício-sede do Ministério. (...) <sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Lucio Costa. “À guisa de sumário”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.* p.17.

Assim, se para Costa aquilo que abrigamos sob uma grande e pretenciosa chave foram, na verdade, momentos distintos e identificáveis, há pistas de que muitos outros elementos, acontecimentos e implicações existiram que possivelmente tornariam os fatos aqui considerados mais intensos e significativos do que poderíamos supor. Ficamos, assim, limitados pela superficialidade natural a um panorâmico vôo de águia, que, em função da altura pode perder lances interessantes como um banco perdido no caminho da praia de São Francisco:

Nos anos 30, Carmem Santos, atriz portuguesa da primeira fase do cinema, e seu simpático e rico amigo Seabra, bela e discreta pessoa, levaram-me certa vez a ver um terreno do outro lado da baía, além da praia de São Francisco, onde pretendiam construir uma casa. No caminho, a cavaleiro do mar, havia na amurada uns bancos antigos de alvenaria com esses azulejos de dimensões aqui inusitadas – um palmo quadrado – , assim como raros também são o engenhoso desenho, amarrado apenas em dois pontos em cada canto, – e a cor.<sup>37</sup>

#### 1.4 Entre o moderno e o nacional

Desde “A alma de nossos lares”, artigo de 1926, a busca por uma arquitetura que possa ser chamada legitimamente brasileira se faz presente na produção teórica e projetual de Costa, mesmo quando os projetos voltam-se para uma incorporação quase literal da vanguarda européia em suas manifestações de reconhecimento e experimentação de uma nova linguagem (grupo analisado anteriormente). A partir dos anos 40, Costa busca estabelecer caminhos concretos e materiais que pudessem mostrar ao Brasil e ao mundo que a tão defendida convivência entre a arquitetura moderna e a tradicional não era só possível como natural e necessária.

Do ponto de vista da atuação profissional acreditamos que sua participação nas atividades de tombamento da arquitetura do passado através

---

<sup>37</sup> Lucio Costa. “Projetos esquecidos. Anos 30”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.100.



do SPHAN<sup>38</sup> foram fundamentais para que Costa as tomasse como substrato de sua atividade projetual, como veremos adiante.

Em “Considerações sobre Arte Contemporânea”, conhecido texto seu escrito por volta de 1945 e publicado apenas em 1952 nos “Cadernos de Cultura” do Ministério da Educação, declara que a arquitetura não é só técnica e função, como, talvez, parte de sua produção dos anos 30 quisesse afirmar, mas deve enfrentar também:

O problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil.<sup>39</sup>

E acrescenta:

O reconhecimento e a conceituação dessa qualidade plástica como elemento fundamental da obra arquitetônica (...) é, sem dúvida, nesse momento, a tarefa urgente que se impõe aos arquitetos e ao ensino profissional. Com efeito, restabelecida sobre bases funcionais legítimas graças à ação decisiva dos CIAM, a arquitetura moderna, salvo poucas exceções, mormente a da consciência plástica inerente a toda a obra de Le Corbusier, e a da apurada elegância da obra escassa de Mies Van der Rohe, - ainda se ressentia, então, da falta de uma intenção mais alta e generosa, do menosprezo do fato plástico e de certa pobreza puritana de execução.<sup>40</sup>

Segue, então, construindo sua teoria sobre as concepções estática e dinâmica da forma, os eixos mesopotamo-mediterrâneo e nórdico-oriental (energia plástica concentrada X energia plástica expansiva).

O que nos interessa levantar sobre essa teoria é, mais do que sua pertinência, validade ou rigor técnico, sua justificativa e a que se presta em relação ao tema aqui focado. De fato, a conclusão dessa aparente dualidade se

---

<sup>38</sup> O SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – foi criado em 1937 no governo Getúlio Vargas. Desde então Costa passa a trabalhar no órgão como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) até sua aposentadoria em 1972, completando, ao todo, 35 anos de trabalho com questões relativas ao patrimônio histórico.

<sup>39</sup> Lucio Costa. “Considerações sobre Arte Contemporânea”. In: **Lucio Costa: sobre arquitetura**. *opus cit.*, p. 202.

<sup>40</sup> *Ibid.*

resolve no momento em que a energia estática e dinâmica são apropriadas por determinados povos e nações e se diferenciam em função desse habitat natural (daí ser possível falar em arte hindu, búdica e bramânica ou a do Extremo Oriente). Costa defende que os estilos nacionais se formam a partir da presença e através do equilíbrio destas duas forças antagônicas e que a arquitetura e a arte moderna seriam justamente o momento de fusão desses dois conceitos de aparência contraditória: o orgânico-funcional X o plástico-ideal. Assim a ponte entre a arquitetura tradicional do passado e a moderna se faz através de uma conciliação ou equalização de pressupostos plásticos, a saber, a fusão entre a energia plástica concentrada e energia plástica expansiva. Nos parece bastante presente nessa teoria a preocupação em localizar, contextualizar e validar a tradição e o passado fazendo-os modernos.

Mas essa convivência entre o velho e o novo se estabelece sobre bases definidas:

Enquanto satisfaz apenas às exigências técnicas e funcionais – não é ainda arquitetura; quando se perde em intenções meramente decorativas – tudo não passa de cenografia; mas quando – fruto instantâneo de inspiração, ou de procura paciente – aquele que a ideou pára e hesita ante a simples escolha de um espaçamento de pilares ou a relação entre a altura e a largura de um vão, e se detém na procura da justa medida entre “cheios” e “vazios”, na fixação dos volumes e subordinação deles a uma a lei, e se demora atento ao jogo dos materiais e seu valor expressivo, – quando tudo isso se vai pouco a pouco somando, obedecendo aos mais severos preceitos técnicos e funcionais, mas, também, àquela intenção superior que seleciona, coordena e orienta em determinado sentido toda essa massa confusa e contraditória de pormenores, transmitindo, assim, o conjunto, ritmo, expressão, unidade e clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência: isto sim, é arquitetura.<sup>41</sup>

Nos parecem claras as evidências de que Costa, neste conhecido trecho, oferece um mapa ou roteiro de leitura de sua obra construída: há que olhar atentamente para aqueles elementos (detalhes?) que estruturam um léxico

---

<sup>41</sup> Ibid.

arquitetônico, ou seja, um “simples espaçamento de pilares”, “a relação entre a largura e a altura de um vão”, “a justa medida entre cheios e vazios” ou a “fixação dos volumes e a subordinação deles à uma lei”. Sobre esse léxico que se cria e se reinventa há “uma intenção superior que seleciona, coordena e orienta em determinado sentido toda essa massa confusa e contraditória de pormenores”. Seus projetos residenciais parecem ser a busca dessa arquitetura aqui descrita em teoria. No texto “Considerações sobre o Ensino da Arquitetura” reforça a importância da estruturação desse léxico:

A composição arquitetônica é, por conseguinte, a finalidade mesma da profissão do arquiteto, é para onde convergem e onde se corporificam todas as demais disciplinas do curso, que se deverão dispor no currículo, antes do mais, em função dela.<sup>42</sup>

E especifica como se forma essa composição arquitetônica:

É, pois, necessário que o futuro arquiteto tenha, desde cedo, uma perfeita noção do que sejam proporção, comodulação e modenatura (ou modinatura): proporção é o equilíbrio ou equivalência no dimensionamento das partes; comodulação é o confronto harmônico das partes; modenatura é o modo peculiar como é tratada, plasticamente, cada uma destas partes.<sup>43</sup>

E termina seu texto resumindo em poucas palavras densos significados:

E agora, à guisa de “trabalho de campo”, duas experiências práticas de arquitetura:

1- Atenas, Acrópole: no último piso do embasamento escalonado, minha filha, encostando-se à coluna, sentiu que a concavidade das caneluras do fuste – que eram simples riscos nos desenhos da aula de Arquitetura Analítica – ajustava-se às suas costas; aí “sentiu” o tamanho da coluna que subia para receber os enormes blocos da arquitrave, – e o Parthenon então surgiu para ela, do fundo do tempo (25 séculos!), na sua verdadeira grandeza.

<sup>42</sup> Lucio Costa. “Considerações Sobre o Ensino das Arquitetura”. In: **Lucio Costa: sobre arquitetura**, *opus cit.*, p. 111.

<sup>43</sup> Lucio Costa. “Interessa ao Estudante”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.117.

2- Florença, em 1926, num pequeno hotel à beira do Arno: uma velha senhora inglesa ao me saber arquiteto vira-se e diz: “Eu também sou sensível à altura e a largura dos cômodos e vãos”. Nenhum professor, na escola, me falara assim.<sup>44</sup>

Em 1948 Costa elabora um relatório para o SPHAN a partir de uma viagem que empreende à Portugal afim de verificar a origem de nossa arquitetura civil colonial:

O objetivo principal da excursão através da províncias portuguesas era procurar estabelecer um sistema fundamental onde fosse possível apreender os vínculos naturais da filiação das fases de expressões diferenciadas da arquitetura original da metrópole naqueles períodos e naquelas modalidades que lhe correspondessem.<sup>45</sup>

O que nos interessa discutir aqui não são as conclusões percebidas por Costa em sua viagem, mas o movimento em si, as razões que o levaram a tal empreitada. Havia uma questão a ser respondida: seria possível, de fato, uma arquitetura típica brasileira independente ou derivada da arquitetura portuguesa? Se, por uma lado, os “vínculos naturais” como disse Costa, não se estabelecem, a idéia de que essa arquitetura da metrópole aqui realizada pelas mãos dos padres, dos militares ou administradores portugueses adquire no Brasil uma feição peculiar se coloca de forma concreta:

A arte dos mestres e oficiais – canteiros, pedreiros, taapeiros, carpinteiros, alvanés - , instalados em determinado lugar, era também fator importante nos desvios ou na fixação do estilo ulterior da região, e as imposições do meio físico e social americano serviam como denominador comum nesse caprichoso processo de integração das velhas formas ao novo ambiente.<sup>46</sup>

Essas idéias mesológicas de Costa (provenientes, assinalamos mais uma vez, do movimento neocolonial do qual Costa participara) – adaptação ao meio

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 118.

<sup>45</sup> Lucio Costa. “Introdução a um relatório – 1948”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 455.

<sup>46</sup> Ibid., p. 456.

físico e social – acabam por fazê-lo concluir que, heterogênea ou não, podemos falar numa arquitetura brasileira de origem:

Cabe pois concluir que a importância adquirida pelo desenvolvimento da arquitetura portuguesa na colônia foi de tal ordem e se processou de forma tão irregular e especial que suas manifestações não podem ser consideradas apenas como decorrências de determinados regionalismos metropolitanos, mas como um complexo em cujo todo intervieram variadas filiações e caprichosas interferências (...); e as nossas modas de o ser – pois que houve várias –, foram sempre **brasileiras**.<sup>47</sup>

O que parece interessar a Costa em seu relatório é desfazer o conceito de cópia a que estaria subordinada nossa arquitetura e declará-la original:

Assim, portanto, mesmo quando o estilo é o mesmo, como ocorre no caso das igrejas do mosteiro de São Bento e da Ordem Terceira de São Francisco, no Rio de Janeiro, ou do convento de São Francisco e do antigo Colégio dos Jesuítas, na Bahia, os monumentos devem ser considerados originais, pois têm personalidade própria, embora concebidos e executados ao gosto e segundo os preceitos reinóis de então, correntes, e, como tal, são tão autênticos e legítimos como os de lá. Por onde se vê, finalmente, que tanto é incorreta a atitude dos que estão sempre a pretender descobrir na arquitetura colonial brasileira a “cópia” ou a “imitação” de modelos portugueses todas as vezes que aquela semelhança se torna mais viva, como a dos que atribuem a maior parte, senão todas as suas características a imposições de ordem funcional ou mesológica.<sup>48</sup>

Em suma, Costa parece estar definindo, em texto e atos, os caminhos por onde deverá andar sua arquitetura: liberta de uma “culpa” por sua não-brasilidade e afastada de um rigor formal e árido de seus primeiros tempos (os anos 30) passa a reconhecer e afirmar a interseção certa e forte de uma lei ordenadora que é, sobretudo, a afirmação de uma identidade nacional.

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

### 1.4.1 Os anos 40: um período e a casa como afeição

Em seu Registro Costa delimita uma fase de sua vida profissional a que dá o nome de “anos 40”. Abre sua explanação sobre o período com um texto sobre o Parque Guinle:

#### **Parque Guinle**

Anos 40

Numa tarde do começo dos anos 40, fui procurado no escritório do Castelo onde o Ministério “nasceu”, por Armando de Faria Castro, que conhecera em Ouro Preto quando ele era estudante e fazia parte, com outros “bem nascidos” do Rio, de Minas e de São Paulo, da “República dos Lindos” (...) Disse-me, então que os herdeiros de Eduardo Guinle – o visionário e gastador – encaravam a contingência de ter de abrir uma rua no parque da mansão para obter renda, e já estavam com um projeto de prédios de estilo afrancesado para “combinar” com o palácio (...).<sup>49</sup>

Segue seu memorial sobre os anos 40 falando sobre outra encomenda da família Guinle para o arquiteto, o **Park Hotel São Clemente** (1944-45) em Friburgo:

A construção desta pousada, pois se destinava apenas à hospedagem de eventuais compradores de terreno num loteamento das áreas supérfluas do Parque São Clemente, em Nova Friburgo, muito me tocou o coração.<sup>50</sup>

Fala também sobre a encomenda da residência **Hungria Machado** (1942):

No começo dos anos 40, quando estava no seu fim a demorada construção do edifício do Ministério, surgiu, de repente, no nosso escritório do Castelo, a simpática e até então desconhecida figura risonha de D. Clara Hungria Machado pedindo-me um projeto para a residência que pretendia construir (...) Resultou desse espontâneo gesto inicial, além de uma amizade para a vida toda, esta

---

<sup>49</sup> Lucio Costa. “Parque Guinle. Anos 40”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.205.

<sup>50</sup> Lucio Costa. “Parque Hotel. Friburgo. 1940”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.214.

serena e bela casa que ela soube ambientar e mobiliar com peças autênticas e prataria antiga, enquadrando o conjunto num sóbrio e envolvente jardim dos primórdios de Roberto Burle Marx.<sup>51</sup>

E sobre a residência **João Saavedra** (1942):

Quando Carmem Proença perdeu um de seus filhos, Bento Oswaldo Cruz, seu cunhado, desejoso de contribuir, de algum modo, para tentar amortecer-lhe o desespero, propôs ao marido, barão de Saavedra, a construção de uma casa de campo em Correias, sugerindo que o projeto fosse meu, o arranjo interno de Henrique Liberal, então entronizado “papa” cosmopolita da decoração, e os jardins do Burle Marx, item este que não ocorreu, porque o barão, sempre carinhosamente cordato comigo e obviamente sabedor do meu apreço pelo Roberto, não sei porque, – vetou.<sup>52</sup>

Termina seu memorial sobre o período falando sobre a Casa de Heloísa – residência **Heloísa Marinho** (1942-44):

Planta de uma casa, também em Correias, para Heloísa, filha de Bento Cruz e amiga de longa data; nos anos 40 já havia projetado para ela outra casa no Rio, em amplo terreno fronteiro à antiga Sears.<sup>53</sup>

Ainda que tenha realizado outros projetos à essa época, é com esses quatro projetos voltados ao programa residencial (**Parque Guinle, Hungria Machado, Saavedra e Heloísa Marinho**) que Costa monta sua memória sobre esse período que ele mesmo chama de “anos 40”.

Numa leitura transversal desses pequenos trechos de texto transcritos de seu Registro, lá acompanhados de fotos, plantas e croquis das casas, fica evidente um traço característico de sua produção residencial dessa fase: o acentuado envolvimento afetivo com os projetos e com os proprietários. Se nos anos 30 o esforço por entender e assimilar a arquitetura moderna leva Costa ao limite de abstrair o terreno e o proprietário (como é o caso das **casas sem**

---

<sup>51</sup> Lucio Costa. “Casa Hungria Machado”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 218.

<sup>52</sup> Lucio Costa. “Casa Saavedra. Anos 40”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.* p. 220.

<sup>53</sup> Lucio Costa. “Casa de Heloísa”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.* p.222.

**dono**), nesses seus projetos dos anos 40 essa relação parece ser a base de sua atividade: o **Park Hotel** (“que muito me tocou o coração”) nasce de uma boa amizade com César Guinle, a partir do projeto dos edifícios do **Parque Guinle**; a residência **Hungria Machado**, um projeto que “resultou desse espontâneo gesto inicial, além de uma amizade para a vida toda”; a residência **João Saavedra**, feita para um amigo seu, o barão Saavedra, “sempre carinhosamente cordato comigo” e objeto de consolo para uma mãe desesperada pela perda do filho e, por fim, a residência **Heloísa Marinho**, a “Casa de Heloísa, filha de Bento Cruz e amiga de longa data”.

O que na década anterior foi luta contra uma não-arquitetura acadêmica, falta de reconhecimento e apoio dos clientes e dos setores intelectuais da sociedade, na fase atual Costa parece deixar de projetar casas como quem defende teses e princípios e “solta a mão” na busca de algo que ainda lhe parecia vago e impreciso, mas que já se distancia da dureza e sisudez dos antigos traços.

Essa maior liberdade talvez possa ser entendida a partir do fato de que, ao contrário dos anos 30, agora o arquiteto já gozava de um concreto prestígio dentro e fora do país a partir de fatos como o projeto do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro e o do Pavilhão Brasileiro da Exposição Mundial de Nova York de 1939, além da exposição “Brazil Builds” realizada em 1943 no MOMA. De alguma forma, estes louros garantiam uma certa maioria à “garota bem esperta, de cara lavada e perna fina”<sup>54</sup>, cuja participação na paternidade Costa jamais deixaria de pleitear.

#### 1.4.2 A morte de Leleta

Uma leitura apenas superficial de seu Registro já nos dá conta da importância do mundo afetivo em Costa. Talvez esse fato explique um certo vazio em sua produção projetual durante a década de 50, período em que seus trabalhos nesta área se resumem ao auxílio nos projetos para a casa do arquiteto **Paulo Candiota** em 1955, onde Costa, na verdade, apenas colabora na concepção e andamento do projeto e o projeto para a residência **Eva e**

---

<sup>54</sup> Citação de trecho do texto de Lucio Costa: “Razões da Nova Arquitetura”. In: **Lucio Costa: sobre arquitetura**, *opus cit.*, p.108.



**Jayme Lévy**, uma sede de Fazenda em Correias, em 1957. Em 1954 sua esposa morre em circunstâncias trágicas: um acidente de carro na estrada para Petrópolis. Relatos como o de Nadja Bastos Quintela, sobrinha de sua esposa e casada com Tarboux Medina Quintela, para quem Costa havia feito um projeto de casa em 1963, podem nos dar a dimensão do fato na vida do arquiteto:

Depois que a Leleta morreu subindo para Petrópolis, ele mudou. Como ele nunca tinha feito uma casa para ela, que era uma coisa que ela desejava muito, ele ficou com essa relutância em fazer casas para os outros. Ele podia fazer edifícios, outras coisas, mas casa ele não fazia. Ele só fez para a Helena, mas muitos anos mais tarde. E ele fez para mim uma plantinha de uma casa em Itacuruçá, na ilha. Uma casinha pequena de verão, e afora isso acho que ele não fez mais casa nenhuma. A casa do Saavedra, da Cláudia Machado, essas outras casas que ele fez ele já tinha feito antes dela falecer.<sup>55</sup>

De fato, a morte de sua esposa em 1954 teria marcado para sempre Costa, a despeito de sua constante atuação profissional mesmo após o ocorrido – o Plano Piloto de Brasília foi elaborado três anos após, em 1957. Ívna Duvivier, mãe de Edgar Duvivier para quem Costa projetaria e executaria uma casa nos anos 80, fala sobre a época:

Desde que ela morreu, ele passou a viver em função do que ela gostaria que ele fizesse, sabe? Isso é uma coisa muito complexa, porque a gente nunca sabe até que ponto ele teria certeza do que é que ela gostaria ou não. Não sei, ele se privava de tudo. E fez Brasília porque achou que a Leleta gostaria, porque a princípio ele não queria fazer. Depois, quando Brasília foi inaugurada, eu quis ir lá na casa dele... Eu soube que ele não iria até lá, e que tinha mandado as duas filhas (...) <sup>56</sup>

Lygia Martins Costa, historiadora e colega de trabalho de Costa no SPHAN, confirma a intensidade do fato:

---

<sup>55</sup> Depoimento de Nadja Bastos Quintela. In: Geraldo Motta Filho. **Lucio Costa e a utopia moderna**, *opus cit.*, p. 73.

<sup>56</sup> Depoimento de Ívna Duvivier. In: Geraldo Motta Filho. **Lucio Costa e a utopia moderna**, *opus cit.*, p. 71.

Após a morte de D. Leleta ele mudou muito. Mudou fisicamente, inclusive. Parecia que tinha perdido todo o sangue, sempre de cabeça baixa. O convívio que eu tive com ele foi justamente a partir dessa época, ele já viúvo. Atravessava aquele corredor todo da repartição com um pesar que impressionava... Vinha e entrava na sala de um jeito que eu imaginava: esse homem deve ser muito religioso.<sup>57</sup>

### 1.4.3 Casas modernas e nacionais

A maturidade teórica e formal e o reconhecimento internacional alcançados a partir da década de 40, aliados à essa mescla entre homem, arquiteto, esposo e pai, esferas que se interpenetram e se re-constroem, definem um grupo de projetos com certas características distintas e marcantes.

É a partir dos quatro projetos executados efetivamente nos anos 40, residência **João Saavedra** (1941/42), residência **Pedro Paes de Carvalho** (1944), residência **Heloísa Marinho** (1942/44) e residência **Argemiro Hungria Machado** (1942), que um partido arquitetônico se define e toma corpo em Costa.

A residência **João Saavedra** (1941/42) situada em uma fazenda em Correias, RJ, guarda em si interessantes duplicidades. Ampla e generosa – são seis dormitórios além de estar, jogos, jantar e varandas – ainda que não abra mão de uma rigorosa e tradicional compartimentalização, apresenta uma racionalidade acentuada na organização da planta (**FIGURA 10**): a casa se estrutura a partir de um “L” formado, no pavimento superior, pelas alas dos dormitórios em cujas extremidades localizam-se varandas suspensas e no pavimento inferior pelo setor de cozinha e serviços e um “jardim coberto”, reminiscência de seus projetos da década de 30, mas que, na prática, funcionam como extensas garagens. Aparecem as janelas em relevo, presentes nos projetos de Costa até a década de 80.

---

<sup>57</sup> Depoimento de Lygia Martins Costa. In: Geraldo Motta Filho. **Lucio Costa e a utopia moderna**, *opus cit.*, p. 82.



A residência **Pedro Paes de Carvalho** (1944) construída em Araruama, região dos lagos fluminense, é contemporânea do **Park Hotel São Clemente** em Friburgo. Aqui Costa estrutura todo o espaço interno e as circulações ao redor de um pátio interno ajardinado (expediente presente em quase todas suas outras residências) em cujo centro encontra-se um pequeno espelho d'água com chafariz. De um lado do pátio há o volume que abriga o setor social e o íntimo da casa, do outro, a capela, sua sacristia e os dormitórios de hóspedes. Duas varandas semi-abertas fecham as outras laterais desse pátio interno (**FIGURA 11**). Os elementos vazados de tijolo, a balaustrada em madeira com motivos coloniais, a treliça em diagonal ou o azul das molduras dos caixilhos podem ser vistos, sem dúvida, como citações a uma arquitetura do passado; mas acima disso fica evidente a “subordinação deles a uma lei” ou a existência de “uma intenção superior que seleciona, coordena e orienta em determinado sentido toda essa massa confusa e contraditória de pormenores”<sup>58</sup>.

Um primeiro olhar sobre a residência **Pedro Paes de Carvalho** poderia classificá-la como um arremedo da casa colonial brasileira com intenções de atualizá-la ao século XX, como, de resto, muitos exemplos existem atualmente dessa tentativa. Mas um segundo olhar, mais atento e cuidadoso percebe, de imediato, que o projeto supera essa insensatez; talvez seja a paródia daquele que olha para o dedo quando lhe apontam a estrela. Se nas casas desse período há o uso recorrente de um vocabulário colonial, existe também, de forma muito mais intensa, uma arquitetura pensada em toda a sua complexidade contemporânea onde o domínio sobre a qualificação dos espaços pelos materiais salta aos olhos. Há delicadeza e ponderação nesse procedimento; há cálculo e intenção de um homem bastante consciente da abrangência e riqueza de seu ofício, pois o pátio da casa **Pedro Paes de Carvalho** não é um qualquer que se encaixaria à qualquer projeto ou uma mera transposição do pátio da casa colonial (assim como esse pátio não foi uma transposição integral do seu antepassado árabe) mas um lugar único daquele projeto, daquela estrutura espacial especificamente ali criada e desenvolvida.

---

<sup>58</sup> Lucio Costa. “Considerações sobre Arte Contemporânea”. In: **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**, opus cit., p. 225.



Mas, ainda assim, essa “lei” ou “intenção superior” mostra-se um pouco abstrata: especificamente nesta casa qual seria essa lei ou intenção? Em seu Registro, ao falar do Parque Guinle Costa descreve a evolução da casa brasileira, onde “coincidências” entre suas descrições e a planta da residência **Pedro Paes de Carvalho** podem ser o indício de qual seria essa lei ordenadora:

No século XVII o esquema se apura; a capela ocupa um dos compartimentos contíguo à varanda da frente, servindo o outro de camarinha para a hospedagem dos forasteiros que assim não participavam da intimidade da casa<sup>59</sup> (...) Já no século XIX, as casas de arrabalde se alongam em profundidade<sup>60</sup>, e extensos corredores, para os quais se abrem os quartos, ligam a sala da frente, de visitas, e seu terraço de chegada, à sala de jantar e varanda caseira, aos fundos, com escada de acesso ao quintal.<sup>61</sup>

Na residência **Heloísa Marinho** (1942/44), sobrinha do barão de Saavedra, também uma edificação rural, as mesmas questões se recolocam (**FIGURA 12**). O que dizer daquelas telhas de barro capa-e-canal esmaltadas em desenhos decorativos? Ou então as legendas do croquis indicando o “caminho para o bosque”, o “gramado para crianças”, uma indecifrável indicação com o nome “AnnaMaria” ou o previsão de espaços domésticos já em total desuso, como o *coradouro* – lugar onde se estendem roupas brancas molhadas após a lavagem para “quarar” – o depósito de lenha e a antecâmara de entrada com provável função de chapelaria.

Ainda que aqui os pátios internos não estruturem a planta como na residência **Pedro Paes de Carvalho**, eles se subdividem em pequenos espaços cobertos ou não, pontuando vazios ao redor do volume construído.

A varanda principal da casa – logo após o vestíbulo de entrada – aparece agora fechada por uma caixilharia branca de madeira e vidro, procedimento que nos remete diretamente à varanda caseira das casas grandes dos

<sup>59</sup> Notar que é exatamente este o programa do bloco da capela da residência **Pedro Paes de Carvalho**: capela, sacristia e dormitório de hóspedes.

<sup>60</sup> Ainda que Costa se refira à separação que ocorre na casa brasileira do século XIX entre a sala de visitas formal e social da varanda dos fundos, mais informal e onde as pessoas faziam suas refeições no dia-a-dia, a descrição da estrutura espacial é muito semelhante à residência **Pedro Paes de Carvalho**: longo corredor para onde dão os quartos e cozinha com escada de acesso ao quintal.

<sup>61</sup> Lucio Costa. “Parque Guinle. Anos 40”. **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.212.



engenhos de açúcar seiscentistas, ainda que, neste caso, ela seja uma “varanda social”.

A residência **Argemiro Hungria Machado** (1942 – **FIGURA 13**), retoma a mesma solução de pátio interno adotada em **Pedro Paes de Carvalho** só que conformando um espaço mais enclausurado e voltado ao espaço interno da casa: para ele se voltam amplas aberturas das duas salas e da varanda – esta também fechada como na residência **Heloísa Marinho**, fazendo com que esse espaço externo seja quase que uma continuidade dos espaços internos, sobretudo a varanda, pois apenas a projeção da laje desta indica sutilmente onde termina um e começa o outro ambiente.

Para esse dúbio pátio interno Costa coloca janelas com muxarabi. Na tradição colonial esse tipo de fechamento era engenhosamente utilizado para um exercício de um certo voyerismo discreto e puritano das mulheres que, através dele, podiam ver a rua sem serem vistas. Qual o sentido de retomar essa solução em um pátio interno de uma residência?

O projeto dos edifícios Nova Cintra, Bristol e Caledônia no **Parque Guinle** em 1948 represente talvez a síntese de toda essa construção de procedimentos e valores projetuais que Costa empreende durante toda a década de 40. Nos parece pertinente lançar um olhar sobre esses edifícios tendo como bagagem o caminho percorrido até aqui – os projetos residenciais da década de 40 –, podendo contextualizá-los dentro de uma determinada produção e não como uma manifestação isolada.

O que frustra Costa em relação a sua proposta para as habitações do **Parque Guinle** é o fato de sua inovações – as duas varandas, social e íntima, fruto de uma criteriosa e lúcida reflexão sobre a relação interior/exterior que, como vimos aqui, tem início em seus projetos da década de 40 – não terem sido aceitas pelos proprietários:

Embora seja um edifício de apartamento fechados, eu tinha imaginado que teriam sempre, junto da entrada, uma espécie de sala, um ambiente aberto – uma espécie de jardim de inverno que seria um ambiente de receber, uma coisa independente da sala. E um outro espaço, entre a cozinha e os quartos, que corresponderia à uma “varanda caseira”. Então os apartamentos teriam duas varandas, digamos, embora meio fechadas – porque incorporadas ao prédio –





respeitando assim, as proposições originais do século XVII das casas paulistas, chamadas “bandeiristas”. (...) A origem da casa brasileira é, nesse sentido, o que a experiência paulista mostrou. E eu, então, no caso do Parque Guinle, quis amarrar um pouco e ter essas duas varandas: a social e a caseira. (...) Minha filha falou que em Sergipe e em vários outros lugares – o marido dela era de lá – as pessoas recebem mais na varanda. Só pessoa mais íntima é que entra. (...) Mas isso sumiu por que nenhum proprietário, comprador ou corretor assimilou a idéia para, de fato, criar esses dois cômodos, as duas varandas (...) de modo que ficaram transformadas em quarto mesmo, ou sala, ou jardim de inverno, e o espírito da coisa se perdeu. Não houve nenhum comprador que se instalasse com esse espírito que caracterizasse as duas varandas.<sup>62</sup>

Pela fala de Costa somos levados a crer que do projeto à utilização final o **Parque Guinle** segue um percurso muito parecido com a forma como o arquiteto compreendia sua própria arquitetura: um convite à reflexão sobre nossos próprios costumes e, mesmo que não estejamos convencidos da pertinência de determinados expedientes (espaços dúbios como os terraços da residência **Argemiro Hungria Machado** ou o pátio da residência **Pedro Paes de Carvalho** ou ambientes mais lúdicos que funcionais como as varandas do **Parque Guinle**) vale a pena arriscarmos essa possibilidade em função de uma reconstrução histórica que, pela sua fala, se legitima e justifica. Talvez, da mesma forma como a arquitetura “saiu da linha” ou da “boa tradição” durante o ecletismo, nossa mais cara domesticidade tenha se desnaturado durante tempos de bombardeio ideológico-cultural estrangeiro. A brasilidade projetada por Costa fala, portanto, não só de arquitetura construída, mas de valores sócio-culturais mais amplos e estruturais.

O utilitarismo do mercado talvez tenha, de fato, decomposto a proposta de Costa para o **Parque Guinle**. O fato é que também as amplas varandas da residência **Saavedra** foram fechadas para abrigar salas maiores e mais “úteis”<sup>63</sup>.

Ainda que a ausência de imagens mais detalhadas sobre as residências para a **Companhia Brasileira de Indústrias Metalúrgicas** de 1936 e a

---

<sup>62</sup> Entrevista de Lucio Costa a Hugo Segawa, **Revista Projeto**, outubro de 1987.

<sup>63</sup> A varanda frontal da casa foi fechada pelo proprietário com caixilhos de madeira e panos de vidro, passando a conformar uma segunda sala ou uma extensão do estar. Ver foto em Guilherme Wisnik. **Lucio Costa**, *opus cit.*, p. 73.

residência **Roberto Marinho de Azevedo Filho** de 1937 não nos permita fixá-las como projetos desta chave – “entre o moderno e o nacional” –, as poucas imagens de que dispomos trazem indícios de que essa inclusão não é arbitrária. Na última já aparecem as grandes janelas conversadeiras que se reproduzirão nas casas **Saavedra, Hungria Machado e Helena Costa**; as varandas compostas por elementos prismáticos vazados de madeira – viga e coluna alinhados, tal qual na casa **Saavedra**, além da organização dos volumes da edificação em peças de corte trapezoidal – os telhados de apenas uma grande água formando o lado inclinado do trapézio – em cheios e vazios intercalados.

Os projetos para a casa do arquiteto **Paulo Candiota** de 1955, a residência **Eva e Jayme Lévy** de 1957 (sede de fazenda em Correias) e a residência **Tarbaux Medina Quintela** de 1963, também agrupados nessa chave, foram concebidos numa época marcada por fatos importantes na vida do arquiteto: o projeto de Brasília e a morte de sua esposa. Em relação às duas primeiras, pelas únicas imagens que obtivemos – a fachada da casa do arquiteto **Paulo Candiota** e uma foto dos jardins da casa com o corpo edificado ao longe da sede de fazenda em Correias de **Eva e Jayme Lévy** – pode-se notar traços de um vocabulário projetual que havia se firmado na década de 40: os grandes planos inclinados de telhado formando volumes trapezoidais, quando não recorrendo ao tradicional telhado de quatro águas, sempre em corda-bamba; aberturas que se distribuem de forma rigorosamente proporcionada (talvez esteja aí a defesa da antiga modenatura arquetípica); a presença equilibrada de citações do passado: o beiral em madeiramento aparente, o volume branco da chaminé encimado por aberturas de formas geométricas simples e graciosas e as paredes sempre caiadas de branco.

#### 1.4.4 Um alojamento e um hotel

Nos pareceu incompleto fechar essa nossa grande chave (“entre o moderno e o nacional”) sem nos desviar, de certo modo, de nosso recorte central, as casas de Lucio Costa. Estamos nos referindo a dois projetos: o **Park Hotel São Clemente** em Friburgo, RJ (1944-45) e o anteprojeto para a **Casa**

**do Estudante do Brasil** (1952) na Cidade Universitária de Paris. As razões desse “desvio” se esclarecem quando focamos os procedimentos e as intenções que envolveram estas duas obras, algo muito próximo de tudo o que viemos percorrendo até aqui.

Nas referências de Costa acerca do projeto para o **Park Hotel São Clemente (FIGURA 14)**, encontramos não só o modo afetivo com que se refere a esse trabalho e à amizade como o proprietário, como citamos anteriormente, mas também um nível de controle e participação da obra sem dúvidas instigantes:

Pronta a construção (...), fomos, Dr. César [César Guinle, proprietário do hotel] e eu, comprar louça, na rua Camerino, grossos cobertores de padrão escocês de um lado e lisos do outro, espessas toalhas brancas de banho – grandes, que disto fazia questão – além de lençóis e cortinas, na “Notre Dame” da rua do Ouvidor. Assim, uma noite, entregue aos cuidados de um hoteleiro suíço, a pousada se iluminou para o nosso comovido e mútuo enlevo.<sup>64</sup>

Uma obra, uma amizade e, sobretudo, a conformação de um modo de ser e estar no mundo onde a delicadeza, o cuidado e o detalhe transpõe e supera a arquitetura enquanto objeto material para atuar também na esfera da vida privada do usuário. Nessa incursão, a nosso ver, está bem menos presente o controle estético que certa vanguarda arquitetônica pretendia ter sobre o desenho (me refiro à utopia do desenho total: arquitetura, cortinas, móveis, talheres, roupas, enfim, tudo sob a égide de um só design, de um só projetista) que um interesse na realização de um modelo de homem moderno íntegro, saudável (usuário de toalhas e louças brancas...) e feliz.

E talvez não fosse outro o interesse de Costa em relação à realização de seus projetos residenciais. O **Park Hotel São Clemente** é uma obra que leva a marca desse momento da carreira de Costa: essencialmente moderno do ponto de vista do léxico formal – caixilhos e estrutura modular e independente das vedações – e brasileiro no uso de madeira roliça, treliças, varandas, arrimos de pedra e alvenaria caiada.

---

<sup>64</sup> Lucio Costa. “Park Hotel. Friburgo.1940”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 214.



O projeto de um homem moderno íntegro e saudável não seria, a nosso ver, uma conseqüência direta do juízo que Costa fazia do mundo moderno como um todo; nesses projetos aqui analisados acreditamos haver um movimento e uma crença no resgate de valores humanos perdidos, completamente arruinados pela modernidade, essa sim inexoravelmente negativa e destrutiva. A máquina e sua racionalidade seria a antítese de uma modernidade irracional e sem sentido e, sobretudo, o veículo do resgate a que nos referimos. Do anteprojeto para a **Casa do Estudante do Brasil** (1952 – **FIGURA 15**) na Cidade Universitária de Paris, a simples transcrição do trecho em que Costa sugere o tema de um painel a ser executado por Portinari na sala de estar, nos serve como medida para aferir o lastro conceitual que atingia não só este mas todos os seus projetos incluídos nesse grupo:

Previ igualmente um painel de 3,20 por 7,00 mais ou menos, na sala de estar, para nosso Portinari, e me permito sugerir o tema que julgo apropriado e poderá ser resumido assim: o homem, na sua justa medida, é o traço *lúcido* de união do infinitamente grande com o infinitamente pequeno.

Para esse efeito a superfície disponível poderia ser dividida em dois campos desiguais mais vinculados pela proporção áurea dos antigos. Na confluência destes dois campos seria então figurado o homem. Ele estaria caminhando, o olhar para frente, e um dos pés solidamente apoiado no chão. O gesto dos braços abertos também seria desigual, como se uma das mãos recebesse e a outra entregasse, e haveria como que um resplendor a atestar-lhe a lucidez. Aos pés dele um verme, uma concha e uma flor. No mais os elementos da composição seriam as formas *reais* do mundo “oculto” revelado pela aparelhagem técnica que a sua inteligência criou. No campo menor, e porque se presta menos à figuração plástica, o espaço sidéreo com suas constelações e alucinantes nebulosas; no campo maior, as aparentes abstrações e formas variadíssimas desse abismo orgânico que é o microcosmo, inclusive a energia nuclear tal como costuma ser esquematicamente representada. Energia *cósmica*, energia *nuclear*, energia *lúcida*, trindade que constitui, tal como a trindade mística, uma coisa só.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Lucio Costa. “Casa do Estudante – Cité Universitaire, Paris, 1952 – Carta a Rodrigo”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 234.



Na descrição do projeto, mais uma vez o traço da busca pelo nacional:

As salas térreas de estudo dispõem de um avarandado (...) que poderá atribuir ao conjunto certa **graça nativa** sem contudo destoar da atmosfera local [grifos nossos] (...) Os ateliês (...) contribuem para derramar um pouco a composição na sentido da **graça crioula**, referida acima [grifos nossos].<sup>66</sup>

No léxico formal da volumetria proposta, o grande bloco prismático sobre pilotis de formas inusitadas, desenrijecido tanto pela graciosa curva formada pelos volumes construídos do térreo, quanto pelo desenho das aberturas e janelas: ora uma grelha colorida, ora quadrados soltos na superfície, ora pequenas aberturas em cruz nas laterais do bloco como apliques de renda, num procedimento muito próximo ao utilizado no **Parque Guinle**. Uma grande marquise de forma orgânica vaza o rígido prisma do bloco principal: esse seria um dos únicos projetos de Costa voltados à habitação<sup>67</sup> onde são usadas curvas como massas edificadas.

Como veremos adiante, do ponto de vista formal, as curvas seriam sempre utilizadas para compor elementos paisagísticos como platôs, arrimos, caminhos e massas vegetais. A exceção dessa norma operada pela **Casa do Estudante** em Paris assinala uma certa especificidade lírica na carreira de Costa. O desenho mostra, em linhas e cores, uma dicotomia expressa verbalmente no seu memorial do painel a ser pintado no saguão central do edifício: a regularidade prismática dos pavimentos versus a organicidade alegre e solta do térreo. Olhando para a perspectiva desenhada por Costa do conjunto transparece uma certa busca de equilíbrio entre os volumes vertical e horizontal, uma possível síntese entre esses dois mundos, essas duas possibilidades (homem e Deus?).

Assim o procedimento aqui não seria algo muito distante do gesto inaugural de Brasília: o eixo da monumentalidade e do rigor formal contraposto à graciosidade da curva residencial, porque lugar de descanso, lazer, devaneio. Ali onde a curva se estabelece está também a densa massa vegetal; aqui, na

---

<sup>66</sup> Iden.

<sup>67</sup> Essa afirmação se refere estritamente aos seus projetos residenciais. Além deste projeto, apenas nos apartamentos de **Gamboá** (1932), na passarela que acompanha a curvatura do lote e nas escadas e rampas no térreo do edifício Bristol (parque **Guinle** – 1948) é que Costa se utilizaria de curvas na composição formal.



**Casa do Estudante**, presente na vegetação já pensada; em Brasília, nos espaços verdes intersticiais das superquadras.

O homem como centro e como elo, elemento *lúcido* por que dono da máquina (e o contrário não se admitia então), com pés solidamente apoiados no chão de sua realidade social e econômica (a estrutura de madeira do **Park Hotel**) onde receber e entregar pressupõe uma utopia de justiça e igualdade social, vivendo entre proporcionados espaços áureos; sobre si e dentro de si os diferentes *cosmos*: macro-externo e micro-interno. Costa acreditava, então, que a despeito de uma modernidade inexoravelmente má e negativa, sem espaço para a humanidade e sem perspectivas de regeneração, um certo homem-idéia seria o usuário potencial de seus projetos; a ele caberiam espaços regeneradores e indutores de uma nova e possível existência plena e equilibrada que os anos da guerra pareciam ter banido definitivamente da mente humana.

Acreditamos que o mural da **Casa do Estudante do Brasil** sintetiza o grande projeto pessoal e humano de Costa, reconhecível, mesmo que em parte, nos projetos do grupo aqui analisados.

### 1.5 Uma possível síntese

O projeto urbano de Brasília (1957-1961) faz de Costa uma referência em relação ao urbanismo moderno, sendo que, desde então, passa a focar sua atuação nos planos urbanos tais como o Projeto de Expansão para Florença, apresentado no Congresso Internacional de Urbanistas (1967), o Plano de Urbanização da Barra da Tijuca (1969), a Proposta para a região dos Alagados em Salvador (1972), o Plano para a Nova capital da Nigéria (1976), o Novo Pólo Urbano de São Luís do Maranhão (1980), o Estudo para Casablanca (1980/81) e o Projeto de Adensamento e Expansão do Plano Piloto de Brasília (1985).

Há também as condecorações que atestam seu reconhecimento no Brasil e no estrangeiro: Comendador pela Legião de Honra da França (1971), Grande medalha de Ouro da Academia de Arquitetura da França (1982), premiação da UIA por sua atuação na área do Urbanismo e Planejamento, nomeação como

Patrono do XIII Congresso Brasileiro de Arquitetura (1991) e a inauguração do Espaço Lucio Costa em Brasília em 1992.

Os tombamento de suas obras também ocorrem a partir da década de 80: o edifício **Park Hotel São Clemente** é tombado em 1985, o **Parque Guinle** em 1986 e o Conjunto Urbanístico de Brasília em 1990, sendo que a partir de 1987 o plano piloto já fazia parte do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da UNESCO.

Costa parece dedicar os últimos anos de sua vida a copilar seu Registro autobiográfico "*Registro de uma vivência*", publicado pela Empresa das Artes, RJ, em 1995. Viria a falecer três anos depois, em 1998. Época de louros e reconhecimento mas também de reclusão em seu apartamento no Leblon – vivia ali desde 1940 – essa nossa nova chave de obras abrange seus últimos projetos residenciais tais como o apartamento **Maria Elisa Costa** de 1963, as casas para **Thiago de Mello** de 1978, a residência **Helena Costa** de 1980/82 e a residência **Edgar Duvivier**, realizada entre 1985 e 1988.

Acreditamos que essa pequena porém densa produção pode ter sido, do ponto de vista de sua produção de projetos residenciais, um momento de síntese conclusiva de um léxico arquitetônico que se constrói e amadurece ao longo de sua carreira. A característica de descompromisso ideológico presente nos projetos do grupo anterior se relativizam quando olhamos para essa sua última produção. Lá ainda havia uma certa reflexão teórica sobre a arte, sobre a arquitetura em relação a modernidade cultural e econômica que sob diversas formas alimentava, como vimos, sua prática projetual; época em que a busca de uma característica ao mesmo tempo brasileira e moderna da casa produzia resultados tão diversos e ricos. Agora essa parece ser uma causa relativamente ganha, ou senão, um debate que já não tinha espaço ou interlocutores. As questões a serem respondidas já eram outras e Costa parecia já não estar mais disposto a empreender cruzadas por ideais ou buscas de respostas para esse fim de século, como vemos na transcrição que fez dessa entrevista em seu Registro:

**Instantâneo**

1990

**Os anos 80 na arquitetura**

Perguntas formuladas de improviso por Sonia Ricon Baldessarini, enquanto eu admirava a bela entrevistadora queimada pelo sol.

*80 – o que foi?*

De vale tudo.

*90 – o que será?*

De volta à beleza e ao social.

*Que obras mais o impressionaram nos anos 80?*

Sou mal informado para responder. De qualquer forma, além da continuada criatividade do Oscar (o alado Panteão, o Memorial, etc.), e de obras de muitos outros, estaria incluída no lote a bela casa que Maria Elisa, minha filha, fez para Eduardo Duvivier.

*E quais os arquitetos que lhe chamam a atenção?*

Vários, que não ousou enumerar por causa das fatais omissões. Contudo destaco a produção industrial de alto teor arquitetônico e montagem a seco do genial João Filgueiras Lima, o Lelé.

*Em que projetos ou concursos gostaria de ter participado?*

Nenhum.

*O senhor mesmo fez algum projeto nesta década? Em que diferem de outros mais antigos?*

Vários. No maior apego à tradição.

*Como o senhor faria hoje uma “arquitetura contemporânea”?*

Do ponto de vista residencial, como o apartamento de Maria Elisa Costa e as casas de Helena e de Edgar M. M. Duvivier.

*Que mudanças no mundo atual devem ser “pensadas” ou “assimiladas” pelos arquitetos?*

Todas.

*No plano mundial que arquitetos e projetos o emocionam nesta década?*

Não estou suficientemente informado para opinar.

*O senhor percebe de alguma maneira uma influência da arquitetura brasileira na arquitetura internacional?*

Não.

*Como o senhor vê a atuação de arquitetos mais da “velha guarda” no panorama atual?*

O “panorama atual” recebeu de mão beijada a adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas.

*Como o senhor vê o futuro da arquitetura no Brasil e no contexto internacional?*

Tomando como referência o nosso Ministério da Educação, velho de meio século.

*De que arquitetos jovens o senhor espera alguma produção significativa?*

Daqueles que forem, de fato, arquitetos.

*O que acha dos trabalhos teóricos ou práticos dos arquitetos ditos “pós-modernos”?*

Acho que o “pós moderno” começou com Ronchamp e que essa designação não deve ser “auto-atribuída”, mas conferida pela crítica futura.<sup>68</sup>

Suas respostas na entrevistas demonstram alguns aspectos importantes na constituição de um olhar sobre seus últimos projetos. Já avançado em idade (nessa época contava com mais de 80 anos), Costa se quer excluído do meio arquitetônico brasileiro e mundial contemporâneo, do qual prefere se abster de emitir opiniões. Além disso, agora, mais do que nos projetos do grupo anterior, o descompromisso era total: os proprietários das casas não eram clientes, ou seja, não estamos tratando de uma produção profissional, formal, mas de

---

<sup>68</sup> Lucio Costa. “Instantâneo.1990. Os anos 80”. In: **Registro de uma vivência**, opus cit. p. 424.

“presentes” a amigos e familiares; não queria provar nada, apenas, talvez, se divertir.

Fala sobre os anos 80 como a “época do vale tudo”, talvez numa alusão direta à então amplamente discutida “arquitetura pós-moderna”. Hoje já antigo, com quase vinte anos, esse debate acerca da possibilidade de um “fim” do movimento moderno na arquitetura era então amplamente difundido, para ódio, encantamento ou perplexidade daqueles que se colocavam contra ou a favor desse “algo novo”. Assim o “pós-modernismo” na arquitetura congregara sob sua égide essa legião de novos revolucionários que não tardariam a perceber que a causa pela qual lutavam – a morte da arquitetura moderna – simplesmente não existia, se dissolvera a partir de sua própria inconsistência. Diante desse debate, Costa resolve expor sua opinião em um pequeno trecho de seu Registro:

O equívoco é que os arquitetos contemporâneos, no seu afã de não repetir formas consagradas ainda válidas, se arvoreem em “pós-modernos”. Assimiladas que foram as novas técnicas construtivas, eles deveriam pensar em fazer arquitetura, simplesmente. Deixem para os futuros críticos classificarem de “pós-moderna” a arquitetura que se faz hoje em dia. Essa preocupação de estar sempre atento a fazer coisas diferentes daquelas da fase inicial da ruptura com o academicismo eclético então prevalente me faz lembrar o espanto do *“Borgeois Gentilhome”* de Molière, ao constatar, no seu aprendizado, que ao pedir *“Jeanne, porte moi mes pantoufles”* estava a fazer “prosa” sem se dar conta.<sup>69</sup>

Não pretendemos aqui reviver esse debate que, como sabemos, é amplo e complexo, mas apenas tomá-lo como um dos elementos que estão presentes no momento em que Costa se dedica aos seus últimos projetos residenciais. Se nos determos sobre o debate acerca do “pós-moderno” não nos ajuda, ler o que Costa disse sobre ele nos dá pistas sobre como ainda poderia ser sua arquitetura nesses seus últimos anos de atividade; mesmo depois desse “vale tudo” que foram os anos 80, seria possível, ainda, fazer arquitetura? Na entrevista Costa fala que em seus projetos contemporâneos há um maior

---

<sup>69</sup> Iden.

apego à tradição, talvez uma crítica ao afã dos arquitetos em não repetir formas consagradas, mas que, para Costa, são ainda válidas e pertinentes.

Nos parece inevitável ligar essas afirmações a seus últimos projetos residenciais. Não há neles nenhum elemento-surpresa, nenhum agenciamento de espaços e formas inusitadas ou um léxico plástico que lembre, por exemplo, o arrebatamento estético-emocional de Oscar Niemeyer. As formas são prismáticas e brancas, as janelas simples e calcadas em um repertório básico, o telhado as tradicionais e difundidas águas de telha de barro, o que nos dá a impressão de “deja-vù”, de algo isento de criatividade e arrojo, casas parecidas com as que, até hoje, se repetem infinitamente nos bairros de melhor condição sócio-econômica das cidades brasileiras. Essa quase “não-arquitetura” – qualidade que somos tentados a atribuir-lhe num primeiro e superficial olhar – nos coloca mais dúvidas do que possíveis conclusões: há ali uma negação do mito da inventividade radical? Uma afirmação de que a obra de arte sempre é algo referenciada na produção anterior? Uma crítica à “essa preocupação de estar sempre atento a fazer coisas diferentes”? Uma atitude de retirada e exílio no passado frente a um presente onde se constata aridez e incompreensão?

A resposta de Costa a respeito de quais seriam as diferenças entre seus atuais projetos em relação aos outros mais antigos – o “maior apego à tradição” – e a afirmação de Costa a respeito da “preocupação de estar sempre atento a fazer coisas diferentes” se inscreve no que Roberto Schwarz, ao empreender uma análise sobre o nacional na cultura brasileira, especificamente na literatura, denomina de “descontinuidade da reflexão”:

Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão. (...) Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder. O prejuízo acarretado se pode comprovar pela via contrária, lembrando a estatura isolada de uns poucos escritores como Machado de Assis, Mário de Andrade e, hoje, Antônio Cândido, cuja qualidade se prende a este ponto. A nenhum deles faltou informação nem abertura para a atualidade. Entretanto, todos souberam retomar criticamente em larga escala o trabalho dos

predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas.<sup>70</sup>

A atitude intelectual – e projetual – de Costa se alinha, nos parece, a esse grupo de intelectuais brasileiros elencados por Schwarz, para quem o passado se configura como base de formulação artística, pois tomado pela sua característica de algo irresolvido: o passo a frente, o novo, só se constrói se feita a ponte estrutural entre o novo e o velho; aquele sempre será e deverá ser uma resposta possível às questões colocadas por este. Isso nos induz a ler na afirmação de Costa a respeito de seus últimos projetos como voltados a um “maior apego à tradição”, não um reacionário tradicionalismo ou um passadismo derrotista e saudosista, mas um esforço por dar consistência artística e intelectual à sua produção pelo reconhecimento das contradições que dizem respeito à própria contemporaneidade, a saber, o constante atrito entre o velho e o novo.

Assim, afirmações como as de que, ao seu ver, um exemplo de arquitetura contemporânea seria “Do ponto de vista residencial, o apartamento de Maria Elisa Costa e as casas de Helena e de Edgar M. M. Duvivier” não se tornam bizarras ou relativas, pois, para Costa, ser efetivamente contemporâneo se relacionava à capacidade de expressar essa inevitável interlocução com o passado. Sobre a casa para **Helena Costa** frisa:

Casa francamente contemporânea, mas com pinta e saudade do nosso passado.  
Casa **brasileira** – aquilo que o neocolonial não soube fazer.<sup>71</sup>

A partir desse panorama rapidamente colocado pode-se situar agora com uma clareza maior esses seus últimos projetos: talvez pudessem ter sido respostas possíveis às questões então colocadas – o “vale tudo” de uma época onde a inventividade parecia querer romper definitivamente com a continuidade dos saberes adquiridos. Muito do olhar mais contemporâneo ainda tem algo desse desprezo gestado nessa época, o que, por vezes, influencia na classificação apressada das casas de Costa como manifestações sem um valor artístico considerável.

<sup>70</sup> Roberto Schwarz. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 30-31.

<sup>71</sup> Lucio Costa. “Caio Mário, 200. 1982”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 226.

O apartamento na avenida Delfim Moreira, nº 1212, foi na verdade uma cobertura construída em 1963 para sua filha Maria Elisa, que iria se casar. Costa já morava no mesmo edifício desde 1940, no 4º andar:

Edifício de 4 andares (onde moramos desde 1940) sobre pilotis (o primeiro da cidade), projetado por Paulo de Camargo, com pérgola na cobertura onde avultava enorme bougainvillea roxa que o fazia destacar na paisagem de casario então ainda rarefeito do Leblon.<sup>72</sup>

A obra da cobertura foi executada pela firma construtora do arquiteto Paulo Santos. A vista para o mar parece ter sido o que mais marcou Costa:

Debruçado sobre a praia, com toldo verde acompanhando o caimento do forro da sala, e os pisos escalonados impostos pela estrutura, o apartamento de tal forma “captura” o mar que a presença dele passou, de fato, a fazer parte da casa.<sup>73</sup>

O pátio interno é retomado aqui, como nos seus projetos do grupo anterior. Desse período reaparecem também as paredes, as lajes brancas e os caixilhos de madeira. A treliça está presente, no entanto, com aspecto mais geometrizado guardando alguma distância da citação colonial.

O uso da cor adquire alguma flexibilidade, inexistente anteriormente:

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.<sup>74</sup>

Entre 1878 e 1987 Costa realiza os projetos para o poeta **Thiago de Mello (FIGURA 16)**, que, recém voltado do exílio, decidira morar em Barreirinha, pequena cidade às margens de um dos afluentes do Rio Amazonas, a 26 horas de barco de Manaus. As obras foram acompanhadas por Severiano Porto e tocadas por empreiteiros locais. Costa realizou, ao todo, três projetos: o primeiro a residência onde moraria o poeta; o segundo um espaço cultural

<sup>72</sup> Lucio Costa. “C&C Planejamento Urbano Ltda”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 342.

<sup>73</sup> Lucio Costa. “Delfim Moreira, 1212, cobertura – 1963”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 224.

<sup>74</sup> Iden.





construído por volta de 1987 com “alpendrado” e “torreão” que abrigariam um palco, uma biblioteca batizada de “Espaço Gláuber Rocha” e um museu de artefatos de madeira e o terceiro projeto, também realizado em 1987, uma pequena casa à beira do rio paraná do Ramos destinada a abrigar um projeto de Thiago voltado às crianças do local – a Fundação da Criança da Floresta.

O memorial do projeto é claro: a estrutura seria de madeira lavrada, os fechamentos de taipa de pilão, o forro de taquara e a cobertura de sap. A despeito de qualquer aproximação com um repertório plástico vernacular brasileiro, nos parece que a preocupação do arquiteto estava, antes de mais nada, voltada aos aspectos de ordem prática e tecnológica que a construção de uma casa em plena selva amazônica ensejaria: madeira, barro e palha são os recursos locais a partir dos quais a mão-de-obra ali existente saberia manejar de forma satisfatória. No entanto,  inevitável estabelecer uma ponte com o projeto da casa de campo de **Fábio Carneiro de Mendonça** (ver **FIGURA 7**) realizado 55 anos antes, em 1932, descrita neste trabalho no grupo “reconhecimento e experimentação de uma nova linguagem”.

Se pretendemos defender a idéia de que essa sua última “safra” de projetos residenciais poderia representar uma síntese de sua carreira, o paralelo entre esses dois projetos (as casas para **Thiago de Mello** e a casa de campo de **Fábio Carneiro de Mendonça**) ilustra de forma clara essa possibilidade.

Enquanto em **Carneiro de Mendonça** existe uma apropriação muito literal de um repertório arquitetônico calcado na tradição vernacular – janelas e portas-balcão de duas folhas venezianas de madeira, volumetria simples e regular, telhado em são bloco de quatro águas, etc. – na casa para **Thiago** o desenho de intenção plástica purista prevalece. As aberturas se contextualizam em função da estrutura e da proporção entre os panos de parede; os cheios dos espaços fechados se organizam de forma rígida e proporcionada em relação aos vazios das varandas, terraços e garagem; se em **Carneiro de Mendonça** está mais presente um discurso de ordem tica em defesa de um status para a arquitetura autóctone brasileira, em **Thiago de Mello** os princípios de proporção, comodulação e modenatura defendidos sobretudo ao longo dos anos 40 sobrepo o discurso  arquitetura, nunca deixando de

reforçar aquele, mas agora dono de uma mão mais madura que busca, acima de tudo, viabilizar esta.

O que coloca esse projeto como parte dessa nossa chave que engloba sua produção contemporânea é o estabelecimento de um partido projetual onde um volume cúbico, prismático encimado por planos inclinados de telhas de barro é trabalhado com cheios e vazios, sempre de forma controlada e rigorosa, como se Costa estivesse a analisar e a decompor um cubo básico, inicial (a casa bandeirista? A casa de campo Carneiro de Mendonça?). Tudo ocorre como se, já dono de um princípio demarcado, eleito e definido – a casa primitiva brasileira, cujo processo histórico é descrito em seu memorial para **Monlevade** e nos textos sobre o **Parque Guinle** – tivesse agora conquistado a liberdade e a possibilidade de dar um passo a frente em relação a esse ponto inicial. **Carneiro de Mendonça** seria, assim, o estabelecimento desse ponto inicial; **Thiago de Mello** o desdobramento desse ponto, que se repetiria ao longo de a suas casas dos anos 80.

Se em **Carneiro de Mendonça** há o embrião de uma lógica estrutural-tecnológica que ordena o projeto e molda seus espaços internos em planta (a planta é definida por uma malha regular de colunas que estruturam a cobertura, ora aparentes, ora ocultas pelas paredes) em **Thiago de Mello** essa relação é maximizada, casa e estrutura são uma só coisa e uma se forma a partir da viabilidade da outra, pois vigas e colunas de madeira nunca se ocultam, tanto externo com internamente.

Adaptações foram feitas na execução do projeto: as paredes de taipa foram substituídas pelo bloco cerâmico, o sapé pela telha de barro e as venezianas de madeira pintada de branco pela simples tela plástica mosquiteira. Entre uma “arquitetura cabocla” e “um projeto de arquitetura moderna” e, talvez, muito além de ambas, as casas de **Thiago de Mello** fazem da precariedade com que foram concebidas (sem pranchas detalhadas e com o autor distante da obra) e executadas (por empreiteiros locais e pelo próprio Thiago de Mello) sua maior prova de consistência. Para Costa bastava comunicar e deixar claro o partido e o conceito adotados – talvez fosse exatamente só isso que o poeta queria ao encomendar o projeto – expediente que nos deixa um pouco incomodados pela ausência de uma verborragia de

pranchas de execução mais detalhadas, com as quais, cada vez mais, atualmente a arquitetura necessita para se expressar e se fazer entender.

As residências **Helena Costa** e **Edgar Duvivier**, ambas construídas na mesma rua do bairro da Gávea no Rio de Janeiro (rua Caio Mário, 200 e 55, respectivamente), a primeira a partir de 1980, a segunda a partir de 1985, fecham a produção de Costa deste grupo. Aqui a clareza estrutural e volumétrica das casas de **Thiago de Mello** assumem um aspecto mais denso e complexo, tornando quase impossível ler nelas princípios projetuais. A presença do cubo branco inicial encimado por planos inclinados de telha de barro continua a se fazer presente, porém o número de recortes volumétricos diferenciados, inclusões de massas – sacadas, terraços, anexos – aberturas que ora nos remetem à janela tradicional colonial ora adquirem um contexto de diálogo com os panos de parede, nos deixa a impressão que um procedimento mais calcado numa “bricolagem” de elementos prevalece sobre a obediência a um princípio básico e estruturador.

Mais uma vez a atividade projetual como um processo de amadurecimento do arquiteto diante de seu objeto de trabalho se mostra aqui como algo evidente. Se em **Thiago de Mello** há uma preocupação maior na montagem de uma composição arquitetônica coerente calcada em seus princípios básicos (modenatura, comodulação, proporção) que acabam por definir e qualificar o espaço doméstico, em **Helena Costa** e **Edgar Duvivier**, sem abrir mão desse procedimento básico, Costa parece buscar, sobretudo, uma qualidade outra da casa brasileira que não se revela pela clareza estrutural, pela citação do passado ou pela coerência arquitetônica compositiva.

Sobre a residência **Helena Costa**, escreve:

Casa branca, de partido paladiano, aconchegante e espaçosa, onde as pessoas sentem-se bem e gostam de ficar.<sup>75</sup>

O pátio interno de seus projetos anteriores é retomado exercendo dupla função: de organizador dos corpos edificados e dos espaços internos e de par aos espaços de circulação (**FIGURA 17**). Os espaços internos agora, ao

---

<sup>75</sup> Lucio Costa. “Caio Mário, 200”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 226.



contrário dos projetos dos anos 40 como, por exemplo, na residência **Hungria Machado**, se distribuem de forma menos regular e proporcionada em relação ao pátio. Ainda se nota a variedade de relações entre os espaços internos e externos: estão presentes ainda a varanda, o terraço, o jardim coberto e o jardim de inverno, denominações diversas para diversas formas de estabelecer os limites entre o dentro e o fora.

Ainda que de difícil apreensão na escala do observador *in loco*, a planta deixa claro a definição de dois grandes volumes que se interpenetram: o cubo de dois pavimentos central vazado ao meio pelo pátio e o retângulo de um pavimento, na parte posterior da casa. Dentro destes volumes a compartimentalização característica dos projetos residenciais de Costa é acentuada: portas e aberturas pontuais são os únicos contatos entre um cômodo e outro. O grande hall de entrada envidraçado do pavimento térreo é uma reedição daquele presente na **Casa Saavedra** de Correias, com algumas alterações. Mas o “passo adiante” da casa para Helena em relação aos seus projetos anteriores é o procedimento de projeto que vai do detalhe – a treliça redesenhada, a varanda, o jardim do pátio, as paredes envidraçadas do jardim de inverno, os tetos abobadados, a especificidade do desenho dos caixilhos – para o todo, ou seja, este como resultado dos agenciamentos daquele.

Ao contrário de sua vizinha de rua, a casa de **Edgar Duvivier (FIGURA 18)**. resgata algo da antiga proporcionalidade e comodulação usada por Costa em seus projetos; porém só em planta: o volume final da obra se distancia bastante do cubo branco regular primitivo a que nos referimos e mais ainda da regularidade de cheios e vazios que caracterizam, por exemplo, as casas para **Thiago de Mello**. A planta divide os ambientes internos de forma rígida: o eixo de circulação vertical estrutura a distribuição do programa entre os três pavimentos destinados, o térreo para o estúdio e serviços, o primeiro para os dormitórios e o segundo (onde se dá o acesso para a edificação) para os ambientes sociais e cozinha; uma escada circular de serviço liga subsidiariamente os pavimentos. A compartimentalização – tanto vertical quanto horizontal – ainda é acentuada; as grandes aberturas só aparecem



quando voltadas para o exterior. A varanda do segundo andar aparece como uma das particularidades do projeto: formada pelo recuo do caixilho para dentro do corpo do edifício formando um volume negativo na fachada, nos remete às varandas do **Parque Guinle**, ainda que lá, diferente daqui, o fechamento em relação ao exterior seja mais controlado. Mesmo assim, novamente, a riqueza de nuances entre exterior e interior, ainda que menos trabalhada do que em projetos anteriores, não é abandonada.

Silenciada a arquitetura, ao menos aquela que nos anos 30 e 40 quiseram fazer tanto alarde, mas, nem por isso ausente, resta o gesto simples de quem não quer compactuar com um “vale tudo” de formas, cores e emoções a que então se chamava de arquitetura contemporânea. O “apego à tradição” conforta quando o que se avizinha não indica rumos seguros.

Ainda que traídos por um primeiro olhar aflito e apressado, e depois de passada a ânsia pelo sempre-novo, temos já alguma certeza de se tratarem essas casas de *arquitetura*, não *construção*, como, logo atrás, pensamos ser possível supor.

## 1.6 Da casa à cidade: a questão da habitação popular

A decisão de inserirmos neste trabalho a breve porém densa discussão levada a cabo por Lucio Costa em relação a questão da habitação popular, se deve a uma certa proximidade de abordagens com que opera essas duas realidades, a casa particular e as unidades habitacionais populares. Nos interstícios do caminho entre uma e outra está implícito certo agenciamento e controle da domesticidade típica brasileira.

Em seu projeto para as **Quadras econômicas** de Brasília de 1987, plano apresentado por Costa a pedido do então governador da capital José Aparecido de Oliveira para a implantação de áreas residenciais populares ao longo das vias de ligação entre Brasília e as cidades-satélite, tomado aqui como objeto principal da atuação de Costa na esfera da habitação popular, o que de início salta aos olhos é o intenso controle que Costa pretende ter sobre o programa. Demarca precisamente, nas pranchas do projeto feitas a mão, onde existirão flores nos terrenos livres, onde serão presos os cabos de



estender roupa nos apartamentos, como os ambientes internos poderão ser agenciados com o crescimento da família (qual dormitório poderá ser usado em cada faixa etária), o tipo de capim que deverá recobrir a área de lazer, quais espaços de lazer serão usados pelas crianças, pelos jovens e pelos velhos, a obrigatoriedade do plantio de árvores nos jardins das casas, enfim, uma série de recomendações que denotam uma atenção marcada não só sobre a materialidade em si da arquitetura mas sobre todos os aspectos referentes e relacionados à ela.

As **Quadras econômicas** representam, ainda, um dos poucos projetos de Costa onde realiza-se uma interação forte e precisa entre a casa e a cidade. Talvez a ênfase dada nesse trabalho à análise da unidade residencial particular nos tenha feito negligenciar os possíveis aspectos relativos ao diálogo com o espaço urbano de seus projetos, o que se explica, em parte, pelas limitações do recorte proposto no objeto de estudo. No entanto, ao pensar a habitação popular para Brasília neste projeto da década de 80, Costa deixa claro como aquela árvore estrategicamente prevista para existir naquele determinado jardim particular tem a mesma importância do desenho de quadras e eixos de circulação na escala urbana.

O projeto de habitações populares é citado por Costa como algo fundamental, como inferimos pela sua fala a respeito do projeto de Pedregulho no Rio de Janeiro:

Esse empreendimento singular (...) se deve a duas pessoas cujo trato bem humorado, cortês e discreto não trai, à primeira vista, as reservas de paixão, de fibra, de engenho e de malícia de quem tem sabido dar prova, durante anos a fio, a fim de assegurar, nos altos e baixos das sucessivas administrações indiferentes ou hostis, a sobrevivência da obra encetada: Carmem Portinho, administradora que idealizou e conduz no mínimo detalhe o empreendimento – inclusive ensinando a morar – e Afonso Eduardo Reidy que concebeu arquitetonicamente o conjunto e o realizou, ambos assistidos por um corpo técnico dedicado e capaz.<sup>76</sup>

Muito mais do que uma obra de arquitetura, Pedregulho coloca-se quase como uma causa, para a qual trabalharam não só o arquiteto Reidy, aqui

---

<sup>76</sup> Lucio Costa. "Pedregulho. Afonso Eduardo Reidy". In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 203.

colocado como um dos meros instrumentos da empreitada, mas todos aqueles envolvidos com a luta de sua realização, luta mesclada ideologicamente com outras de caráter mais amplo e estrutural:

O Pedregulho é pois simbólico – o seu próprio nome agreste atesta a vitória do amor e do engenho num meio hostil, e a sua existência mesma é uma interpelação e um desafio, pois o dinheiro do povo não foi gasto em vão: em vez de diluir ao deus-dará, sem plano, foi concentrado, foi objetivado, foi humanizado ali para mostrar-nos como poderia morar a população trabalhadora.<sup>77</sup>

Muitos outros exemplos poderiam se seguir a este para nos situar diante da importância e da gravidade com que tal assunto foi tratado por toda uma geração de arquitetos, artistas e intelectuais brasileiros contemporâneos a Costa. Para este não seria exagero acreditar que o trabalho do arquiteto não pode se separar, do ponto de vista conceitual, entre as escalas privada e pública, pois uma se liga de forma íntima à outra; no limite, pensar uma casa é também pensar uma cidade. No entanto em Costa fica claro que essa concomitância de escalas era uma fatalidade histórica a que estávamos fadados pela “Era tecnológica”, como lembra neste seu trecho, provavelmente escrito à época da construção de Brasília, onde fala sobre as superquadras:

Dar morada ao homem – a todos os homens e suas famílias – é o desafio da Era Tecnológica, tal como assinalou, se não me engano, Edgar Graeff. A chamada “massificação” é uma fatalidade histórica decorrente do fato de ser **tecnicamente** possível dar à **totalidade** das pessoas condições condignas de morar. A **moradia do homem comum** há de ser o **monumento símbolo** do nosso tempo, assim como o túmulo, os mosteiros, os castelos e os palácios o foram de outras épocas. Daí ela ter adquirido – seja de partido horizontal, como nas superquadras das unidades de vizinhança de Brasília, ou vertical, como na fracassada tentativa dos núcleos condominiais da Barra – simplesmente por seu tamanho, pela volumetria do conjunto e pela escala, essa feição de certo modo **monumental**.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Iden, p. 204.

<sup>78</sup> Lucio Costa. “Eixo Rodoviário-Residencial”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 310.

Aqui Costa justifica e expõe claramente seus motivos ao dedicar todo um eixo (as asas do avião) para a ocupação residencial em Brasília: a moradia teria uma função simbólica tão importante para a cidade moderna que tomá-la por monumental seria reconhecer essa sua qualidade, a ponto de equipara-la estruturalmente ao eixo cívico, símbolo do poder. Tem-se aqui, de forma inusitada até então neste estudo, a dimensão da importância que se revestia do ato de projetar e fazer moradias para alguém como Costa: a moradia como símbolo e marca de um tempo, uma utopia tecnológica que se realizaria, mais cedo ou mais tarde.

Talvez seja essa, precisamente, a importância da aproximação que aqui localizamos entre o projeto residencial particular e aquele voltado às habitações sociais: projetar a casa, seja para o barão Saavedra ou para a população pobre de Brasília se inscreve num processo de confirmação de um desejo – ainda que hoje reconhecidamente equivocado de equívoco, ideologia e inocência – de justiça social onde uma brasilidade pensada no âmbito de uma identidade nacional se realizaria plenamente através do reconhecimento de uma domesticidade que lhe é peculiar. Assim a leitura que propomos aqui fazer do projeto para as **Quadras econômicas** não tem no seu grau de adequação à realidade urbana ou na sua pertinência às demandas relacionadas à habitação social no Brasil a sua menor ou maior validade; o que nos parece importante frisar é o quanto desenham e reafirmam um conceito de **casa brasileira**, trabalhado pelo arquiteto durante todas as fases aqui descritas.

Ler o projeto para as **Quadras econômicas** de Brasília (**FIGURA 19**) sob o ponto de vista de um projeto de agenciamento e controle de uma certa domesticidade brasileira não seria apenas um recorte teórico aqui proposto. O próprio Costa o reconhece como tal:

O problema residencial das classes operárias, mormente na sua parcela maior de renda familiar insuficiente, nunca terá solução de modo como vem sendo encarado. É necessário reformular fundamentalmente a abordagem da questão repondo-a nos seus termos verdadeiros. O que está em jogo é o modo de morar da **maioria dos brasileiros**.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Lucio Costa. "O problema da habitação popular". In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.340.



Esse projeto em Brasília nasceu, na verdade, de uma proposta apresentada por Costa para a cidade de Salvador (BA) em 1972, baseada em um plano de construção de moradias para os alagados, população ribeirinha que vivia da pesca nos mangues, não podendo, portanto, ser dali removida. Desenvolvendo toda uma série de procedimentos e princípios de projeto para casas populares, quase como um “plano diretor habitacional”, que se estrutura, como frisamos acima, sobre uma representação da moradia típica brasileira, recomenda que “as entradas deverão sempre ser alpendradas”; que “haverá sempre na fachada uma árvore para dar sombra ao provável banco, deixando o outro lado livre para as crianças brincarem ou abrigar o eventual carro de terceira ou quarta mão”; que “o fundo do terreno deverá ser livre para poder abrigar futuras ampliações, quando for o caso do filho, ao casar, ir morar nos fundos da casa dos pais, na tradicional “edícula”; por fim sugere não serem feitos muros que separem as casas, seguindo a receita inglesa: “(...) Os ingleses nas cidades – inclusive aristocratas – moram em renques de casa geminadas iguais”<sup>80</sup>

Partindo de uma “idéia geradora”, duas formas de se apropriar de um espaço hipotético de cidade medindo 320 X 160 metros, primeiro dispondo unidades verticais em forma losangular e, em segundo, numa disposição tradicional em quadras retangulares, no caso das unidades geminadas horizontais, Costa propõe, no caso das unidade verticais, duas tipologias distintas de apartamento: o **apartamento proletário** e o **apartamento favelado**. O primeiro, maior (52m<sup>2</sup>), se destinaria, em suas palavras:

às famílias que o levantamento indicasse como melhor habilitadas a uma pronta recuperação; os menores (26m<sup>2</sup>) àquelas cujo reajustamento se revelasse mais difícil.<sup>81</sup>

Esse exercício de inferências a respeito do caráter “didático” da arquitetura, como um princípio cultural universal a que os cidadãos miseráveis deveriam se subordinar para aprender a morar, desce a detalhes e níveis de controle cada vez mais precisos. No limite, fica clara uma visão da arquitetura

---

<sup>80</sup> Iden, p. 341.

<sup>81</sup> Lucio Costa. “Alagados. 1972”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.335.

como um agente de reinserção social, da mesma forma que, ainda hoje, acredita-se ser possível reintegrar o ex-detento à sociedade após seu cumprimento de pena.

Costa prevê hipóteses precisas da sociabilidade doméstica do usuário:

(...) há dois períodos distintos a considerar. No primeiro, os filhos, ainda pequenos, deitam cedo e o domínio noturno é dos pais que podem dispor livremente da cozinha e da sala; no segundo, já crescidos e voltando tarde, esse domínio noturno passa aos filhos, recolhendo-se os pais novamente ao quarto.<sup>82</sup>

Não estava em seus planos a crise de valores que já na década de 80 a família brasileira enfrentava a respeito da tradicional configuração pai, mãe e filhos, sobretudo nas classes mais pobres; como se sabe é comum a convivência no mesmo espaço doméstico de mães solteiras com tias, mães, ou pais com filhos e a namorada, ou até mesmo amigos e protegidos, configurações estas pouco estáveis como as relações afetivas que lhes originam. O espaço doméstico é palco de uma série constante de transformações pessoais do usuário, socialmente aceitas ou não, que, portanto, torna-se impossível a determinação de um padrão comportamental que represente ao menos a maioria dessa população.

Mesmo assim, dando continuidade a sua ideação sobre a família proletária brasileira, Costa cuida da possível existência de um morador-parente mais velho, o que o faz acrescentar mais dois pequenos quartos ao apartamento:

É que, na maioria das famílias proletárias, há uma pessoa idosa – mãe, tia, avó – cuja ação se concentra no serviço doméstico e poderia, então, utilizar este espaço complementar como quarto, enquanto o filho mais velho ocuparia a camarinha contígua à sala.<sup>83</sup>

A previsão para os materiais de acabamento dos apartamentos é quase espartana: concreto a vista sem tratamento, paredes de tijolo aparente nas escadas, portas envernizadas com aduelas pintadas de preto, paredes internas

---

<sup>82</sup> Iden.

<sup>83</sup> Iden.

só embossadas e caiadas, lajes aparentes caiadas, piso de cimento alisado “levando no traço corante terroso para dar acabamento próprio para ser lavado ou encerado” e em cada cômodo “apenas uma arandela de louça branca, afastada cerca de 1,80 do chão e as tomadas necessárias”<sup>84</sup>

Em relação as áreas comunitárias, verifica-se um salto qualitativo evidente; a respeito delas Costa frisa:

(...) a tarefa do planejador consciente da sua responsabilidade social deve ir além das edificações e prover para o usuário certas comodidades e facilidades inerentes à vida comunitária civilizada.<sup>85</sup>

Aqui mais uma vez aqui reaparece a imagem da arquitetura como instrumento de transformação social e promotora de civilidade. Se do ponto de vista do acabamento interno dos apartamentos o refinamento não se destaca – uma breve incursão aos melhores “barracos” de qualquer favela paulista ou carioca seria suficiente para acreditarmos que essa economia de recursos proposta por Costa não agradaria ao menos exigente dos moradores – mais uma vez o controle e a previsibilidade sobre o lazer e o modo de vida do usuário firmam-se com um dado indesejável. Além dos serviços básicos (ambulatório, conveniências, escola, etc.) Costa considera fundamental a previsão de espaços com fins específicos:

Impõe-se alternativa que não seja necessariamente o botequim. Bastará [para os velhos] construir um alpendre provido de sanitário e pequeno cômodo com beliche para ocasional repouso, onde eles possam se encontrar, fazer seu jogo e repetir as velhas histórias, ou simplesmente deixar-se ficar. Este remanso não deverá estar segregado, mas à vista do campo central ou terreiro destinado ao bate-bola e mais jogos da gente moça, que deverá igualmente dispor de seu galpão, com pequena copa e sanitário, para batucadas e convívio, e, ainda, ao alcance de outras duas áreas distintas, uma destinada ao chão-de-recreio com balanços, gangorras, etc., outra delimitada por cerca viva e privativa de crianças menores assistidas por alguém.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibden.*

<sup>85</sup> *Ibden.*, p. 336.

<sup>86</sup> *Ibden.*, p. 337.

O planejamento rígido e preciso de Costa demarca o espaço para o velho, para o moço e para a criança, num procedimento onde o projeto da casa segue um trajeto simples e coeso que vai da correta organização dos cômodos internos do apartamento segundo um padrão unânime de comportamento, passa pelos espaços externos onde o lazer também se subordina a um controle e uma moral civilizatória – onde o botequim não tem espaço – e, por fim, acaba por compor uma cidade, dentro de parâmetros razoáveis de “compostura”:

(...) existirão diante dos vãos de serviço, ripados verticais devidamente sacados e com altura de um lençol dobrado, para encobrir a roupa pendurada e assim garantir a desejável compostura urbana.<sup>87</sup>

Em uma declaração dada em 1984 e reproduzida em seu Registro, Costa parece, curiosamente, sugerir uma certa adaptabilidade desse conceito aqui desenvolvido de brasilidade, ao falar sobre a atual ocupação caótica e desordenada da rodoviária de Brasília em relação aos seus pressupostos à época do projeto :

Isso tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão aí legitimamente. É o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. É isto. Eles estão com razão, eu que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que foi concebido para eles. Então eu vi que Brasília tinha raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor que a realidade. A realidade foi maior, mais bela.<sup>88</sup>

Costa reconhece o alcance de seu sonho, reconhece sua própria e pretérita utopia e se reconcilia com ela, porque não considera a realidade torta, mas sim sua fantasia; não houve erro ou acerto porque tomou posse da cidade

---

<sup>87</sup> *Ibden.*

<sup>88</sup> Lucio Costa. “Plataforma Rodoviária – Entrevista in-loco – 1984, novembro”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 311.



aquele para quem se destinava o projeto, o usuário final. Podemos inferir em sua fala, subsidiariamente, que também reconhece a possibilidade de haver uma distância considerável entre o brasileiro para quem se projeta a casa daquele que de fato vai ocupá-la. Desse hipotético e imaginário usuário podemos tecer infinitas e bem-intencionadas inferências, porém ele sempre nos surpreenderá, como a própria história de um país que anda por caminhos tortos. Por trás de todo projeto que se possa fazer sobre a identidade de “um brasileiro” há, aos milhões, seu negativo real, que nos desbanca a ilusão: é esse o desabafo de Costa, em suas próprias palavras, aqui, vinte anos depois de Brasília. Mas o erro não foi assim tão grande, porque Brasília pôde e soube se transformar, corrigir seus erros, assim como a própria forma de ser usada e apropriada a rodoviária; Costa se reconcilia porque, de tudo, a mão não errou quanto à essência: a brasilidade pode, de qualquer forma se manifestar.

Sabemos que o esforço por criar a representação de um brasileiro típico foi algo comum a toda uma geração de intelectuais brasileiros nos quais Costa se insere; parece elementar que, ao tratar de questões de certa forma tão díspares como uma casa senhoril de fazenda e um apartamento popular, esse mote não poderia deixar de ser usado.

## 2. RECORRÊNCIAS PROJETAIS

A análise que acabamos de empreender pode ser tomada como um primeiro movimento possível do sujeito cognoscente – o pesquisador – frente ao objeto a ser conhecido – as casas de Lucio Costa: a identificação de diferenças possíveis ou pessoalmente verificáveis e a proposição de uma classificação destes diferentes objetos em classes, chaves ou grupos sob o critério da semelhança.

O segundo movimento intuitivo desse processo de cognição seria, após essa separação do objeto em grupos, a identificação de permanências, ou seja, o que, numa leitura horizontal, permeia e se manifesta de forma mais ou menos constante em todos esses grupos, quais os procedimentos que se repetem e se é possível inferirmos um processo projetual que se estabelece ao longo do tempo. As aqui denominadas **recorrências projetuais** formariam, então, um outro percurso de leitura que procura abstrair o dado cronológico no sentido de um processo evolutivo de design e relativizar a validade e a rigidez de classificações em grupo como aquela colocada na primeira parte deste trabalho, o que não significa desvalidá-la, mas tomá-la como um primeiro passo necessário no processo de conhecimento.

Definidas nos itens a seguir, as janelas-muxarabi, os pátios internos, os térreos livres com pilotis, as varandas, os jardins, as escadas e, também, os partidos formais e volumétricos adotados, constituem-se como recorrências que se tornarão o núcleo dessa segunda leitura a que nos propomos empreender.

### 2.1 A janela-muxarabi

Em 1924 quando de sua primeira viagem a Diamantina com o objetivo de estudar a arquitetura tradicional brasileira, Costa, munido de materiais de desenho, passa a registrar detalhes que lhe despertassem atenção na paisagem urbana. Um desses elementos foi a janela-muxarabi, registrada em minucioso desenho (**FIGURA 20**), onde o nível de detalhamento demonstra uma ênfase no conhecimento do objeto (anota, inclusive, as cotas dos



diferentes elementos que o compõe) muito mais que um mero retrato de seu conjunto formal.

Costa escreve sobre a janela-muxarabi em seu Registro:<sup>1</sup>

Os muxarabis permitem resguardo sem prejuízo da ventilação e foram largamente utilizados em toda colônia <sup>2</sup>

O texto tem uma preocupação em situar e datar precisamente o detalhe arquitetônico: o período colonial brasileiro; e continua:

Com a vinda da corte, esse costume que conferia à cidade certo ar oriental chocou os fidalgos e eles foram obrigatoriamente arrancados e substituídos por venezianas e vidraças de guilhotina **à francesa** [grifos nossos].<sup>3</sup>

Percebemos que aqui Costa, mais uma vez, retoma a idéia da interrupção de um processo natural e mesológico por interveniência da “moda estrangeira”, sendo essa tomada por um desvio, um abandono do caminho certo, ou seja, o colonial e sua lógica artesanal. Como havia escrito em 1937:

Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque – digam o que quiserem – foi ele que guardou, sozinho, a boa tradição.<sup>4</sup>

O muxarabi é, então, tomado por Costa como uma das tradições que se perderam na história da arquitetura brasileira:

Assim, essas caixas de madeira foram sumindo e dos simpáticos muxarabis avulsos de encaixar nas sacadas sobrou apenas um em todo país – o de Diamantina. <sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Este trecho sobre o muxarabi de Diamantina foi retirado do livro **Registro de uma vivência**, *opus cit*, de um texto onde faz uma série de observações sobre as preciosidades da arquitetura colonial brasileira rural e urbana; o texto intitulado “Anotações ao correr da lembrança”, dividido em 17 itens, não apresenta qualquer informação sobre data ou publicações anteriores.

<sup>2</sup> Lucio Costa. “Anotações ao correr da lembrança”, in: **Registro de uma vivência**, *opus cit*, p. 502.

<sup>3</sup> *I*den.

<sup>4</sup> Lucio Costa. “Documentação necessária”. In: Alberto Xavier. **Lucio Costa: sobre arquitetura**, *opus cit*, p. 94.

<sup>5</sup> Lucio Costa. “Anotações ao correr da lembrança”, in: **Registro de uma vivência**, *opus cit*, p. 502.

Em 1930, na proposta inicial em estilo neocolonial para a casa **Ernesto Gomes Fontes** (1930) algo parecido com os muxarabis coloniais aparecem nas duas fachadas do edifício, em situações distintas (**FIGURA 21**). Em uma delas, a fachada anterior, principal da casa, caixas de madeira treliçada quase idênticas ao muxarabi de Diamantina promovem o fechamento dos quartos. Inferimos que, possivelmente, Costa imaginava colocar vitrôs na parte interna dos cômodos afim de assegurar a vedação em relação às intempéries. Essa possível separação entre membrana porosa (treliça) e membrana rígida e translúcida (vitrô) esboça um procedimento que será retomado e desenvolvido, como veremos, ao longo de outros projetos. Na fachada posterior da casa o muxarabi reaparece fazendo o fechamento de um espaço que seria uma continuação natural da, assim chamada, “loggia de estar”, na verdade um nicho (varanda?) cercado pela treliça.

A janela-muxarabi da casa **Hungria Machado** (1942) é quase uma transposição do modelos usados na casa **E. G. Fontes** de 1930, com algumas adaptações (**FIGURA 22**). Segundo Costa:

Os muxarabis são sustentados por **robustos consolos de pedra** para o apoio também do piso de tábuas das sacadas; sobre esses consolos se encaixavam painéis de almofada e treliça, a caixa toda do muxarabi. Vez por outra sobre eles se apoiavam também os pontaletes de sustentação de uma **coberta alpendrada** [grifos nossos].<sup>6</sup>

Entre a descrição de Costa sobre o muxarabi tradicional e o muxarabi da casa **Hungria Machado** há semelhanças e diferenças. Na casa há o apoio da caixa de madeira antigamente constituído de “robustos consolos de pedra” substituído agora por marquises de concreto armado. No entanto esse apoio está na altura do peitoril da janela não no nível do chão como no original colonial.

Outra diferença importante se dá na transformação de seu significado urbano, presente no colonial e ausente neste do século XX. O muxarabi constituía-se um curioso mecanismo de intermediação entre o espaço público e o privado, permitindo que o morador visse a rua sem ser visto, ou seja,

---

<sup>6</sup> Iden.





usufruísse dos acontecimentos públicos sem abrir mão de sua privacidade. A membrana porosa da treliça não só ventilava os cômodos internos como também deixava entrar no âmbito doméstico os sons, os cheiros e os costumes da cidade, sendo, talvez, algo mais significativo que um mero observatório.

Em **Hungria Machado** essa relação do muxarabi com a cidade se perde uma vez que a abertura em questão está dando vistas para um pátio interno, onde a privacidade é total. Obviamente Costa não teria a ingenuidade de propor uma retomada daquela realidade urbano-social da colônia, abrindo seus muxarabis para a conturbada rua do século XX. Assim, esse elemento aqui se realiza apenas enquanto forma, extraído de um contexto urbano e histórico que lhe era inerente e transplantado para uma outra realidade da qual o arquiteto parece nos propor uma reflexão: onde e como se realiza uma domesticidade brasileira (pudica, mas voyerista) e em tempos modernos?

Ainda em relação ao desenho da abertura, algo que em **E. G. Fontes** fica subentendido, aqui é evidente: percebe-se pelos desenhos da planta que Costa projeta um fechamento em vidro na parte posterior do caixilho de madeira, outro expediente também ausente no exemplar colonial. Novamente aqui a re-interpretação de Costa se estabelece: se antes a caixa porosa de madeira era uma quase-varanda aberta para a rua, agora ela se transforma numa janela efetivamente, numa janela **parecida** com um muxarabi, que nos remete ao muxarabi.

O mesmo se dá na casa **P. Paes de Carvalho** (1944) agora como um grande painel que protege as aberturas dos dormitórios e banheiros contíguos à capela (**FIGURA 23**). Aqui como em **Hungria Machado** a janela-muxarabi tem a altura do peitoril convencional, não permitindo ao usuário “entrar” naquele espaço.

Contemporânea da casa **Hungria Machado** e realizada dois anos antes da casa **P. Paes de Carvalho**, na casa **Saavedra** (1942) as janelas-muxarabi definitivamente se ampliam e passam a se desdobrar em diferentes modalidades de aberturas.

As janelas na fachada principal da casa (seqüência de aberturas que iluminam os quartos - **FIGURA 24**) são volumes destacados do corpo da casa encimados por uma cobertura alpendrada e sustentados por plataformas de concreto armado, o que as aproxima definitivamente dos muxarabis coloniais.







No entanto a caixa de madeira treliçada dá lugar a um vitrô em guilhotina na face frontal e a fenestraçãoes laterais (aparentemente fixas). O controle da luz é feito com cortinas persianas horizontais convencionais na parte interna da janela. Assim, Costa inverte a semântica das janelas usadas nos projetos da casa **Hungria Machado** e **P. Paes de Carvalho**: a membrana porosa e opaca que antes era representada pela treliça de madeira agora é substituída pela cortina persiana e está presente na face interna da janela; a membrana rígida e translúcida, o vitrô, ocupa agora a face externa da janela, ao contrário do acontecia em **P. Paes de Carvalho**, **Hungria Machado** e **E.G. Fontes**.

Em outros pontos do projeto aparecem as janelas-conversadeiras (**FIGURA 25**) localizadas na sala de estar da casa, que retomam uma característica perdida nos desenhos anteriores: o acesso de pessoas ao espaço da caixa treliçada proporcionada pela locação do banco de alvenaria no volume da janela. Derivação ou não do conceito de muxarabi (nossa leitura indica que a filiação é algo muito provável) essas aberturas mantém o sistema de fechamento anteriormente usado, ou seja, treliças externas como membrana porosa e opaca – que, como em **Hungria Machado**, basculam horizontalmente – e um vitrô interno que se abre lateralmente em folhas que se dobram uma sobre as outras; assim, ao contrário das janelas dos quartos, a sintaxe tradicional – treliça externa e vidro interno – aqui é retomada.

Essa dupla utilização do conceito de janela-muxarabi – janela convencional e janela-conversadeira – seria retomado na década de oitenta na casa **Helena Costa** (1982). A cobertura alpendrada de telhas e madeiramento aparente dá lugar a uma marquise de concreto, repetição da plataforma inferior já utilizada nos projetos anteriores (**FIGURA 26**). As aberturas laterais da caixa agora são opacas – de madeira pintada – e pivotantes na vertical. A persiana interna se mantém (como em **Saavedra**), sendo que o vitrô, ao contrário de **Saavedra** é fixo. O conjunto todo da janela se mostra de forma ambígua ao observador desavisado: sua aparente simplicidade e economia de linhas e formas guarda em si um processo de depuração projetual e de pesquisa em design onde o artista busca captar a essência de um determinado elemento preexistente (natural ou não – no caso em questão, o muxarabi) afim de alcançar sua estilização e simplificação última, sua elegância primária.





Na mesma casa, em outra abertura, reaparece a janela-conversadeira utilizada em 1942 (**FIGURA 27**). O banco de alvenaria usado anteriormente desaparece fazendo da janela um grande nicho aberto na parede do corredor que dá acesso aos quartos. A relação com a janela-conversadeira nos parece próxima sobretudo por uma foto que tivemos acessos desse mesmo local na década de 80, onde havia um sofá com abajur colocado no nicho. Curiosamente esta janela também dá vistas para um pátio interno como na casa **Hungria Machado** (1942).

Uma versão mais completa deste nicho da casa **Helena Costa** aparece em suas **Casas sem dono** de 1930 (**FIGURA 28**). Aqui esse “parente próximo” do muxarabi parece se incorporar de forma mais efetiva ao ambiente onde se coloca, deixando de ser um nicho como se apresentará em 1980 para se tornar um real prolongamento do quarto, onde cabem até uma pequena mesa com cadeira. Ainda que não tenhamos dados do memorial da casa, inferimos que o fechamento seria feito por uma veneziana. O vitrô seria instalado possivelmente próximo à ela.

Também em seus **Projetos Esquecidos** (Casa para Álvaro Osório de Almeida, 1930, **FIGURA 29**) aparecem as janelas saltadas da volumetria indicando parte de um caminho que Costa seguiria. Através desses desenhos podemos reforçar a hipótese de se tratarem de persianas escamoteáveis precedidas de vitrôs deslizantes, estando o conjunto destas duas fenestrações dentro da caixa de alvenaria, numa simplificação e síntese máxima do volume do muxarabi.

No edifício Bristol, um dos que compõe o **Parque Guinle** (1945), a fachada leste, voltada para o parque, é formada por um reticulado estrutural preenchido por variados desenhos compostos por cobogós onde aberturas centrais quebram a regularidade da superfície. O fechamento dos ambientes internos voltados para essa fachada se realiza através de caixilhos corrediços de ferro e vidro (**FIGURA 30**); entre os cobogós e os caixilhos de vidro forma-se um pequeno terraço.

Lançamos aqui a hipótese de que essa forma de fechamento constituída por cobogós e vidro separados por um espaço, seja a extensão máxima de um conceito de abertura que tem na janela-muxarabi um princípio básico conceitual. Visto como uma solução final, quando um certo limite foi alcançado,











as janelas do **Parque Guinle** demarcam um ponto a partir do qual o referencial primário (o muxarabi) pode ter ficado tão distante que Costa passa a retomá-lo de forma mais próxima nos seus projetos dos anos seguintes.

Mas conclusões definitivas não são possíveis ao levarmos em consideração outros elementos dessas aberturas: a curiosa janela sobre a superfície porosa, que recorta, como um quadro, a paisagem:

Afinal não é normal inscrever em uma parede de cobogó um quadrado vazio, ou uma janela, se quisermos. Aqui o quadrado contraposto à superfície rendilhada do cobogó deliberadamente sublinha diferenças de posição e de olhar. Quem saberá responder qual a utilidade para a vida de uma janela rasgada em um anteparo quase-janela? Como tantas vezes Lucio Costa se perguntou nas entrelinhas de seus textos: “quem sabe?” Em todo caso, moderno é ser simplesmente, “atual e prospectivo”, ele afirmaria. Ciente de sua própria singularidade e a nos colocar a dúvida e a certeza de si, o quadrado-janela permanece ali, atual e convidando à prospeção, claramente afirmativo em torno de limites que se desmancham.<sup>7</sup>

## 2.2 Pátio interno

Ao reportar os fatos que o levaram a projetar uma cobertura para sua filha Maria Elisa Costa no mesmo edifício onde o arquiteto moraria até sua morte em 1998, Costa comenta:

Habituada desde pequena ao convívio direto com a praia – primeiro no Leme, depois no Leblon – ela [ Maria Elisa Costa, sua filha ] teve a idéia de aproveitar o terraço do prédio onde moro desde 1940 para construir uma cobertura: “três quartos, varanda no frente e pátio interno”, foram as únicas recomendações.<sup>8</sup>

Conscientemente ou não, a última das recomendações de sua filha – o pátio interno – seria uma das características mais presentes em seus projetos residenciais. Algo além de uma simples lembrança do passado hispano-

<sup>7</sup> Margareth S. Pereira. “Le Corbusier e Lucio Costa”. In **Lucio Costa um modo de ser moderno**, *opus cit.*, p. 241.

<sup>8</sup> Lucio Costa. “Delfim Moreira, 1212, cobertura”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 224.

americano, esse espaço vazio interno à volumetria da casa reiteradamente usado por Costa nos remete a uma possibilidade de tratar a gradação exterior-interior de forma mais rica e sutil. Isso por que, do mesmo modo como operou reconstruções de um elemento tradicional como o muxarabi, Costa monta em suas casas diversas possibilidades de se usar um recurso tão conhecido como esse, como lembra Wisnik:

(...) a configuração plena do pátio doméstico mediterrâneo (grego, árabe e hispano-americano), central, fechado e com volumetria uniforme, está sempre alterada [nos projetos residenciais de Costa] <sup>9</sup>

Por si só o expediente de se colocar um pátio interno no projeto de uma cobertura – onde, a princípio, uma certa privacidade já é garantida pela altura do edifício e as aberturas sempre são orientadas para a paisagem perimetral, sobretudo neste caso em que o edifício se localiza de frente para o mar – aponta para uma escala de valores onde esse tipo de elemento arquitetônico ocupa lugar de destaque. Talvez não seja tão comum encontrar pátios internos em coberturas quanto o é em residências térreas, o que nos indica que, pouco importando que se tratava de um edifício de pavimentos (neste caso apenas quatro) Costa estaria mais preocupado em dar ao espaço a ambiência de uma casa, sobretudo uma generosa casa térrea.

Já no projeto para sua outra filha, **Helena Costa** (1982), o pátio assume uma função que se repetirá em outros projetos: o de organizador da disposição dos espaços internos. Esquema recorrente, o pátio é circundado por espaços destinados à circulação horizontal e vertical da casa (corredores, halls e escadas - **FIGURA 31**), o que lhe confere um status de espaço moderadamente inserido no contexto dos espaços internos por ele servidos. Essa relação controlada entre espaços abertos e fechados se confirma no desenho das aberturas voltadas para o pátio: sempre pontuais, controladas, com pequenos vãos, poucas portas, como que tentando não devassar para fora os acontecimentos domésticos interiores. É para este pátio interno que Costa instala sua janela-conversadeira discutida no item anterior deste trabalho (ver **FIGURA 27**): um tipo de abertura reservada, com fechamento em treliças

---

<sup>9</sup> Guilherme Wisnik. **Lucio Costa**, *opus cit.*, p. 40.



de madeira ao invés de previsíveis grandes panos de vidro. Sem dúvida um elemento que demonstra um controle deliberado da relação entre o pátio e os espaços internos, ou seja, o pátio como um lugar não para ser visto e sentido a todo instante por quem está dentro de casa, mas um espaço-surpresa que se revela apenas se o morador abre a janela para deliberadamente investigar o que há do outro lado.

Os pátios das residências de suas filhas nos remete àqueles de suas residências da década de trinta. O primeiro deles, da casa para Álvaro Osório de Almeida – **projetos esquecidos** (década de 30), delimita de forma curiosa um grande espaço interno central na casa (ver **FIGURA 29**). Mesmo inexistindo plantas que nos informem sobre a estrutura e a divisão dos espaços internos do projeto, o desenho é rico em informações sobre o conceito que Costa tinha em relação ao pátio interno. Sugere uma implantação do edifício aparentemente liberado dos limites do lote, ainda que se tratasse de um lote urbano, (segundo informa Costa era na esquina da rua Vieira Souto com o canal, Rio de Janeiro), o que nos faria naturalmente pensar num projeto onde os ambientes internos se abrissem para esse espaço externo generoso e com uma possível vegetação abundante.

Mas, da mesma forma que nos surpreende com um improvável pátio numa cobertura, Costa enclausura uma natureza para dentro do espaço doméstico, ou antiteticamente “internaliza um exterior”. Esse pátio doméstico trabalha então em dois registros: primeiro como um espaço externo íntimo, acesso principal da residência, área de lazer – um espaço exterior controlado – e, em segundo lugar, também como simples área de ventilação e iluminação para os cômodos internos. Com isso queremos dizer que se há uma certa gradação ou riqueza de nuances em relação aos espaços externos (o pátio visto ao mesmo tempo como espaço externo e interno, pois o morador passa do espaço público (rua) para um espaço interno privado (pátio), mas descoberto para, por fim, entrar em casa) a relação espaço interno/externo realizado pelo pátio é, mais uma vez, como nos projetos vistos anteriormente, controlada e impermeável.

Mesmo no projeto das **casas sem dono 3** (1930) esse certo controle da relação do pátio com os ambientes internos já se colocava de forma clara. Aqui também o acesso principal da casa se dá pelo pátio que, mais do que em

**Helena Costa** e nos **projetos esquecidos**, se torna um espaço externo de referência para todos os ambientes.

Pensada para um lote urbano convencional e sem a riqueza de visuais da casa **Helena Costa** (onde uma das janelas de um quarto dá vista para o morro do Corcovado), o pátio das **casas sem dono 3 (FIGURA 32)** assume, assim, importância maior, pois se trata do único espaço aberto do projeto em questão. No entanto a característica de ser um espaço essencialmente externo e sem relações ambíguas ou permeáveis com os espaços interiores continua prevalecendo, sobretudo com o expediente de se abrirem as janelas dos quartos para outros pequenos pátios denominados no desenho de “terraços-jardim”.

Espaço externo no interior das casas, os pátios vistos até agora (**Maria Elisa Costa, Helena Costa, projetos esquecidos e casas sem dono 3**) apontam para um cuidado constante em preservar um certo pudor doméstico, um certo recato, uma intimidade doméstica em relação não só a rua mas em relação ao próprio ambiente interno e àqueles que ali habitam. Se por um lado Costa traz para dentro de casa os ambientes externos (“internaliza o exterior”) por outro não abre mão de criar ambientes efetivamente voltados para si mesmos, ou seja terraços-jardins voltados exclusivamente para um determinado cômodo, como na **casa sem dono 3**, evitando que esse exterior internalizado desconstrua uma rígida compartimentalização recorrente em seus projetos. Um recolhimento da domesticidade sinalizado pela impermeabilidade visual das aberturas que se recusam a devassar ambientes internos.

Em **Heloísa Marinho** (1942) essa característica pudica do pátio começa a ser revista. Acreditamos tratar-se de um projeto onde esse espaço começa a sofrer certas transformações conceituais, sendo que os dois pátios (no desenho assinalados como “pateo” o espaço defronte a sala e “terraço” o espaço contíguo a sala de jantar) se relacionam de forma muito mais intensa com os ambientes internos (**FIGURA 33**). Sem a centralidade que tinha nos projetos vistos anteriormente (além de em **Hungria Machado** analisado a seguir), parece que aqui a mão se solta permitindo desenhar lugares domésticos mais fluídos e menos ordenados. O pátio não é apenas área de iluminação e ventilação dos cômodos internos, mas um elemento que dinamiza e enriquece esses interiores.







Na residência **Hungria Machado** (1942), projeto contemporâneo ao anterior, percebemos como a situação do pátio se transforma definitivamente assumindo matizes e nuances muito ricas e instigantes. Mantendo a mesma importância de estruturador dos espaços internos, com a diferença de que a sua precisa centralidade em relação à volumetria parece torná-lo ainda mais relevante, passa a atuar agora não só como espaço livre mas como elemento de equilíbrio do vocabulário estético-formal do projeto (**FIGURA 34**). É através do vazio central que fica clara uma rígida simetria, onde as linhas de paredes seguem uma lógica cartesiana, formando linhas de força precisas que, quase sempre, determinam o desenho e o tamanho dos cômodos.

Porém esse espaço aberto no centro da casa vai bem mais além de um elemento formal. Não se coloca mais como um procedimento calcado na afirmação de um pudor doméstico intra-muros, pois as aberturas voltadas para esse pátio interno não são as dos dormitórios ou espaços individuais e enclausurados, mas as aberturas secundárias de amplos espaços de circulação e ambientes sociais (salas e varandas).

A instigante presença de uma varanda fechada na fachada frontal da casa é um dos elementos que conferem mais riqueza ao jogo externo/interno do projeto. Esse amplo e ambíguo espaço nomeado em planta de “varanda” no térreo e de “terraço” e “jardim de inverno” no pavimento superior, ora se abre totalmente para o pátio interno como no térreo, ora se fecha de forma parcial e quase anedótica no pavimento superior (o que separa o pátio da varanda é uma janela-muxarabi).

Porém se considerarmos os percursos que o arranjo espacial da casa cria, o pátio se coloca como um elemento-surpresa, um acontecimento inusitado para aquele que nela entra pela primeira vez. Isso por que a entrada do edifício dá para um grande vestíbulo fechado em relação ao pátio, ou melhor, aberto para esse espaço central somente através de uma janela-muxarabi. Só quando se adentra para uma das salas laterais é que o pátio se descortina em toda a sua inteireza. Poderíamos dizer que as duas salas e o pátio acabam formando um grande e rico espaço contínuo no térreo, onde a varanda também participa de forma plena. Portanto não mais um pátio fechado, escondido dos cômodos exteriores, mas um pátio absolutamente integrado aos espaços internos da casa: em **Hungria Machado**, Costa parece ampliar



significativamente a sintaxe do pátio interno e lhe conferir atributos e qualidades inexistentes em **Maria Elisa Costa, Helena Costa, projetos esquecidos e casas sem dono 3**.

Mas é com o projeto para a casa **Pedro Paes de Carvalho** (1944) que essa ampliação assume, a nosso ver, um aspecto definitivo e mais instigante. Em relação a **Hungria Machado** algumas características são repetidas enquanto outras são radicalmente revistas, criando uma forma de tratar o tradicional espaço central vazio totalmente nova e inesperada. Ao contrário de **Hungria Machado**, o pátio não se integra visualmente aos cômodos internos: o acesso a ele se dá através de portas voltadas para as varandas que o circundam (**FIGURA 35**). Mesmo assim, Costa não retoma a idéia dos pátios internos como espaços voltados à privacidade e ao pudor doméstico, como vimos em projetos anteriores, pois para o pátio não estão voltadas aberturas que pudessem inferir tal característica. A provocativa janela-muxarabi – neste caso em particular um grande painel fixo treliçado vedando qualquer possível visualização do pátio interno – que liga o corredor de acesso aos quartos ao pátio nos remete também àquela casa: um procedimento peculiar e marcante nas casas de Costa é exatamente não explicitar as visuais, mas insinuá-las provocando nossa curiosidade voyerista, assim como aquele decote do traje feminino que não mostra, mas sugere.

E talvez seja essa também a principal característica desse curioso pátio presente em **Pedro Paes de Carvalho**: um “estar externo” que se desprende de uma configuração formal tradicional de um espaço vazio central enclausurado por uma densa massa construída perimetral para compor com duas varandas uma nova e inusitada tipologia arquitetônica, mostrando um pouco e, também, ocultando quase tudo. Se de um lado do pátio a varanda é vazada por um ripamento vertical em madeira (**FIGURA 36**) do outro lado a varanda é vedada por um muro dotado de uma única abertura, um portão vazado (**FIGURA 37**). Qual a poética inclusa em procedimentos tão diversamente arrançados? Por que cerrar a visual do pátio de um lado e quase devassá-lo do outro? O que segura e justifica uma certa tentação que outros arquitetos teriam de abrir esse pátio plenamente para os espaços exteriores circundantes à casa (afinal tratava-se de um amplo e generoso espaço verde...). Até que ponto esse projeto possui efetivamente um pátio interno,







como é, de fato, denominado em planta ou estaria, então, adotando esse nome por falta de outro vocábulo que o descrevesse melhor?

As janelas dos dormitórios dão vista para a vegetação do entorno; as salas se abrem em portas-balcão e varandas para extensos gramados: a casa toda se volta para o exterior. Então para que serve um pátio interno? Livre de uma carga utilitária como em **Maria Elisa Costa, Helena Costa, projetos esquecidos** e **casas sem dono 3**, ampliado de sua especificidade em **Heloísa Marinho** e desenrigido de sua densa volumetria como em **Hungria Machado**, ele passa agora a ser um puro recurso ou figura de linguagem (metáfora, sinestesia ou antítese?). Em **Pedro Paes de Carvalho** nos fica a incômoda impressão de que por mais que nos esforcemos por ler a arquitetura através do mundo da linguagem escrita, como aqui tentamos fazer, um considerável conteúdo de impressões, idéias e inferências nos escapam de forma indesejável e se cristalizam em formas-signo inexpugnáveis à razão.

### 2.3 Térreo livre com pilotis

A absorção dos princípios da arquitetura moderna via Le Corbusier por Lucio Costa tem sido uma questão amplamente debatida pelos historiadores da arquitetura moderna brasileira no que se refere aos fatos, circunstâncias e intensidades em que isso se deu. Não buscando desenvolver ou problematizar esse assunto, nossa leitura parte do princípio, ainda que ele possa ser questionado, de que um certo vocabulário formal arquitetônico constituído por terraços-jardim, janelas corridas, estruturas independentes da vedação, lajes planas e térreos livres com pilotis, nascidos das pranchetas de Le Corbusier entre as décadas de 20 e início da de 30 seriam as portas de entrada para um novo tempo na arquitetura onde tecnologia e estética construtiva procuram caminhos comuns no projeto de edifícios.

Os projetos de residências realizados ao longo da década de 30, como a proposição contemporânea da casa **Ernesto Gomes Fontes**, as **casas sem dono** e os **projetos esquecidos** seriam justamente os sinais de que essa leitura de um certo Le Corbusier do início do século por Costa se fazia não só no que se refere à teoria mas, sobretudo, na prática projetual.



Ao empreender uma leitura gráfica livre como a que nos propomos neste trabalho há um esforço deliberado em soltar o olhar em relação a prognósticos e leituras cristalizadas pela historiografia e não reduzir determinados projetos a seus contextos factuais históricos. Queremos dizer com isso que o térreo livre com pilotis (ou quaisquer outros elementos de sustentação vertical como colunas) se apresenta nos projetos de Costa com certas especificidades que nos faz questionar e rever a idéia de que essa característica tenha sido uma mera transposição de uma linguagem arquitetônica moderna “adaptada” para os trópicos.

Sem entrar no terreno da problematização ou cabimento de tais inferências, o que nos interessa olhar nesses espaços térreos sob a laje do corpo da casa é, ao menos no que se refere ao desenho, uma real preocupação de Costa em estabelecer um ambiente agradável, confortável, ameno: redes, cadeiras de descanso, mesinhas estrategicamente guarnecidas de bebidas refrescantes, muitas plantas e espelhos d’água com vitórias-régias. Se esse quintal de vegetação abundante é reminiscência da infância ou uma forma peculiar aos modernos do início do século de pensar a relação do homem com a natureza, uma certeza se coloca: a expressão “livre” conferida ao térreo mostra apenas que não haveria massa construída, porém, uma vida e um uso intensos deveriam ali acontecer. Por que nestas **casas sem dono**, (**FIGURA 38**) mesmo que confinadas em lotes urbanos convencionais os térreos livres se tornam grandes varandas.

Costa cria aqui sua resposta a uma questão que a arquitetura moderna coloca aos arquitetos do século XX: de posse de uma tecnologia construtiva que nos permite liberar vãos e desprender a massa construída do solo, o que fazer com esse grande espaço liberado? Se tradicionalmente a varanda ainda se constituía pela coberta alpendrada continuação da água principal sustentada por recorrentes colunas de madeira, ao trazê-la para um espaço debaixo da casa propõe algo absolutamente novo em relação ao que vinha ocorrendo a séculos na arquitetura brasileira: a varanda perimetral.

Se a arquitetura moderna presenteia aos moradores ou usuários dos edifícios com um espaço térreo livre (que se realiza também na escala da cidade como no edifício para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro) na casa “brasileira” de Costa esse presente significa, no caso



específico dos projetos das **casas sem dono**, a possibilidade de ter uma generosa casa de campo mesmo num lote urbano enclausurado; a mensagem subliminar de Costa parece ser a de que a tecnologia construtiva do século XX trabalha a nosso favor.

Não obtivemos dados que nos indicassem uma cronologia precisa a respeito dos projetos das **casas sem dono**. As fontes levantadas datam esses projetos como tendo sido realizados ao longo da década de 30. O fato é que em 1934 Costa realiza dois projetos que, se por um lado, se avizinham no tocante à pesquisa de uma certa adaptação da realidade nacional às novas tecnologias construtivas, por outro demonstram uma radical revisão de preceitos no que se refere a uma tipologia tradicional brasileira; é o caso da casa para **Fábio Carneiro de Mendonça** e dos projeto das habitações operárias para a vila de **Monlevade**. Em ambos há uma busca intensa pela valorização dos materiais construtivos tradicionais no país (o pau-a-pique, a palha, o cimento queimado, a madeira, etc.) através de uma certa atualização na forma como são utilizados (o “barro armado” em **Monlevade** e a estrutura modular independente de madeira em **Fábio Carneiro de Mendonça**). No entanto enquanto neste a varanda ainda obedece aos cânones da tradição, naquele ela acontece no térreo sob pilotis (**FIGURA 39**).

E lá estão novamente a rede, a vegetação abundante, o ambiente de descanso e lazer, da mesma forma como nas **casas sem dono**. Em **Monlevade** o uso dessas “novas varandas” é acompanhado por um preciso memorial justificativo escrito por Costa:

Tais requisitos<sup>10</sup> aconselham, de maneira inequívoca, a adoção do sistema construtivo há cerca de vinte anos preconizado por Le Corbusier e P. Jeanneret, e já hoje por assim dizer **incorporado** como um dos princípios fundamentais da **Arquitetura** moderna – os pilotis: “não se estará mais à **frente** ou **atrás** da casa, mas **sob** a casa”. Com efeito, no caso em apreço, o emprego do pilotis se recomenda, ou melhor, se impõe, por vários motivos. (...) restitui ao inquilino – protegido do sol e da chuva – toda a área ocupada pela

---

<sup>10</sup> Costa se refere aos princípios que nortearam a adoção dos pilotis no projeto, a saber: reduzir os movimentos de terra, poupar a natureza local e propor um projeto adaptável à topografia local acidentada.



construção, assim transformada em espaço útil, o mais agradável talvez para trabalhos caseiros, recreio, repouso, etc.<sup>11</sup>

Esse térreo livre seria retomado posteriormente ainda em dois projetos: na primeira e terceira casa para **Thiago de Mello** (1978) e na casa **Saavedra** (1942). Mas, ao contrário dos projetos anteriores, esses foram concebidos para clientes e situações concretas e foram, de fato, construídos. Acreditamos que essa diferença cria uma aproximação e uma abordagem acerca do objeto estudado de certa forma distintas. Se nas **casas sem dono** e em **Monlevade** estamos diante de exercícios projetuais onde o arquiteto cria de forma mais livre pois subordinado apenas às suas próprias prerrogativas, em **Thiago de Mello** e **Saavedra** a participação de outros personagens na fase de pós-projeto – construtores, proprietários, fornecedores, enfim toda a gama de pessoas envolvidas na realização do edifício – torna a leitura sobre o objeto mais complexa, pois necessariamente informada da possível atuação desses outros personagens no resultado final do objeto construído.<sup>12</sup>

Em **Saavedra** Costa eleva todo o corpo principal da casa onde estão os setores social e de dormitórios obtendo um grande espaço livre sob a laje (**FIGURA 40**). Os pilotis dão lugar a uma seqüência exata e linear de pilares. Nos desenhos das plantas denomina este local de “jardim coberto”, porém o que a imagem do projeto construído mostra é um grande vazio que, aparentemente, não se destina a nenhum uso determinado a não ser de funcionar como um grande hall de entrada, possivelmente uma garagem generosa. Se nas **casas sem dono** esse grande espaço livre era o acesso da residência, assim como em **Saavedra**, e também um jardim exuberante onde se realizariam o lazer e o descanso, aqui desaparecem as mesas com bebidas, as cadeiras e as redes e fica a impressão de um grande espaço vazio, austero e impessoal. De fato não obtivemos material suficiente (entrevistas com os proprietários, outras fotos, etc.) para saber qual uso é feito (ou foi feito)

---

<sup>11</sup> Lucio Costa. “Vila Monlevade”. In: **Lucio Costa: sobre arquitetura**, *opus cit.*, p. 45.

<sup>12</sup> As diferenças entre a leitura de um projeto e a leitura de um edifício construído nos remete a recorrente discussão sobre o fato do desenho de arquitetura – projeto – ser ou não arquitetura em contraposição à idéia de que arquitetura seria apenas o objeto construído. Partidário da posição de que ambos são arquitetura, acredito que, nos limites desse trabalho, importa apenas reconhecer os momentos em que essa diferença aproxima ou distancia a participação de Costa na conformação do partido projetual das casas, ou seja, quais elementos daquele determinado projeto teriam sido propostos por Costa ou foram acréscimos de terceiros em momentos posteriores. Essa observação vale para todos os projetos analisados nesse trabalho.



efetivamente deste espaço, mas a denominação usada por Costa nas pranchas do projeto (“jardim coberto”) nos faz inferir que, talvez, fosse sua intenção reviver em **Saavedra** aquela riqueza e idílio doméstico, por que não **brasileiros**, idealizados em suas **casas sem dono**. A impressão que fica é de um projeto *latu sensu* que Costa arquivava em sua memória e que esperava o momento de se realizar: um projeto de formas mas sobretudo de valores sociais.

Seria em 1978 quando Costa faria sua última tentativa de criar esse lugar doméstico da laje sobre pilotis. Em **Thiago de Mello** Costa já não arrisca denominar aquele espaço sob a casa de jardim coberto ou varanda (**FIGURA 41**). Da mesma forma que em **Saavedra**, a casa toda se eleva do solo, permanecendo no térreo apenas os cômodos de serviço, depósito e dormitório para empregados. A varanda superior que, junto à ampla escada externa, formam o acesso principal da casa, é outro elemento que aproxima as duas casas. E também, assim como na foto anterior, o térreo livre formado não mais por pilotis mas por delgadas colunas de madeira, se mostra vazio, aparentemente distante da idéia de um local de lazer.

O fato de não se verificarem usos e qualidades precisas nestes espaços sobre lajes projetados em **Saavedra** e **Thiago de Mello** não os torna anacronismos ou erros projetuais. A disposição livre dos espaços não subordinados a usos e programas específicos pode contribuir para uma melhor flexibilidade do seu uso ao longo do tempo e na possibilidade de diferentes arranjos.

O que nos desperta a atenção em relação a esse elemento é, primeiro, o fato de que o térreo livre com pilotis (ou colunas de concreto ou de madeira) não foi um mero recurso projetual formal usado nos tempos de incorporação do léxico formal da arquitetura moderna corbusiana (anos 30), mas algo que esteve presente ao longo da produção residencial de Costa.

Em segundo lugar, ao insistir na busca da adequação desse espaço livre sob a laje (ou trama de madeira como em **Thiago de Mello**) Costa parecia estar buscando realizar em projeto uma domesticidade ou modo de vida que guardava para si como um princípio irrefutável: a mesinha com bebidas, as confortáveis cadeiras e a indefectível rede na varanda.





## 2.4 Varandas: variação terminológica e tipológica

Seria talvez imprudente ou pouco exato falar sobre as varandas das casas de Costa sem começarmos pelo projeto que, mais do que qualquer outro, se destaca por engendrar uma reflexão acerca desse espaço tão recorrente na arquitetura brasileira. Como vimos anteriormente, nos edifícios residenciais do **Parque Guinle** (1948) Costa propõe reviver um esquema tradicional da casa brasileira: as duas varanda, uma íntima, ligada aos cômodos de serviço e outra social, ligada ao estar e ambientes de convívio social.

Com esse esquema, mais do que estabelecer um processo histórico da casa brasileira, as varandas operam como elementos geradores de uma rigorosa setorização entre as áreas social, de serviço e íntima, característica nitidamente presente não só no **Parque Guinle** mas em praticamente todos os projetos com que mantivemos contato e conhecimento ao longo deste trabalho. Sobre este aspecto nos deteremos mais adiante.

As duas varandas (íntima e social) aparecem no edifício **Nova Cintra**, sendo que nos edifícios **Bristol** e **Caledônia** há apenas a varanda social. Essa seria uma das diversas tipologias espaciais que Costa denominaria como “varanda”; como veremos mais a frente, etimologicamente esse termo abarca tanto os espaços alpendrados, anexos ao corpo principal da casa e abertos por todos os lados (sem paredes) quanto aqueles cômodos fechados porém fartamente iluminados e ventilados por aberturas generosas onde os moradores faziam suas refeições, numa vertente mais luso-brasileira do termo. As varandas do **Parque Guinle**, tanto a íntima quanto a social, nos parecem estar filiadas mais a essa segunda vertente terminológica, pois carecem de uma relação mais próxima com o exterior. Nestes apartamentos a varanda social é uma continuidade natural da sala de estar (**FIGURA 42**), sendo que o que a faz distinta desta enquanto espaço são elementos de acabamento e detalhes arquitetônicos, como o piso diferenciado e alguns tipos de paredes que formam painéis porosos (cobogós? treliças de madeira?) e a separam do hall de entrada do apartamento. No entanto, lamenta Costa, essa é uma idéia que se perdeu:



Foi a essência desse esquema tradicional que se pretendeu reviver nos apartamentos do Parque Guinle: uma espécie de jardim de inverno, contíguo à sala de estar e um cômodo sem destino específico, ligado aos quartos e ao serviço; um mais formal e outro mais à vontade, correspondendo assim à varanda caseira. Mas os corretores não souberam vender a idéias, e assim a oportunidade de recuperar esse partido ainda válido, e restabelecer o vínculo, se perdeu.<sup>13</sup>

O que nos parece importante pontuar a respeito destas duas varandas é como são distintas do ponto de vista de suas qualidades espaciais. Sempre tomando como referência o edifício **Nova Cintra**, percebe-se que enquanto a varanda social fecha-se totalmente para o exterior através de uma caixilharia de aço e vidro (fachada sul) fazendo com que o observador externo não perceba qualquer diferença entre a sala e a varanda – e, de fato, seu desenho baseado em um pano de vidro contínuo não promove essa distinção desejada por Costa – a varanda íntima na fachada norte oposta adota a solução do fechamento com cobogós e aberturas centrais (a janela em uma superfície “quase-janela” como vimos anteriormente) e assume, assim, características mais próximas de um espaço semi-aberto como as varandas. Não seria de se espantar que, na apropriação do espaço pelo morador, a varanda social deixasse de existir para tornar-se uma grande sala, pois essa sutileza proposta pelo arquiteto para diferenciar os espaços parece se situar mais no campo das intenções do que dos atributos concretos do espaço construído. A varanda íntima, configurando um cômodo mais separado e com qualidades físicas que a aproximam mais de um ambiente exterior, talvez seja a que poderia ter se tornado, efetivamente, um local de descanso ao ar livre, ainda que sua localização apartada da área social ofereça certas dificuldades para isso<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Lucio Costa. “Parque Guinle. Anos 40”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 212.

<sup>14</sup> O convívio que Costa pensava para a varanda íntima do parque Guinle era o da casa colonial brasileira, onde esse espaço não desempenhava só a função de local para comer, mas, sobretudo, um local de convívio íntimo da família, útil, vale lembrar, para uma época onde os negócios e as relações comerciais do proprietário se davam ou na varanda da frente, no caso das habitações rurais, verdadeiro espaço semi-público e de convívio social formal ou na “sala de recepção”, no caso das casas urbanas, isso desde de o século XVII até fins do século XIX. Sempre próxima à cozinha, como nos apartamentos do parque Guinle, a varanda íntima, ou varanda dos fundos – amplo cômodo totalmente aberto para o exterior com coberturas alpendradas ou fechado com aberturas pontuais de janelas convencionais – formou um binômio com os cômodos de serviços como a cozinha, salas de moenda, depósitos, etc. até início do século XX quando os modelos higienistas franceses de morar se impõe como mais adequados aos tempos modernos.

De qualquer forma, ao que parece, nas mãos dos proprietários dos apartamentos do **Parque Guinle** as duas varandas teriam se transformado em varanda nenhuma.

Mas foi em 1942, na residência **Saavedra**, que o projeto dessas duas varandas toma forma pela primeira vez e configura um possível campo de ensaio para o projeto do **Parque Guinle** que viria em 1948. Nesta casa de fazenda em Correias (RJ) a varanda social desempenha papel de destaque: funciona como um grande hall de entrada da casa e articula os ambientes internos da sala de estar e jantar através de um grande caixilho de madeira e vidro, cumprindo assim sua destinação pensada em projeto como um grande espaço de convívio social ao ar livre (**FIGURA 43**).

Nas extremidades dos dois blocos articulados pela varanda social aparecem os **alpendres** voltados para os quartos formando varandas íntimas, só que, agora, em situação diversa daquela dos apartamentos do Rio de Janeiro. Se lá a varanda traduzia uma intenção de tornar aquele cômodo um espaço voltado ao convívio doméstico (e, para isso, a proximidade da cozinha reforçava essa possibilidade) em **Saavedra** os alpendres não se prestam a esse uso, pois são lugares acessíveis apenas pêlos dormitórios. O que ancora esse projeto ao esquema colonial de duas varandas seria apenas o alpendre da área íntima da casa, aquele localizado sobre o setor de serviço. Dalí pode-se acessar a cozinha e os cômodos de serviço através de uma escada, no pavimento térreo.

Assim como aconteceu com os moradores do **Parque Guinle** os dois alpendres e a varanda social foram fechados pelo proprietário com paredes ou panos de madeira e vidro, transformando em “área útil” espaços que talvez fossem fósseis de um tempo já concluso: o corpo (organização social colonial) morreu, Costa tenta recuperar a forma marcada em pedra e o tempo, por fim, se encarrega de desgastá-la e perdê-la.

Se o **Parque Guinle** tem certa ligação com a casa **Saavedra** durante a década de 40 no que se refere às varandas, dois outros projetos também se encontram no tocante a essa característica, ainda que distantes no tempo: a casa **E.G. Fontes** (1930) na sua versão neocolonial e a casa **Edgar Duvivier** (1985). Na primeira, à entrada principal do edifício, instala-se o que Costa denomina de “sala-varanda” (ver **FIGURA 21**), na verdade um espaço semi-



aberto (os portais de entrada não possuem vedações ou portas), ainda que plenamente integrado ao grande retângulo que conforma a volumetria básica da casa.

Associá-la à estrutura espacial da casa bandeirista (**FIGURA 44**) não nos parece um procedimento equivocado: o grande alpendre frontal onde eram recebidos aqueles que não tinha intimidade suficiente para adentrar à grande sala central (em **E. G. Fontes** transformada em um grande hall central que organiza e estrutura todo o espaço interno) ganha novos ares de lugar de descanso e convívio ao ar livre (**FIGURA 45**). Há aqui uma sutil antecipação do que seriam os térreos livres das **casas sem dono** e de **Monlevade**, com vegetação exuberante e cadeiras confortáveis (aqui a rede ainda seria um adereço pouco recomendável ao decoro burguês do proprietário).

Em **Edgar Duvivier** (ver **FIGURA 18**) a varanda ocupa lugar idêntico ao da casa de 1930, onde, coincidentemente ou não, também como em **E. G. Fontes** (o intervalo é de cinquenta anos), cômodos perimetrais se organizam a partir de um espaço central onde se dá a circulação vertical da casa. A única diferença verificável entre ambas é que em 1985 a entrada da casa não se dá pela varanda, mas pelo lado oposto à ela, ainda assim, fisicamente próximas. Não só em função de sua posição central em relação aos outros cômodos da casa que, junto à regularidade das linhas de parede, a torna uma atualização dos espaços domésticos bandeiristas, mas também pelo fato de se configurar como um espaço confinado, incluso no corpo da casa é que a casa **Edgar Duvivier** se mostra um exemplo do estabelecimento de um processo projetual relativo às varandas que se estende ao longo do tempo, como uma linha de pensamento e reflexão.

Bandeiristas, incluídas na volumetria da casa (por isso quase um simples cômodo interno aberto para o exterior) as varandas das casas **E. G. Fontes** e **Edgar Duvivier** se separam no momento que nos voltamos à casa **Helena Costa** (1982), vizinha de rua daquela e quase sua contemporânea. É que ambas se alinham à tipologia das varandas suspensas, sem qualquer contato com o solo (em **Saavedra**, ainda que suspensa, a varanda se liga ao térreo por uma escadaria, como, de resto, em várias casas senhoriais de engenhos de açúcar, do século XVII ao XIX; essa situação se dava em função







da localização térrea das senzalas), o que nos faz questionar a pertinência em classificá-las como varandas. “Terraço” não seria um termo mais exato?

Terminologias a parte (nos deteremos sobre essa discussão mais a frente) a comparação entre os projetos do **Parque Guinle** e **Saavedra** de um lado e **Helena Costa** e **E.G. Fontes/E. Duvivier** de outro, mostra um fato curioso: se nos dois primeiros projetos o esquema tradicional das duas varandas se reproduz de forma literal (Costa desenha concretamente duas varandas para essas casas) nos outros projetos aparece uma varanda social descrita e denominada enquanto tal e um desdobramento da varanda íntima em outros cômodos que sugerem exatamente um ambiente de estar apartado do convívio social. Em **Helena Costa** aparecem, assim, o **jardim coberto**, o **pátio interno** e o **jardim de inverno** como lugares semi-abertos porém pequenos, voltados ao recolhimento e às conversas reservadas; em **E.G. Fontes** aparece uma curiosa “**loggia de estar**” próxima à capela, ambiente semi-aberto com muxarabis voltado aos fundos da casa, além de pequenos terraços nas janelas dos quartos também fechados por muxarabis. Em resumo, nos parece que onde não houve as duas varandas, houve, por outro lado, uma tentativa de repetir a essência desse conceito através da criação de outros ambientes semi-abertos que, de alguma forma, trouxesse ao morador a experiência de um estar íntimo.

Afirmar que o conceito das duas varandas tenha sido algo que Costa insistia em fazer reviver nos seus projetos residenciais além do **Parque Guinle** pode ser uma conclusão apressada. Ao que parece, tendo em vista essa comparação que aqui empreendemos, interessava manter uma certa possibilidade de escolha por parte dos moradores em relação à forma como poderiam usufruir dos espaços externos da residência.

Antes de darmos o passo seguinte na análise das varandas seria importante demarcar algumas definições terminológicas que até agora temos usado com certa falta de rigor. Em suas plantas, Costa se utilizava de termos como “varanda”, “alpendre” ou “terraço” quase como sinônimos, como é o caso dos alpendres da casa **Saavedra**, que, como vimos, seriam, por sua configuração espacial, mais exatamente denominadas de varandas. Esse fato já havia sido constatado por José Mariano Filho em seus escritos sobre arquitetura tradicional brasileira:

O vocabulário português “varanda” deriva do árabe “verandah” podendo ser aplicado no sentido de terraço, e também de peça de cobertura, ou resguardada. Mas os arquitetos não sabem fazer a distinção necessária entre terraços, varandas, alpendres, logias e claustros. Em São Paulo, as salas de jantar das antigas casas de fazendas se instalavam nos alpendres, envidraçados, inscritos na parte oposta a sala de visitas. Sendo esses alpendres chamados indevidamente “varandas”, a palavra passou a ser utilizada posteriormente, com a significação de sala de jantar.<sup>15</sup>

Ainda que isso possa ter sido um incômodo para os neocoloniais, ao pesquisar sobre a etimologia destes termos percebemos que a tentativa por estabelecer um rigor técnico que os diferencie pode ser um esforço relativamente vão. Como podemos ver na tabela que segue, para descrever cada um dos termos são usados os outros dois como sinônimos<sup>16</sup>:

	<b>terraço</b>	<b>varanda</b>	<b>alpendre</b>
<b>Aurélio</b>	balcão descoberto e amplo; <b>varanda</b> ; cobertura plana de um edifício, feito em pedra, de argamassa ou de outro material; espaço descoberto de um edifício ou ao nível de um andar deste.	balcão, sacada; <b>terraço</b> ; gradeamento de sacadas ou de janelas rasgadas ao nível do pavimento; espécie de <b>alpendre</b> à frente e/ou em volta das casas, especialmente das de campo; varandado ou avarandado; sala da frente das casas rústicas; na Amazônia, Maranhão e Sergipe são as salas de jantar das casas.	cobertura saliente, de uma só água, de ordinário à entrada de um prédio, apoiada, de um lado, na parede deste, e de outro, em esteios, pilares ou colunas.
<b>Z.Tacla</b>	a parte de uma edificação construída por um pavimento em nível e geralmente elevado do chão, não necessariamente coberto, aberto lateralmente a menos de um parapeito, que serve de lugar para tomar sol, de permanência passageira, de descanso, de desfrute da vista exterior .	um pórtico descoberto ou uma galeria leve telhada estendida ao longo da fachada frontal e ocasionalmente dos lados de uma casa ou outro edifício e destinado principalmente para proteção ou abrigo de sol e chuva; <b>alpendre</b> construído na fachada de frente ou de o fundo da casa, guarnecido de um parapeito gradeado ou de uma balaustrada; peça da casa onde se toma refeições.	telhado independente ou não da cobertura geral de uma edificação, geralmente de uma água, cuja beirada está apoiada em colunas ou pilares e a cumeeira apoiada em paredes, que se destina a abrigar a entrada ou porta externa da referida edificação.

<sup>15</sup> José Mariano Filho. **Estudos de Arte Brasileira**. Rio de Janeiro, 1942, p.122.

<sup>16</sup> Obras pesquisadas: Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa**. RJ: Nova Fronteira, 1944; Tacla, Zaque, 1918. **O livro da arte de construir**. Prefácio de Augusto Carlos de Vasconcelos. São Paulo: Unipress editorial, 1984.

Ainda que esses termos se mesquem em suas descrições, algumas distinções parecem ser consensuais entre as obras consultadas. Assim **varanda** seria, além do cômodo ou sala onde os moradores fazem suas refeições (um espaço fechado, portanto), um espaço aberto com cobertura de telhas formando um volume anexo ao corpo principal da casa, uma descrição bem próxima ao que, atualmente, forma um consenso sobre esse espaço. Por outro lado **terraço** parece se referir ao espaço externo de edificações não térreas, ao que parece de tamanho mais reduzido que as varandas e filiando-se a termos como **balcão** ou **sacada**, ou seja, plataformas suspensas. Por fim **alpendres** seriam pequenas cobertas com fins específicos de proteger a entrada do edifício. Em resumo, **varandas** seriam os espaços maiores voltados ao lazer e/ou ao convívio social, enquanto **terraços** seriam locais menores mais reservados, de uso mais contemplativo e individual, e os **alpendres**, sem um programa específico, estariam na categoria de um detalhe técnico-construtivo de uso prático.<sup>17</sup>

Demarcar e identificar esses conceitos, no entanto, não nos esclarece todos os pontos acerca das varandas projetadas por Costa. Em **Saavedra** nos parece contraditório, tendo em vista as definições colocadas acima, o termo “alpendre” para as varandas íntimas colocadas nas extremidades dos blocos; qual o conceito de “alpendre” que Costa teria em mente naquela situação? Da mesma forma, as varandas suspensas de **E. Duvivier** e **Helena Costa** assim como as do **Parque Guinle** seriam mais precisamente terraços. Seriam atos-falhos que revelassem um desejo velado do arquiteto em colocar verdadeiras varandas amplas e rurais em casas urbanas menores e assobradadas?

Perguntas sem respostas, sem a possibilidade de aferir se essa precisão terminológica preocupava ou não Lucio Costa, ficamos apenas com a certeza de que este lugar sugerido, mais do que explícito, essa intenção parcial e sutilmente revelada mais do que concretamente realizada (como a mal compreendida varanda social do **parque Guinle**), faz parte desse universo que são os projetos de Costa; ou talvez sejam a melhor definição que possamos deles fazer, até por que essas varandas ainda se desdobram em outros cada

---

<sup>17</sup> Essas definições não pretendem esgotar a discussão acerca das tipologias de espaços semi-abertos na arquitetura brasileira, nem demarcar conceitos definitivos; nada mais são que interpretações livres face às definições colhidas nas obras consultadas.

vez mais imprecisos locais como em **Heloísa Marinho** (1942) e **Hungria Machado** (1942).

Nos limites da leitura que procuramos aqui estabelecer, seriam estes os projetos que marcariam definitivamente o modo, ao mesmo tempo, livre e complexo com que Costa lida com as varandas. Em **P. Paes de Carvalho** (1944) e **Fábio Carneiro de Mendonça** (1934), projetos que fecham nossa análise das varandas, as tipologias se apresentam mais convencionais e menos investigativas em relação aqueles outros projetos.

Em **Heloísa Marinho** (1942) aparece novamente a varanda fechada por amplos caixilhos de madeira e vidro (ver **FIGURA 33**) constituindo quase uma continuidade da sala de estar como no **Parque Guinle**. Por que varanda? Por que não um jardim de inverno como em **Helena Costa**? É curioso notar que se Costa operasse num registro de reconstituição fiel da disposição doméstica colonial, esta varanda fechada deveria estar próxima à cozinha, formando um local de refeições ou estar íntimo; no entanto essa varanda tem vocação claramente social. Mais uma vez a leitura do passado se realiza em Costa como uma antítese: a forma (varanda fechada) tem âncora na tradição, mas sua localização na disposição interna dos ambientes não, ou seja, entra como elemento moderno, contemporâneo na composição.

Mais ao fundo aparece o terraço. Porque o nome “terraço”? Ambiente menor de estar contemplativo, mais íntimo e reservado? Talvez. Reprodução da idéia de uma varanda íntima? A presença de uma sala de jantar pode ser um índice de sociabilidade ou de intimidade, dependendo do uso a ser feito desse local (fazem-se ali as refeições diárias, como parece ser o caso pois a casa não é dotada de copa ou sala de refeições, ou o local só é usado em situações mais formais?). De qualquer forma essa varanda é um espaço aberto (e, ao que parece, não coberto), ao contrário da varanda íntima colonial tradicional. Essa sucessão de espaços referenciados na tradição com espaços não-convencionais ou criados a partir das especificidades do projeto em questão, além da comutação mesma desses preceitos (ora a tradição se dilui em algo que a nega, ora ela se afirma como um dado contemporâneo) torna difícil qualquer afirmação mais precisa e certa sobre a existência de um determinado processo projetual do arquiteto no que se refere aos conceitos de terraço e varanda.

É assim também nas varandas e terraços da residência **Hungria Machado** (1942). A varanda fechada no térreo da casa é francamente social, porém fechada; mas fechada de um modo, novamente, peculiar e inusitado: na face voltada para o exterior da casa a varanda é fechada por janelas, mas na face voltada para o interior (pátio interno) é totalmente aberta (ver **FIGURA 34**). Que fato curioso: varandas, há séculos conhecidas por se voltarem para o exterior estão agora voltadas para o interior, e mesmo assim denominam-se varandas! No segundo pavimento os terraços voltados para os quartos relembram os alpendres de **Saavedra** (onde se dá essa mesma conformação). Novamente nos indagamos: seriam varandas íntimas? Terraços seriam para Costa essas varandas menores e mais recatadas (como em **Heloísa Marinho**) do convívio social? Ou seria o grande jardim de inverno entre os dois terraços o sucedâneo da antiga varanda íntima? De qualquer forma se inverte, mais uma vez, a tradição: os espaços semi-abertos mais íntimos não se referem aqueles voltados às refeições, próximos à cozinha como no **Parque Guinle**.

Se não encontramos nos projetos de Costa uma definição clara sobre o que seria uma varanda ou um terraço ou um “roteiro” de como a tradição tratava e compunha literalmente esses espaços, talvez seja por que sua intenção fosse precisamente desconstruir esses conceitos do ponto de vista formal (a tradição que se impõe pela reprodução desinformada e automatizada da técnica e das formas do passado) para fazê-los renascer e serem considerados sob o aspecto histórico e conceitual de sentido contemporâneo, ou seja, operando um resgate da história como instrumento de construção de um sentido de identidade (ou alteridade) nacional pela arquitetura.

Fechando nossa abordagem sobre as varandas em Costa, nos voltamos para duas casas que, de certa forma, se mantiveram a margem dessa postura descrita acima, casas onde as varandas incorporam uma forma compositiva mais convencional como é o caso de **Pedro Paes de Carvalho** (1944) e **Fábio Carneiro de Mendonça** (1934).

Em relação a primeira, nos referimos precisamente à varanda (terraço?) voltada para a sala de estar. (ver **FIGURA 35**). Obedecendo fielmente ao receituário formal a que se convencionou chamar de varanda (cobertura de telhas e madeiramento aparente, de uma só água, sustentada de um lado pela parede da casa e de outro por pilares ou colunas), Costa opera uma certa

separação da varanda em relação a sala ao abrir apenas uma porta comunicando esses ambientes, num procedimento oposto a **Saavedra** (ver **FIGURA 43**) onde projeta amplas aberturas que promovem uma integração mais efetiva entre interior e exterior. Por que esse recato em relação ao exterior em **P. Paes de Carvalho**? Mas se nos voltarmos para as duas varandas que conformam o pátio interno formando quase um só elemento compositivo, nos lembraremos inevitavelmente de **Hungria Machado** com sua varanda voltada ao pátio interno. Reafirmação de um recato doméstico, de um voltar-se sobre si mesmo, varandas tidas, comumente, como espaços voltados para o exterior que, aqui, se relacionam com “exteriores internalizados” (o pátio) formam um painel de difícil apreensão a partir do qual pensarmos em expedientes convencionais passa a ser algo relativo. Se coloca, assim, mais uma vez, entre observador e objeto, a antítese recorrente em Costa.

Em **Fábio Carneiro de Mendonça** estão presentes também todos os elementos da varanda tradicional. Mais generosas que em **P. Paes de Carvalho** as aberturas entre a sala e a varanda aliadas ao detalhe do piso comum e “sem degrau” (nota que Costa coloca no projeto ao se referir à passagem da sala para a varanda – **FIGURA 46**) indicam uma vontade de que exterior e interior, ainda que rigidamente marcados, se relacionem com certa proximidade.

Mas a varanda-terraço-alpendre pode ser algo além de um elemento de arquitetura que opera a relação entre o exterior e o interior; pode ser que a discussão acerca de sua terminologia ou de suas características formais sejam um aspecto pouco relevante para quem as projeta. Talvez a discussão (sem palavras) que Costa empreendia ao pensar nesses espaços ambíguos fosse algo acerca de um modo de vida específico, de uma característica a ser levada em consideração e sem a qual esses lugares perderiam sua alma.

Para isso, aparecem em vários de seus projetos discretas redes de balanço estrategicamente estendidas nas varandas. Elas estão nos projetos da década de trinta – **casas sem dono** (ver **FIGURA 28**), entre outros do período – em **Monlevade** (ver **FIGURA 39**), em **Helena Costa**, **Edgar Duvivier** e nas casas para **Thiago de Mello**, entre outros, como ressalta Ana Luiza Nobre:



Velhas redes macias, tão freqüentes em seus projetos residenciais desde as suas casas anônimas dos anos 30; redes que, de acordo com a pesquisa etnográfica de Câmara Cascudo, oferecem ao colonizador o “descanso tranqüilo, pronto, acessível, natural”<sup>18</sup>. Que são “móvel caseiro e veículo de transporte”. Que servem de “berço, leito nupcial, cama de enfermo, caixão de morto”. Que acolhem a preguiça macunaímica e aqui a reeditam como um dos traços do documento de identidade – ou, no caso, do passaporte mesmo – do Brasil. Redes de dormir tomadas agora como produto de exportação, assim como o café, o açúcar e o cacau, depois de terem adquirido dimensão cultural nos estudos pioneiros de Sérgio Buarque de Holanda<sup>19</sup> e Câmara Cascudo. Estudos esses, é bom lembrar, contemporâneos tanto do Grande sertão de Guimarães Rosa quanto do plano piloto de Brasília. (...) As redes de cores vivas e as largas varandas de Lucio Costa compunham a imagem de um Brasil que, pela primeira vez, se definia perante os “superativos europeus” não apenas pelo exotismo faceiro, mas pelo difícil processo de modernização que aqui enfim se cumpria.(...) Por outro lado, as redes não deixam de problematizar o descompasso ainda vigente naquele momento, no Brasil, entre os campos do *industrial design* e da arquitetura. Ao mesmo tempo que, ao propor a reconciliação com o prazer e o ócio desalojados da ética produtiva do trabalho, acusam a face mais brutal do mundo tecnológico, do primado da rentabilidade e do lucro, do qual Lucio Costa cada vez mais vai querendo marcar distância.<sup>20</sup>

Inseridas ou sugeridas em suas varandas, as redes também foram usadas por Costa em seu projeto para o pavilhão brasileiro da Trienal de Milão de 1964: um grande espaço repleto de várias redes penduradas, violões pelo chão, cartazes de nossas praias e florestas e um grande apelo em letras de caixa alta pairando sobre tudo isso – “relaxem” (escrito então em italiano “riposatevi”). Sobre o fato comenta Farès El-Dahdah:

---

<sup>18</sup>Luís da Câmara Cascudo, “Rede-de-dormir: uma pesquisa etnográfica” (Rio de Janeiro: MEC, 1959) *apud* Ana Luiza Nobre. “Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa”. In: Nobre, Ana Luisa (org) *et alii*. **Lucio Costa, um modo de ser moderno**. *opus cit.*, p. 128.

<sup>19</sup>Sérgio Buarque de Holanda. “Caminhos e fronteiras” (Rio de Janeiro: José Olympo, 1957) *apud* Ana Luiza Nobre, “Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa”. In: Nobre, Ana Luisa (org) *et alii*. **Lucio Costa, um modo de ser moderno**. *opus cit.*, p. 128.

<sup>20</sup>Ana Luiza Nobre. “Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa”. In: Nobre, Ana Luisa (org) *et alii*. **Lucio Costa, um modo de ser moderno**. *opus cit.*, p. 128.



A rede é um objeto extraordinário em razão das múltiplas funções a que se presta. É usada para dormir, para descansar e para o prazer. Para um arquiteto como Lucio Costa a flexibilidade e a multifuncionalidade, em última instância, transformam a rede num útil tropo vernáculo. Ver redes onde não há rede alguma é algo motivado pelo desejo de encontrar aquilo que Costa viu no vernáculo: um modelo conceitual (uma teoria do ócio, no caso) que pode ser recuperado nos tempos modernos. A rede é apenas isto: o símbolo de uma vida pastoral descrito por Gilberto Freyre como onipresente e multifuncional assento dos fidalgos da casa grande.<sup>21</sup>

Mas, para Costa, esse ócio da rede é relativo:

Essa mesma gente que passa o tempo livre na rede, quando o tempo aperta constrói em três anos, no deserto, uma Capital.<sup>22</sup>

Simple e direto, o trecho-aviso acima coloca aspas nesse tempo livre e defende que somos um povo que sabe relaxar, mas também podemos ser modernos e eficientes, ou seja, nosso ócio não exclui nossa capacidade de construir uma capital com “c” maiúsculo.

Ao pensar sobre redes Costa não deixa de, mais uma vez, mostrar que se há ambigüidade ou contradição entre espaços externos e internos, varandas, terraços ou alpendres modernos, termos ou costumes antigos, redes e “superativos europeus”, talvez estejam contaminados e imprecisos nossas mente e olho, não sua arte e sua arquitetura.

## 2.5 Espaços-jardim

A separação em itens que desenvolvemos até aqui sobre as recorrências projetuais verificáveis nas casas de Lucio Costa – janelas-muxarabi, pátios internos, térreos livres com pilotis e varandas – constituem-se,

<sup>21</sup> Farès El-Dahdah (trad. Luisa Buarque) *A arqueologia da modernidade de Lucio Costa*. In: Nobre, Ana Luisa (org) *et alii. Lucio Costa, um modo de ser moderno. opus cit.*, p. 289.

<sup>22</sup> Lucio Costa. *XIII Trienal de Milão. 1964. “Tempo livre”. Pavilhão do Brasil: RIPOSATEVI*. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência**. p. 408.

em última análise, uma ampla abordagem a respeito da relação entre o interior e o exterior dos edifícios.

Dentro dos limites da nossa abordagem, nos propomos a discorrer um pouco a respeito da relação da casa com a vegetação, com o jardim, visto como um dos aspectos relacionados ao sítio. Outros como a topografia, a orientação em relação ao sol ou ao vento, a situação de implantação do edifício em relação ao lote ou a rua são infelizmente desconsiderados por ausência de dados e informações. Nos basta, aqui, focarmos o olhar sobre a forma como o tratamento dado à vegetação nos projetos residenciais de Costa nos dá pistas sobre o partido e as idéias do arquiteto acerca da relação entre a arquitetura e a natureza e todos os aspectos derivados dessa aparente antítese.

A presença de Roberto Burle Marx na arquitetura de Costa foi constante e intrínseca. Desde o primeiro jardim de Burle Marx executado na cobertura casa **Schwartz** (1932) construída no Rio de Janeiro durante a parceria de Costa com Warchavchik, o paisagista projetou também um terraço-jardim para a casa **Ronan Borges** (1933), os jardins externos da casa **Hungria Machado** (1942) e teve sua participação vedada pelo proprietário, a partir de sua indicação por Costa, no projeto dos jardins da casa **Saavedra** (1941); mais conhecidas, no entanto, são suas participações como paisagista nos projetos do Ministério da Educação e Saúde e do Pavilhão de Nova York.

Costa e Burle Marx se conheciam desde a infância, quando eram vizinhos na rua Araújo Gondim, Leme, Rio de Janeiro. Desta casa, construída e projetada por seu pai, são escritos relatos apaixonados sobre os jardins:

Eu, de manhã cedo, acordava e ia para aquele jardim cheio de flores, com flores também completamente à vontade, de jardim inglês (não eram aquelas flores certinhas de jardim francês...). E eu ficava regando plantas descalça, tudo que na minha casa era proibido fazer. Eu me molhava, e não tinha ninguém ali para dizer: “Não faça isso! Não vá se molhar, e tal...!” E ele [Costa], de manhã, se aprontava para ir à Escola de Belas Artes, em geral com roupas escuras, pelo que me lembro, e quando me via, vinha com um carinho, uma

doçura, e se ajoelhava para ficar do meu tamanho, e começava a contar histórias.<sup>23</sup>

Das brincadeiras infantis infere-se a proximidade entre Costa e Burle Marx:

Quando eu já era menina, adolescente, a Magdala, a irmã mais moça do Lucio, fazia peças de teatro bem interessantes em francês. E eu me lembro que o Lucio foi o chefe de polícia numa dessas peças, e o Burle Marx era o herói.<sup>24</sup>

A partir desses relatos pensamos na possibilidade de um jardim que não fosse só nascido de expedientes técnicos (conforto ambiental, regulação de temperatura, espaço de lazer, etc.) ou estéticos (formas orgânicas em oposição à forma abstrata) presentes na composição arquitetônica, mas proveniente de um lugar afetivo, um espaço onde se estabelecem relações humanas significativas e formadoras. O jardim da infância de Costa parece ter sido uma bagagem importante que sua memória elabora e revive, sobretudo, no momento em que se dedica ao projeto de residências:

No jardim de casa, onde ficavam dois bancos, havia uma acácia de cachos – “chuveiro de ouro” – um pé de jasmim, um tufo de plumbago azul – “amor de estudante”, porque gruda à toa –, um enorme pé de crotons – euforicea com laivos de vermelho ferrugem, amarelo e verde – que Roberto Burle Marx, nosso vizinho, felizmente salvou e deu cria. O quintal se estendia até o morro e meu pai construiu uma edícula quadrada com jirau – o “barracão” – onde se guardavam as malas, os desgarrados de ferro, a tralha da família. A área era toda plantada – abacate, goiaba, sapoti, abió, fruta de conde, etc.<sup>25</sup>

Termina seu “apêndice arqueológico-sentimental” reproduzindo um texto seu escrito naquele jardim, em 1917, onde fala sobre o lugar:

<sup>23</sup> Depoimento de Ivna Duvivier, prima em segundo grau de Costa. In: Geraldo Motta Filho. **O Risco. Lucio Costa e a utopia moderna**, *opus cit.*, p.50.

<sup>24</sup> *Iden.*

<sup>25</sup> Lucio Costa. “Apêndice arqueológico e sentimental. A casa do Leme”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p. 594.

Que linda manhã! Quanta luz, quanta vida! O sol brilhante que penetrava através da folhagem sob a qual eu estava deitado, o céu de um azul imaculado, algumas bananeiras com suas largas folhas paradas, o perfil esbelto e puro de uma palmeira, – tudo isto formava um quadro verdadeiramente tropical. (...) Comecei então a considerar a beleza incomparável da natureza que tão poucos percebem eu tanto adoro! E nesse instante senti mais do que nunca um imenso prazer de viver! Sei que serão inúmeros e terríveis os obstáculos que terei que enfrentar, que terei muito que sofrer, mas para subjugar-los bastará, tenho plena certeza, o sincero amor, a verdadeira adoração que sinto pela Arte – embora talvez não pareça – como missão. E essa missão sagrada tem que ser confiada aos privilegiados da sorte que nasceram artistas.<sup>26</sup>

Curiosa a aproximação que Costa faz aqui em seus escritos telúrico- pueris entre a **natureza** e a **arte** grafada aqui com “a” maiúsculo. Muito próximas de um romantismo inspirado em Goethe, onde a identificação do sentimento e da subjetividade incompreendida do artista encontra na natureza o lugar perfeito para a evasão e identificação de suas perplexidades, suas palavras denotam uma autoconsciência a estar predestinado à busca árdua de ideais inatingíveis e, por isso mesmo, nobres e invulgares. Assim ao se deleitar com a descoberta da estética da natureza e do valor que isso tem dentro de si, o jovem Costa (sem que consideremos aqui o fato de estar ainda imbuído da desilusão com o ecletismo e voltado à “descoberta” da arquitetura moderna) estabelece um parâmetro que, a nosso ver, se mantém válido ao longo de sua carreira: a emoção como elemento estrutural no conceito de arquitetura.

O trecho acima preconiza, no início do século, o conceito de **beleza perene** formulado por Costa em um texto de 1952, trinta anos depois:

(...) [ a arquitetura brasileira contemporânea ] veio por na ordem do dia, com a devida ênfase, o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil. Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como

---

<sup>26</sup> Iden.

testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente – como criação plástica ainda válida, porque capaz de comover.<sup>27</sup>

Talvez fosse sua missão recolocar a arte nos seu devido lugar, ou seja, ao lado da arquitetura:

A forma deve ser uma resultante da função, mas nesse processo é necessário levar em conta a preexistência de uma intenção mais ou menos consciente – de sobriedade de precisão, de graça, de elegância, de dignidade, de força, de rudeza, etc., – que devidamente dosada conduz a uma variedade quase infinita de resultados possíveis entre os quais se encontram os resultados válidos para atender ao propósito visado. E é precisamente a aceitação dessas nuances, quer dizer, o reconhecimento desse estado de espírito condutor – independente da função em si mesma – que diferencia a vida da “petrificação” (mortal) da mente.<sup>28</sup>

Se a beleza perene a que aspira a arquitetura (como arte que é) está presente também na natureza (como descobre Costa nos jardins da casa de seus pais no Leme), dissolve-se a antítese – natureza e artefato – e passam ambos a ocupar o mesmo grau de importância na prática da arquitetura. Assim os jardins e as plantas da casa do Leme (a casa dos pais e das brincadeiras) estão – como reminiscências da beleza e da doçura – nos seus pátios internos e nos terreos livres com pilotis; é o lugar do lazer, da contemplação, onde se passa o tempo livre, se joga conversa fora, e por isso é a antítese do funcional, do prático, do mundo árduo do trabalho:

Uma pessoa que pensa que a tecnologia, a técnica, é uma doação da natureza ao homem, que pensa essa formidável continuidade, pode por um lado assimilar um pensamento estrutural da autonomia da obra, e por outro, não precisa conceber esse metabolismo homem-natureza em termos de conflito e oposição. Nem mesmo precisa de uma dialética. Isso está especialmente nos

---

<sup>27</sup> Lucio Costa. “Considerações sobre arte contemporânea” (1952). In: **Lucio Costa: sobre arquitetura**, *opus cit.*, p. 202.

<sup>28</sup> Lucio Costa. “Formes et fonctions” (1967). In: Registro de uma vivência, *opus cit.*, p. 261.

croquis, que mostram como os interiores dessas casas do início dos anos trinta comunicam-se com o exterior, como transmitem uma sensação de viver.<sup>29</sup>

Brito se refere aqui aos projetos para as **casas sem dono**, aos **projetos esquecidos** e da proposição contemporânea para a casa **E. G. Fontes**, todos elaborados ao longo da década de trinta. Se, como descrevemos anteriormente neste trabalho, a década de trinta tende a ser vista como uma fase de experimentação e incorporação de uma nova linguagem, a arquitetura moderna de Le Corbusier, temos também, por outro lado, o desenho da vegetação como um contraponto as linhas retas e racionais, como lembra Ana Luiza Nobre:

Na coluna que se insinua através do vidro da sala de jantar da casa Ernesto Gomes Fontes, um episódio aparentemente banal, a princípio quase imperceptível, figura algo impensável dentro do registro mais estrito da modernidade arquitetônica: a coluna – ícone da moderna arquitetura racionalista por excelência – é tomada por uma trepadeira. Mais precisamente, por uma jibóia, conhecida serpente vegetal sempre ameaçando asfixiar mansamente as árvores em que se arrima [ver **FIGURA 5**]. Ali a natureza primitiva e desregrada dos trópicos entrelaça-se com a métrica da arquitetura. E ao insinuar-se pouco a pouco em movimento contínuo e ascendente pela coluna, transforma-se em convite a um acordo a tensão fundante entre o primitivo - selvagem e o cultural - civilizado. Como se a força selvática se recusasse ao aprisionamento dentro dos limite severos de uma racionalidade, afinal, externa e excêntrica ao nosso meio. E, ao brotar assim com vigor incontrolável, onde menos seria de se esperar, anunciasse o que Lucio Costa mais adiante definiria como “milagre” (o termo é freqüente nos textos de Lucio Costa; ver, por exemplo, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre – 1951 – in Costa, o Registro de uma vivência, pp. 157-71) da própria arquitetura moderna brasileira a emergir “là-bas” (trata-se de outro termo recorrente em Costa, em escritos e entrevistas), contraditoriamente a todas as expectativas, alheia aos escombros da guerra e num país em permanente defasagem social e tecnológica.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ronaldo Brito. “Fluida modernidade”. In: **Lucio Costa, um modo de ser moderno**, *opus cit.*, p. 251.

<sup>30</sup> Ana Luiza Nobre. “Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa”. In: **Lucio Costa um modo de ser moderno**, *opus cit.*, p. 124.

A vegetação na proposta contemporânea para **E. G. Fontes**, assim como em outros projetos posteriores, não só aparece através das janelas corridas de vidro da casa, como a jibóia evidenciada por Ana Luiza Nobre, mas frondosas árvores e arbustos emolduram e concorrem com a volumetria exata de suas fachadas externas, chegando a ocupar, por vezes, o primeiro plano em relação a arquitetura (**FIGURA 47**), procedimento que se repete nas **casas sem dono** e nos **projetos esquecidos** (ver **FIGURAS 28, 29 e 38**). Destes destaca-se a **casa Hamann (FIGURA 48)**, projeto que não passou da fase de ambientação. O desenho é rico ao explicitar um processo de concepção do objeto arquitetônico onde o volume e a forma da vegetação são tomados como elementos referenciais e apriorísticos no estabelecimento de um partido volumétrico projetual; a idéia de que a vegetação ou o elemento paisagístico emoldura ou segue a forma arquitetônica como um momento posterior é concretamente negado no trabalho de Costa. Vegetação e arquitetura se desenham comutativamente.

Também é assim em **Thiago de Mello (1978)**. Ao perspectivar a fachada da primeira casa do poeta, Costa não dispensa cuidados especificando, justamente ali onde a vegetação tem uma presença já tão marcante, as espécies vegetais que irão compor com os volumes construídos: jasmim manga e manacá.

E, em determinados momentos, ao longo de seus outros projetos, a vegetação invade a arquitetura formando **terraços-jardim, jardins-cobertos e jardins de inverno**:

Como se querendo conferir certa dose de “humanidade” ao conteúdo do desenho, transformar o estranho e distante em familiar, Lucio Costa insere aqui e ali porções regradas de espécies vegetais locais, integrando ao convívio da casa uma instância em que, afinal, todos nos reconhecemos. E embora a natureza não penetre ainda, senão visualmente, a intimidade doméstica – e esperaríamos ainda a um par de anos pelos pátios introduzidos nas “casas sem dono” e pelos primeiros jardins de Burle Marx na casa Schwartz – em seu sensual enlaçar-se à coluna, como hera à ruína, aquela mesma trepadeira







aponta para a indissociabilidade da relação entre arquitetura e natureza, reforçando o lugar do homem na sua mediação.<sup>31</sup>

Como um lugar mais humano e menos tecnológico, o uso recorrente do **terraço-jardim** nos projetos das casas da década de trinta<sup>32</sup> mais uma vez desmonta a hipótese de que Costa teria experimentado ali um período de absorção literal e sem reservas da linguagem moderna do início do século. Ainda que seja um elemento fortemente referenciado no léxico formal desse período, nos desenhos das **casas sem dono, projetos esquecidos, Ronan Borges e Alfredo Schwartz** as lajes ocupadas por canteiros e grama (recurso possível graças a então recente tecnologia dos sistemas de impermeabilização) ampliam as possibilidades de se levar a natureza para dentro de casa operando uma comunhão entre o morador e a natureza, o *locus* onde, afinal, nos reconhecemos, pois opera como dado identitário:

O projeto modernista no Brasil consistiu em construir uma identidade, mais do que recuperá-la. Uma identidade enquanto projeto, apontando para o futuro, mas que no entanto necessitava de uma referência estável e não importada. A única aparentemente disponível era a paisagem e a relação telúrica que com ela estabelecia com o sujeito possível dessa identidade: o “homem brasileiro”. Uma arquitetura que admitiu a inevitabilidade da chegada do mundo industrial mas que manteve seu ponto de referência fundamental na paisagem natural. Uma arquitetura que, mesmo inserida no contexto urbano, sempre procurou diálogo permanente com as formas do horizonte.<sup>33</sup>

Além do terraço-jardim Costa lança mão de outra denominação que nos pareceu ambígua e indefinida: o **jardim coberto**. Esse termo aparece grafado nos desenhos da planta baixa de três casas: nas **casas sem dono 3** (1930), na casa **Helena Costa** (1980) e na casa **Saavedra** (1941). Em todas elas esse espaço se configura como uma área térrea sob uma laje, algo próximo ao térreo livre com pilotis.

---

<sup>31</sup> Iden.

<sup>32</sup> O fato do pátio interno da cobertura para **Maria Elisa Costa** (1963) ser também, em última análise, um **terraço-jardim** mostra que esse elemento não foi usado apenas nos projetos da década de trinta.

<sup>33</sup> Carlos A. F. Martins. **Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa, 1929-1936**. In: Revista Caramelo, n° 6, FAU-USP, 1993, p. 133.

O que os desenhos parecem sugerir é a possibilidade de se usufruir do espaço externo e seus atributos (vegetação, ventos, paisagens, etc.) estando protegido do sol e da chuva, como sob a copa de uma árvore, criando um “jardim controlado”. Observando a ocupação que Costa propõe na **casa sem dono 3** (ver **FIGURA 32**) transparece esse desejo de fazer com que o espaço livre do pátio continue sob as lajes do bloco construído. Mas, efetivamente, porque esse espaço não poderia ser uma varanda?

Da mesma forma em **Saavedra**, o que talvez tivesse sido pensado a partir das intenções de projeto descritas acima acaba por se tornar, a princípio, um grande vazio. Em **Helena Costa** o jardim coberto configura-se como um espaço anexo ao pátio interno sem, no entanto, se relacionar com nenhum dos ambientes internos próximos a ele, no caso, a biblioteca e a sala de jantar (ver **FIGURA 31**). Dos três projetos onde aparece, em dois (**casa sem dono 3** e **Helena Costa**) o jardim coberto se coloca como uma continuação do pátio interno, fazendo as vezes de uma varanda ou um “respiro” para o mesmo, sendo que, em ambos os casos, o pátio encontra-se cercado por massa construída. Mas em todos a característica de ser um espaço que não se relaciona com os ambientes internos está presente.

A questão que fica sem resposta seria: que jardim Costa desejaria ver nestes lugares? Ou melhor dizendo: quais as qualidades pensadas para esses lugares que os ligassem à idéia de um jardim? Ao suspender a laje do chão, liberar o solo e querer que ali seja um jardim poderia estar manifestando uma vontade (ainda que não plenamente realizada na apropriação cotidiana destes espaços) de que o recurso moderno da laje suspensa promova a entrada da natureza por sob a casa e que, enfim, todo o térreo seja um grande jardim.

Em 1987, visitando Brasília, Costa comenta:

Do estrito e fundamental ponto de vista da composição urbana chegou o momento de definir e de delimitar a futura “volumetria” espacial da cidade, ou seja a relação entre o verde das áreas a serem mantidas in natura (ou cultivadas como campos, arvoredos e bosques) e o branco das áreas a serem edificadas. Chegou o momento (...) de preservar, para sempre, a feição original

de Brasília como cidade-parque, o “facies” diferenciador da capital em relação às demais cidades brasileiras <sup>34</sup>

A imagem de Costa sentado à sombra de uma árvore nos gramados das superquadras em Brasília (onde os blocos de habitação são também suspensos do chão por pilotis) talvez fosse uma resposta mais direta e menos prolixa às nossas indagações. (**FIGURA 49**)

Por fim, o último dos espaços-jardim que aqui procuramos analisar seria o **jardim de inverno**, denominação que alastrou-se como moda nas décadas de 70 e 80 em casas burguesas pelo Brasil, quando uma imensa gama de espaços abertos, semi-abertos ou fechados entulhados de plantas constituía esse prestigioso ambiente.

Sua origem, porém, não se deu a partir da arquitetura brasileira. Os *jardins d’hiver* ou “estufas”, surgidos na primeira metade do século XIX na França se caracterizavam como construções leves, de aço e vidro e anexas ao volume principal das casas, cujo principal objetivo era fazer com que as espécies vegetais, sobretudo as espécies exóticas tropicais em moda, sobrevivessem às baixas temperaturas. Como escreve Guerrand:

O jardim de inverno imprime nota de “distinção” à época dos salões proustianos, limitando à classe da gente rica o direito de conversar à sombra de palmeiras, enquanto lá fora caía neve. <sup>35</sup>

O que há de curioso a ressaltar sobre o jardim de inverno é que sua aparição coincide com o ápice de um processo de deterioração do ambiente urbano na Europa e uma conseqüente sofisticação do espaço doméstico, a partir de então – metade do século XIX – visto como um refúgio seguro da cidade moral e fisicamente corrompida. Ele é a afirmação concreta de uma internalização do convívio público, ou seja, uma passagem da praça suja e insegura, para a casa, agradável e segura. A difusão desse conceito pelas camadas populares, ou melhor, pela burguesia que se espelhava nos valores e costumes da aristocracia, se realizaria plenamente, como explica Guerrand:

---

<sup>34</sup> Lucio Costa. “Brasília revisitada. 1987”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*, p.330.

<sup>35</sup> Roger-Henri Guerrand. “Espaços Privados”. In: **História da vida privada IV**. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 325.



Ao contrário das varandas dos cafés e restaurantes dando para a rua, ele [o jardim de inverno] volta-se para o espaço privado, o pátio ou jardim. Mesquinhamente imitado pelos salões dos imóveis burgueses, reduzindo-se com freqüência a um terracinho com vitrais pintados, ele os prolongará por meio de uma saliência avançando sobre a calçada.<sup>36</sup>

Em que registro encaixar a inclusão de jardins de inverno nas residências de Lucio Costa? Excluída a possibilidade de adesão à moda em voga e pressupondo que se conhecimento acerca das origens nobres e pouco ligadas à realidade tropical desse ambiente, nos resta supor que o aspecto introspectivo, voltado para ambiente doméstico tenha sido talvez o motivo do seu uso. De qualquer forma, o jardim de inverno aparece em apenas duas casas: **Hungria Machado** (1942) e **Helena Costa** (1980).

Na primeira constituiu-se como uma grande sala ladeada por janelas e voltada ao pátio interno (com o qual se relaciona apenas através de uma janela-muxarabi – ver **FIGURA 34**). Na segunda é também uma sala, anexa a sala de estar, mas que, lembrando o modelo europeu do século XIX, tem duas amplas paredes de vidro voltadas para exterior (**FIGURA 50**). Assim, a primeira casa liga-se ao modelo europeu pela relação próxima com o pátio interno e a segunda casa pela transparência; naquela o jardim interno fecha os olhos para o exterior enquanto nesta abre-se para fora se debruçando sobre as pedras e as florestas da Gávea.

O jardim de inverno possível em Costa seria aquele que ou se fecha para a claridade estonteante do sol e do clima tropical construindo um ambiente mais ameno, como um jardim civilizado (de onde poderíamos propor que seu nome fosse mudado para “jardim de verão”: onde pode-se usufruir da vegetação e descansar sem enfrentar o mormaço e os mosquitos lá de fora), como em **Hungria Machado**, ou que se abre para a floresta tropical e mantém com ela apenas esse contato visual, também sem mosquitos e mormaços, como em **Helena Costa**.

Ao empreendermos leituras projetuais como estas, acabamos por nos dar conta de que o contato com a natureza como elemento de âncora

---

<sup>36</sup> Iden.



identitária do “homem brasileiro” encontra nos projetos de Costa ambigüidades e antíteses que, ao contrário de negar essa relação entre homem e meio, reforça-a, ampliando seu sentido para além de uma explicação definitiva e acabada sobre o assunto.

Os espaços-jardim se inscrevem, assim, como satélites de um núcleo vital de sua arquitetura: a dúvida constante e recorrente a respeito de onde ancorar nossos valores, preceitos e tradições.

## 2.6 Formas, linhas e volumes

Até agora abordamos elementos específicos dos edifícios residenciais de Costa: janelas, pátios, varandas e jardins. Se, ao nos voltarmos para o objeto em si, o edifício, buscando dele extrair sua sintaxe estética expressa pela forma dos ambientes, pela volumetria externa, por suas linhas de força, pela relação entre cheios e vazios, ou, como defende Costa, por sua **modenatura** (ou modinatura), **proporção** e **comodulação**, estaríamos partindo para um segundo estágio de leitura onde o foco se expande do detalhe para o todo, com a possibilidade de extrair daí relações e partidos mais amplos e estruturais em relação ao objeto.

Costa, obviamente, não era alheio a esse contexto, tendo, inclusive escrito claramente sobre como o conhecimento e o uso corretos dos “elementos de composição”, por ele assim chamados, constituía-se a alma da arquitetura:

A composição arquitetônica é, por conseguinte, a finalidade mesma da profissão do arquiteto, é para onde convergem e onde se corporificam todas as demais disciplinas do curso, que deverão dispor no currículo, antes do mais, em função dela. (...) É, pois, necessário que o futuro arquiteto tenha, desde cedo, uma perfeita noção do que sejam proporção, comodulação e modenatura: proporção é o equilíbrio ou a equivalência do dimensionamento das partes; comodulação é o confronto harmônico das partes ente si e com relação ao todo; modenatura é o modo peculiar como é tratada, plasticamente, cada uma destas partes. Exemplificando: todas as caras obedecem ao mesmo



partido – nariz entre olhos e a boca; no entanto elas variam, porque no mútuo confronto dessas partes entre si e no seu relacionamento como o todo, ou seja, na comodulação do rosto, elas diferem; ainda assim, caras de comodulação idêntica podem ter aparências opostas, num caso rude, grosseira, vulgar; noutra, graciosa, delicada, senão mesmo “divina” - é que no modo peculiar como forma “modelados” os pormenores, ou seja, no seu acabamento, a respectiva modenatura mudou<sup>37</sup>

Ainda que a idéia de composição em arquitetura seja tomada por Costa como um dado inerente ao ofício, nossa leitura, no entanto, não pretende tomar esses conceitos – aqui tão didaticamente colocados por Costa – como filtros ou diretrizes; não pretendemos discutir tão pouco a validade ou pertinência do uso dessas idéias ou seu grau de relação direta com as obras, ou seja, se em seus projetos os preceitos de proporção, comodulação e modenatura foram ou não alcançados ou respeitados. Ficam aqui lembrados apenas como uma manifestação textual do arquiteto sobre o assunto; relações ou pontes entre suas palavras e sua arquitetura compõe um outro trabalho, de natureza diversa deste, a ser realizado oportunamente.

O que nos cabe observar por ora é a presença marcante de certas características em seu léxico formal, enumeradas nos itens a seguir e observáveis a partir do material iconográfico colhido sobre seus projetos residenciais.

### **2.6.1 Linhas retas, malhas e compartimentação**

Se há uma característica formal marcante na arquitetura residencial de Costa é sua rigidez e lógica geométrica ao trabalhar com as linhas na composição do desenho em planta e em fachada. Raras vezes – curiosamente observáveis em seus projetos da década de 30 – aparecem curvas, círculos ou formas orgânicas, exceto nos tratamentos paisagísticos das áreas externas, como veremos a seguir. Não só há uma primazia do ângulo reto como também uma ordenação precisa do encontro das linhas de parede que acaba por criar

---

<sup>37</sup> Lucio Costa. “Considerações sobre o ensino de arquitetura” (1945). In: **Lucio Costa: sobre arquitetura**, *opus cit.*, p.111.

malhas e quadrículas facilmente identificáveis e que nos remete à arquitetura renascentista palladiana.

Coincidentemente ou não esse partido formal favorece e vai de encontro a outra característica recorrente em Costa: a compartimentação do espaço interno das residências.

Se esse fosse um atributo manifestado apenas em sua produção neocolonial poderíamos tomá-lo como um maneirismo que o estilo lhe impunha, como um modo de conceber o interior do espaço interno próprio ao início do século XX. No entanto, um rápido olhar sobre as plantas da casa **Helena Costa** (1982) e **Edgar Duvivier** (1985) (**FIGURA 51**), passíveis de serem consideradas como arquitetura contemporânea por seu autor, mostra como se mantém uma estrutura espacial interna acentuadamente racional: espaços de circulação bem delimitados e apartados dos outros ambientes e os setores social, de serviços e íntimo sem qualquer integração entre eles. Curioso perceber como essa compartimentação das casas da década de 80 nos remete ao seus projetos de cinquenta anos atrás: na casa **E. G. Fontes** (ver **FIGURA 21**) a circulação central também funciona como estruturadora de toda a distribuição interna dos espaços e promove a esperada setorização do programa doméstico. Distantes no tempo, porém quase sinônimos enquanto estrutura espacial interna, o salto temporal entre **E.G. Fontes** (1930), **Helena Costa** (1982) e **Edgar Duvivier** (1985) mostra que, de fato, Costa tinha em si um projeto de valores e conceitos ligados à vida doméstica dos quais jamais iria abrir mão<sup>38</sup>.

Mas essa intensa compartimentação também pode ser tomada apenas como um partido estético de composição. O que vem antes ou o que vem depois? Mais exatamente: o dado formal condiciona o programa ou o programa – ligado ao valor moral da separação dos ambientes – é que tem como consequência determinado partido formal? A forma é algo determinada a posteriori ou não em Costa?

---

<sup>38</sup> Essa característica se repete em todos os projetos analisado nesse trabalho, mesmo nos projetos experimentais da década de trinta, onde uma certa flexibilização foi ensaiada talvez por influência das novas idéias relativas à domesticidade moderna (ainda que estritamente européia); mesmo assim esse movimento se traduziria apenas no detalhe de colocar cortinas ao invés de portas para separar os ambientes ou no fato de integrar em um mesmo ambiente estar e jantar (algo já bastante audacioso para a época). Ver na **FIGURA 32** esses detalhes descritos.



Como partido formal, a lógica compositiva de Costa expressa pela malha cartesiana não se limita ao desenho da planta baixa. As fachadas também obedecem a um ritmo preciso de cheios e vazios (janelas e paredes), linhas e volumes. O exemplo mais claro neste sentido são as casas para **Thiago de Mello** (1978).

Ali toda a estrutura em madeira parece se desdobrar em quadrados regulares, tanto em planta quanto em projeção (**FIGURA 52**). A malha ortogonal define o desenho da estrutura em madeira e cria linhas de força marcantes na fachada formada pelas vigas e colunas aparentes. O desenho da planta baixa mostra como essas mesmas linhas definem a disposição dos ambientes internos em partes proporcionadas. O projeto todo pode ser reduzido a números (cotas) que se multiplicados ou divididos resultam nas medidas dos cômodos menores, como num processo de proporção áurea. Assim tanto estrutura quanto os ambientes internos da residência tem suas medidas derivadas de dois retângulos básicos: um medindo 3,60m por 2,60m (ou 2,40m) e o outro 4,00m por 2,20m. Curiosamente a compartimentação em **Thiago de Mello** se mostra menos rigorosa em relação aos outros projetos, ainda que a tripartição se mantenha integralmente. O setor social (estar e jantar) se mostra bastante integrado, inclusive em relação às varandas e às áreas de circulação, local recorrentemente apartado por Costa em outros projetos; nos dormitórios a separação se dá de forma natural, ou seja, interpõe-se o volume da escada entre os dois dormitórios.

O que salta aos olhos nesse projeto é também a **simetria** adotada na composição dos ambientes e nas formas resultantes da quadrícula, tanto em planta quanto em projeção. Em **Thiago de Mello** o volume da escada divide o bloco da casa em dois espaços equivalentes. Com pequenas alterações, se passarmos um eixo longitudinal à escada percebemos que um lado se rebate exatamente no outro, constituindo uma perfeita simetria.

Em **Fábio Carneiro de Mendonça** (1930) essa mesma malha rígida e simétrica é utilizada, de forma até mais controlada que em **Thiago de Mello**. Se neste a composição se resolvia através de dois retângulos-base, de medidas definidas, no projeto de 1930 apenas um retângulo (e suas subdivisões ou duplicações) de 3,25m por 5,25m é que dá forma à casa. Não há cômodo interno ou linha de parede que esteja fora desse esquema (ver



**FIGURA 46).** A estrutura formada por pilares de madeira está locada exatamente nos pontos de interseção das linhas da quadrícula. O número de ouro em **F.C. Mendonça** é 3,25, que adicionado a 2 resulta no outro lado do retângulo, 5,25. Assim a quadrícula que serve de base ao projeto é formada por matrizes seqüenciais de 3,25 e 2.

A lógica matemática dos projetos de 1930 e 1978 é mais explícita neste e não tão evidente naquele: se em **T. de Mello** a estrutura aparente mostra o partido reticular adotado, em **F. C. de Mendonça** a estrutura se esconde nas paredes tornando o dado pouco apreensível na escala do usuário. No entanto, além da quadrícula simétrica rígida e exata, esses projetos se comunicam a partir de outra instância: o uso de materiais vernaculares, à disposição na natureza: sapé, madeira, palha, cal e barro. Se o desenho é informado por certa abstração geométrica e intelectualizada, a materialidade nestes projetos se realiza tendo como referência sua própria antítese: a inteligência informal e consuetudinária da tradição popular. Essa aparente fricção é um dos pontos centrais das casas de Lucio Costa, por vezes traduzida em seus textos, onde o projeto de **Monlevade** é parte importante (e mais conhecida) desse discurso.

A quadrícula reticulada também é bastante evidente no projeto dos apartamentos populares da **Gamboia** (1930). O projeto desse conjunto foi encomendado pelo mesmo proprietário da casa de campo acima descrita – Fábio Carneiro de Mendonça – médico e amigo pessoal de Costa. Abandonando agora a materialidade ligada ao vernacular e se voltando ao uso do concreto e das vedações em alvenaria convencional, o projeto implanta uma malha reticulada – cuja unidade se baseia exatamente no tamanho dos cômodos internos de cada unidade habitacional (**FIGURA 53**) – num terreno acentuadamente curvo e em desnível; a essa curva Costa responde com uma elegante passarela suspensa que dá acesso às unidades do segundo pavimento e serve, ao mesmo tempo, de marquise para as unidades térreas. A curva contrasta com a regularidade dos traçados que definem a volumetria do conjunto.

Assim, se considerarmos a medida do quadrado – que formando grupos de quatro conformam cada unidade – como sendo “1 X 1”, todo o espaço externo ou interno do terreno tem como medida essa unidade “1” e seus múltiplos (2, 3 ou 4) ou divisores (1/2), nunca apresentando medidas que fujam



dessa ordenação lógico-matemática, inclusive escadas, passarela, acessos, terraços e espaços livres.

A curva da marquise-passearela que rompe a malha cartesiana em **Gamboa** é um procedimento que Costa usa também em outros projetos, em situações específicas: no caso dos arrimos de pedra que promovem a acomodação do volume construído – sempre prismático – à topografia local. Por que esses arrimos são de pedra aparente e bruta e por que seus desenhos são curvos e orgânicos?

Essa oposição nos remete a abordagem relativa aos jardins em item anterior deste trabalho. Os arrimos de pedra, como elementos de tratamento paisagístico, se referem mais estritamente à natureza, aqui traduzida pela topografia do terreno, dado existente, forma natural. E é assim que, contrapondo às linhas retas do volume construído aparecem as curvas dos arrimos de pedra na proposição contemporânea da casa **E. G. Fontes** (1930) (**FIGURA 54**). O discurso formal se descontraí ao redesenhar o solo e sua topografia talvez sinalizando que aquilo não se trata de arquitetura mas de espaço livre, não construído, por isso território da natureza. Com isso demarca fronteiras precisas entre o objeto arquitetônico e o sítio onde ele se implanta.

É que o desenho dos arrimos e o material de que são feitos (pedras brutas) criam um contraste efetivo com a limpidez e a exatidão das formas e dos revestimentos utilizados no bloco edificado, criando essa demarcação a que nos referimos. O contraponto operado pelo desenho entre a organicidade da vegetação e as linhas retas da arquitetura reafirma essa definição de lugares. O mesmo se dá em **Heloísa Marinho** (1942) (ver **FIGURA 33**): duas grandes curvas dão conta de definir os dois níveis da casa, esta um bloco prismático de desenho regular. As curvas são, na verdade, muros de arrimo em pedras naturais que conformam os espaços externos: a entrada da casa, o “gramado para as crianças” e o “caminho para o bosque”.

Em **Helena Costa** (1980) (**FIGURA 55**) a mesma organicidade dos arrimos se repete na conformação do platô do gramado frontal à residência, do platô da piscina e do platô ao nível da entrada do terreno. O plano de implantação da casa, reproduzido nesta última imagem, revela como o projeto busca definir um partido claro de inserção da casa no lote: os arrimos reproduzem as formas das curvas de nível, as pedras brutas são mais uma vez







utilizadas e, entre curvas projetadas e existentes, o bloco prismático se afirma, altivo e indiferente àquela “desordem” natural, dentro de seu decoro lógico e racional. Sem dúvida, esse procedimento acaba por destacar ainda mais a massa edificada em relação ao entorno.

No térreo do edifício Bristol – Parque Guinle (1948) – as pedras naturais formando curvas graciosas também apontam para uma vontade que aquele térreo livre com pilotis seja uma continuação do parque à sua frente (**FIGURA 56**): a laje branca cortada por brancos pilotis sobreposta às pedras e à vegetação continuam a falar sobre jardim, natureza e arquitetura; o arrimo de pedra ali parece fazer com que a brancura e a polidez da abstração geométrica não precise sujar seus pés de terra. Ou não? Esse térreo poderia ser um jardim coberto...

Em que outro lugar do mundo essa arquitetura exata poderia causar tamanho contraste? Entre a linha reta da arquitetura e a curva da natureza, Costa parece rever, ao menos no que se refere a esse detalhe ligado ao aspecto formal e estético, a relação anteriormente exposta entre tecnologia e natureza. Haveria, de fato, uma continuidade entre elas? Essa concepção não seria algo realizável apenas no âmbito teórico? Costa teria superado a dialética homem-natureza em termos de conflito e oposição?

## 2.6.2 Escadas

Elementos fundamentais na conformação do vocabulário formal em arquitetura, as **escadas** nos projetos de Costa operam, na maior parte das vezes, em dois sentidos: como elementos que reiteram uma compartimentação rígida e precisa dos ambientes internos definindo diferentes status de usuários e, também, ao mesmo tempo, como elementos de estruturação da volumetria do edifício.

Reminiscências da Paris haussmanniana onde a casa burguesa buscava segregar os personagens domésticos entre serventes e servidos, a configuração de uma circulação vertical estritamente social separada de outra voltada exclusivamente ao uso dos serviços aparece nos projetos de Costa desde a década de trinta até a década de oitenta.



Em **Edgar Duvivier** (1985) (ver **FIGURA 51**) a escada circular, menor e menos confortável, apartada da escada principal (maior e mais confortável que integra verticalmente a entrada principal, o setor social e o estúdio) liga a área de serviço e os dormitórios dos empregados no térreo aos dormitórios principais e à cozinha, constituindo uma circulação quase que escondida do resto da casa e, não íntima – pensada para o uso dos proprietários – mas de serviços, pensada para não misturar proprietários ou visitas dos empregados domésticos.

O mesmo procedimento se repete em **E. G. Fontes** (1930) (ver **FIGURA 21**). A grande escadaria que se destaca no hall central da casa mostra ter destinação bem distinta da outra, escondida e espremida em um bloco da casa específico e discretamente projetado para abrigar a copa, a cozinha, a dispensa, a sala de empregados, os três dormitórios de empregados, os vestiários, a rouparia e os depósitos. É curioso como neste projeto a “ala de serviços” mostra-se tão escondida do resto da casa que chega a constituir-se como uma outra casa, ou uma casa dentro da maior, evidenciando uma demarcação precisa dos papéis sociais no espaço doméstico que não difere muito de certos padrões ainda hoje reproduzidos nas residências burguesas, onde a “entrada de serviço”, sobretudo em condomínios verticais, é a face mais evidente desse projeto de separação de corpos pelo status. Nesse sentido a “escada de serviço” (grafada explicitamente assim no desenho da casa **E.G. Fontes**) opera apenas como um elemento subordinado a essa lógica, não como um fato isolado.

De qualquer forma poderíamos contra-arrazoar recorrendo ao fato de que se tratava de um projeto para uma classe abastada e com vistas a afirmar seu status e prestígio através dessa arquitetura suntuosa; além disso, como lembra Costa, este teria sido sua “última manifestação de sentido eclético-acadêmico”<sup>39</sup>, o que poderia dizer, entre outras coisas, que não só determinado repertório estético corrente estava em jogo como também determinados valores e costumes próprios à época que, ao fim e a cabo, o proprietário gostaria de ver contemplados em sua casa. Mas algum tempo depois em suas **casas sem dono** (1930) e nos projetos das casas para a chácara **Cesário**

---

<sup>39</sup> Nota escrita pelo próprio Lucio Costa ao se referir a casa **E. G. Fontes**, onde, em seu “Registro de uma vivência” reproduz o desenho das plantas desse projeto. Pp. 56 e 59.

**Coelho Duarte** (1933)<sup>40</sup> essa separação de circulações verticais continuaria a ser usada, a despeito da uma roupagem moderna através da qual esses projetos passam a ser conhecidos.

Como exercícios projetuais que são, as **casas sem dono** poderiam ser a oportunidade de Costa romper com certos aspectos, por assim dizer, conservadores do ambiente doméstico, como é o caso da escada de serviço. No entanto ela reaparece, ainda que pequena e tímida, anexa ao bloco de cozinha e serviço (**FIGURA 57**) assim como em **Cesário Coelho Duarte** (**FIGURA 58**), onde, ao projetar sua própria casa não só reafirma a tripartição (área social, serviços e área íntima) como opta por separar as circulações verticais em função dos papéis sociais dos usuários. O que nos parece peculiar em **Cesário Coelho Duarte** é o fato de lançar mão desse procedimento até onde ele não se justificaria em função do espaço exíguo da edificação: as duas escada quase se tocam! A separação fica evidente, assim, muito mais como manifestação de um certo decoro social do que propriamente de acomodação funcional da circulação.

Excetuadas as escadas de serviço, a escada principal sempre ocupará lugar de destaque nos edifícios. Em projetos como **E. Duvivier**, **E.G. Fontes**, **casas sem dono**, **Hungria Machado**, **Saavedra** e **Helena Costa** seu status de elemento fundamental na recepção e na condução do visitante ao corpo da casa fazem da escada um lugar materialmente apartado, enquanto ambiente, dos outros espaços internos, num esquema que se repete, com algumas variações, em todos esses projetos. A escada parte, na maior parte das vezes, de um espaçoso hall de entrada e chega a uma galeria ou hall de circulação a partir da qual toma-se o caminho desejado. A escada aqui não devassa a casa ao visitante, mas revela-a aos poucos na medida em que lhe for permitido avançar de cômodo para cômodo.

Nesse procedimento Costa está atribuindo valores e conceitos ao espaço doméstico e reafirmando uma rígida compartimentação:

---

<sup>40</sup> Este projeto foi elaborado por Costa por sugestão de seu cunhado Hernani Coelho Duarte. Seu pai, Sr. Cesário, possuía uma chácara onde Hernani tivera a idéia de construir três casas: uma para sua irmã Dora (cunhada de Costa), outra para o sogro de Costa e outra para Costa e sua família. Trata-se, portanto, de um projeto a ser construído para moradia do arquiteto.







Em vez de explorar a continuidade dos espaços, como faz grande parte dos arquitetos modernos brasileiros, como Niemeyer e Artigas, Lucio Costa explora situações de intervalo, de maneira algo similar ao arquiteto mexicano Luis Barragán. (...) Para Lucio Costa e Barragán, a experiência doméstica é vivida em uma sucessão de espaços nos quais as diversas atividades da esfera privada correspondem a lugares afetivos, em harmonia com o temperamento daquele que nela mora. Na residência e estúdio que construiu para si, em 1947, no bairro de Tacubaya, na Cidade do México, Barragán explora com rara habilidade as situações de transição. A entrada se dá por um pequeno hall a partir do qual é possível chegar a uma ante-sala, o vestíbulo de uma sala que, no entanto, está protegida, na entrada, por um biombo, de modo a não ser descortinada em uma única visada. O ambiente do café da manhã distingue-se do da sala de jantar, pois, com uma luz mais íntima, reporta-se a um diferente estado de espírito. As casas de Lucio, embora menos labirínticas, apresentam intenções semelhantes. Nas residências Saavedra e Helena Costa, o visitante é acolhido em um bloco térreo [FIGURA 59] que contém unicamente a escada de acesso ao ambiente social<sup>41</sup>. A partir daí, os cômodos proliferam: sala de almoço, de jantar, terraços e salas íntimas dos quartos.<sup>42</sup>

O espaço de circulação vertical nos projetos de Costa formam um núcleo central ou uma rótula a partir da qual, num primeiro círculo concêntrico, seguem os cômodos de uso social e depois, num segundo círculo, os cômodos do setor íntimo. Essa organização espacial se reflete inevitavelmente na forma dos edifícios por conta do destaque dado à escada: invariavelmente ladeada por vidros, ricos painéis de elementos vazados, janelas ou mezaninos; assim sua presença deixa de ser meramente funcional para se tornar, sobretudo, um elemento do discurso estético-formal, um acontecimento marcante, deixando de ser apenas função para ser forma.

Talvez o projeto que realizou mais plenamente esse recurso projetual tenha sido o edifício Nova Cintra no **Parque Guinle** (1948) (FIGURA 60). Nem social, nem de serviço, sem qualquer pretensão a constituir-se como discurso moral ou valorativo, apenas uma escada que poderia estar meramente cumprindo seu papel de acesso opcional quando houvesse falta de energia

---

<sup>41</sup> Sobre o térreo em **Saavedra** ver FIGURA 40.

<sup>42</sup> Guilherme Wisnik. **Lucio Costa**. São Paulo: Cozac & Naif, 2001, p. 39.





para os elevadores, se constitui como um elegante elemento escultórico aparte. Estrutura aparente – a escada expõe sua ossatura de concreto sem adornos –, panos de vidro, brancura e formas limpas, regulares: poderia ser uma citação da escada da fábrica-modelo erguida para a Exposição da Werkbund em Colônia, 1914 de autoria de Walter Gropius (**FIGURA 61**). Pevsner interpreta e fala sobre esse projeto:

Nas esquinas, onde, de acordo como os princípios tradicionais, deveria haver uma força de suporte bem visível, há apenas vidro, cuja transparência deixa ver duas escadas em caracol. Isto tem sido imitado tantas vezes como a esquina sem coluna da fábrica Fagus; prova de que a expressão pessoal de Gropius teve êxito completo. Há qualquer coisa de sublime no domínio sem esforço do material e do peso que ele consegue. (...) A arquitetura de Gropius glorifica a energia criadora deste mundo em que vivemos e trabalhamos e que queremos dominar, um mundo de ciência e de técnica, de velocidade e de perigo, de duras lutas, sem segurança pessoal, e enquanto o mundo continuar a ser assim e estes continuarem a ser os seus problemas e ambições, o estilo de Gropius e dos pioneiros continuará a ser válido.<sup>43</sup>

Este texto, de 1936, constituiu-se como uma das mais veementes apologias ao uso positivo das novas tecnologias, algo justificável se nos lembrarmos que a arquitetura da razão e do funcionalismo estavam em plena expansão em muitos países a essa época. Ato contínuo, o pós guerra trataria de desbancar essa utopia, ainda que recolocasse outras mais em seu lugar.

Mas ainda que sejam bem parecidas, as escadas de Costa e Gropius partem de posições pessoais diante da arquitetura bastante distintas. Se ambos comungam a opinião de que estamos diante de “um mundo de ciência e de técnica, de velocidade e de perigo, de duras lutas, sem segurança pessoal”, a forma de viver num mundo sórdido como este bifurca em caminhos distintos: pela escada de Gropius aparece um “super-homem” cujo poder de ordenar e subjugar a máquina e o conhecimento estabelece uma relação positiva entre o homem e o meio, ainda que árdua. Costa, por outro lado, não parece desenhar sua escada sob a satisfação do domínio de uma tecnologia, de um material;

---

<sup>43</sup> Nikolaus Pevsner. **Os pioneiros do desenho moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 218.



seu humanismo não faz dela o centro das atenções, mas aponta para o painel de cobogós ao lado feitos quase artesanalmente de cerâmica, ali, ao lado da vistosa escada, sem qualquer constrangimento.

### 2.6.3 Cubos brancos

Se as escadas constituem-se acontecimentos formais a parte em relação à massa edificada e o uso recorrente da malha cartesiana serve de base a uma certa rigidez de linhas e formas em seus projetos, nos cabe, por fim, identificar frente ao conjunto de projetos com os quais trabalhamos, a possibilidade da constituição de um partido estético-formal em Lucio Costa, ou o lugar que esse aspecto ocuparia em sua produção.

Ainda que seja um pouco embaraçoso dizer, nas casas de Costa tudo poderia ser resumido ao uso ou não de coberturas de telhas de barro em águas sobre volumes prismáticos brancos, íntegros ou vazados. Nada mais. Se em seus projetos da década de 30 (**casas sem dono, projetos esquecidos, E. G. Fontes**, entre outros) aparece o cubo perfeito formado por paredes retas e coberturas de lajes planas impermeabilizadas, após 1940 até seus últimos projetos, o telhado de águas mantém-se sem exceções. Seria como se os cubos brancos do início de sua carreira tivessem ganhado coberturas de telhas, afinal a impermeabilização pudesse não ser assim tão eficiente, causasse problemas de conforto ambiental ou fosse muito onerosa. Mas tais justificativas não nos parecem válidas, pois já na década de 80, quando realiza os projetos para **Helena Costa e Edgar Duvivier**, esses impedimentos de ordem técnica já haviam sido superados a contento e o uso da laje plana já era amplamente difundido entre arquitetos pelo mundo afora, com ou sem jardins sobre ela.

Por que telhados ao invés de lajes planas? Por que Costa teria “voltado atrás” em relação à tecnologia e insistido num elemento tão incomodamente banal como um telhado de águas? Sem respostas a priori, nos cabe aqui reconhecer, porém, que entre as coberturas de lajes planas de 1930 e os telhados tradicionais de águas, manifestam-se nuances que, do ponto de vista estritamente formal, apontam para uma superação do uso literal e corrente

desse recurso tradicional. Estamos nos referindo exatamente a três projetos: a casa **Saavedra** (1942), **P. Paes de Carvalho** (1944) e o **Hotel São Clemente** (1944).

Curioso notar aqui mais uma das aparentes dicotomias de Costa: foi justamente nos projetos de uma sede de fazenda (**Saavedra**), de uma casa de praia (**P.P. Carvalho**) e de uma pousada em meio a um bosque (**São Clemente**), todos implantados sobre amplos espaços verdes, em locais quase exclusivamente rurais, ou seja, sem um contexto urbano que com elas pactuassem referências formais, que Costa exercitou mais estritamente seu léxico estético.

Em **Saavedra** o volume principal da casa – formado por dois retângulos brancos ligados formando um “L” – se eleva do solo através de uma malha de pilotis fazendo com que “flutue” no gramado, procedimento muito próximo à Ville Savoye (Poissy, França, 1929) de Le Corbusier. No entanto não é todo o terreno que se apresenta livre: o setor de serviços da casa (cozinhas, lavanderia, empregados, etc.) forma um bloco regular (ver **FIGURA 43**) cujas paredes recebem acabamento diferenciado do pavimento superior: pedras rústicas. Assim forma-se a composição do edifício: sobre um retângulo firmemente plantado no chão com pesadas pedras naturais apoia-se o “L” branco, leve, suspenso no ar.

Ao contrário do que era de se esperar, os retângulos brancos são encimados por um a única água de telhas de barro. Por que não duas águas, procedimento que, sem dúvida seria mais econômico e racional? É que entendemos que o desenho mais próximo de um cubo livre de interferências seria uma única linha inclinada (o telhado) a ligar os dois lados verticais do volume (as paredes); isso por que em **Saavedra**, como vimos, aparecem também os modelos estilizados das janelas conversadeiras, das janelas-muxarabi, os painéis treliçados, os parapeitos de desenho colonial. Todos esses elementos apontavam para uma solução menos “modernista” da cobertura. Metáforas a parte, proprietários e modernos em cima, empregados e antigos em baixo.

Mas em se tratando de um hotel, tal inferência deixa de ser válida; é o caso do **Park Hotel São Clemente** (1944) (**FIGURA 62**). Aqui, retomando os princípios compositivos de **Saavedra**, o bloco opaco de alvenaria branca





encimado, também, por um telhado de uma água, constitui o elemento marcante da volumetria e o aproxima muito do Grande Hotel de Ouro Preto, de Oscar Niemeyer. O bloco suspenso do chão por um “paliteiro” de colunas de madeira (pilotis?) deixa livre o térreo para abrigar os ambientes sociais do hotel (restaurante, estar e varanda), espaços, ao contrário de **Saavedra**, fechados por grandes caixilhos de madeira e vidro, vedações de desenho e disposição independente da estrutura como propunha Le Corbusier.

Fechar o térreo livre formando ambientes fechados, no entanto, visualmente livres, dá a medida de uma possível tensão que o projeto manifesta: entre seguir à risca o receituário moderno e recorrer ao expediente tradicional de trazer a alvenaria até o chão plantando firmemente o volume à terra, Costa tem a liberdade de propor uma conciliação: em parte do térreo – voltado para a vista do vale e do bosque – são os vidros que promovem o fechamento, do lado apostado – voltado para a rua – é o já utilizado painel de pedras naturais. Em **Saavedra**, como descrevemos, a parede de pedras formava a base de sustentação do bloco acima e abrigava os cômodos de serviço, mas em **São Clemente** se constitui como um dos elementos da composição, sem propor hierarquias, ao lado do grande volume branco e do corredor de madeira do pavimento superior (**FIGURA 63**). Naquela esconde os serviços domésticos, aqui abriga a escada: nada da intenção ordenadora e disciplinada de dois anos atrás. Há no edifício citações formais puras: a cobertura que provê abrigo à recepção formada por uma única água sustentada por dois pilares em “V”, os moirões em “X” ao lado da varanda e os guarda-corpos treliçados em madeira.

Partindo de princípios semelhantes, em **P. Paes de Carvalho** esse mesmo desenho de cobertura em uma água se mantém (ver **FIGURAS 23 e 35**) formando agora dois blocos – o corpo principal e o que contém a capela e os quartos de hóspedes. Executada apenas dois anos depois de **Saavedra** e sem uma volumetria tão marcante e significativa, nesta casa térrea Costa parece ter se desvinculado dos últimos resquícios que o vocabulário arquitetônico de seus projetos da década de trinta haviam lhe imprimido: pilotis, térreos livres e grandes panos de vidro. A ausência de elementos como esses aliado ao emprego de janelas-muxarabi, pátio interno e a singela presença de uma capela anexo ao volume da casa marcam, a nosso ver, o início de um



processo de distensão ou diluição formal onde o discurso estético *stricto sensu* dá lugar apenas a um discurso de modo de vida. Não que esse aspecto tenha sido negligenciado por Costa em seus projetos anteriores, mas o fato novo é que prevalece cada vez com mais intensidade a busca de uma forma que seja manifestação a mais fiel possível “de sobriedade, de precisão, de graça, de elegância, de dignidade, de força, de rudeza, etc.”<sup>44</sup>

Ao projetar espaços de habitar Costa parece estar cada vez mais imbuído de um projeto de afetividade doméstica que, em parte, prescindir da forma para se manifestar: o modo como a arquitetura permite ao morador entrar em casa, o lugar da leitura, a qualidade da luz que entra pela janela, o filtro do pátio interno, entre outros expedientes do gênero, são elementos que buscam na forma arquitetônica meios que os realize plenamente. O discurso meramente formal, como expressão lírica, parece não ter espaço em sua arquitetura.

É nesse contexto que entendemos ser possível olhar para os projetos da década de oitenta como **Helena Costa**, **Thiago de Mello** e **Edgar Duvivier**. Sem talvez toda a riqueza e a complexidade da composição volumétrica de **São Clemente**, **Saavedra** e **P. Paes de Carvalho**, aqueles projetos se referenciam em outros como **Fábio Carneiro de Mendonça** (1930 – ver **FIGURA 46**), **E. G. .Fontes** (proposição neocolonial, 1930 – ver **FIGURA 21**) e **Heloísa Marinho** (1942 – ver **FIGURA 33**). Em todos eles, o tradicional telhado de várias águas resolve a cobertura dos cubos brancos, elemento sempre presente, seja qual for o partido formal do projeto. Os telhados de uma água como em **São Clemente**, **Saavedra** e **P. Paes de Carvalho** podem ter sido um momento pontual do processo projetual de Costa, assim como a cobertura de laje plana representou um momento preciso de seus projetos, aqueles da década de trinta (**casas sem dono**, **projetos esquecidos** e **E. G. Fontes** - proposta contemporânea).

A análise da forma em Costa não pode ser resumida, no entanto, a um certo *quantun* de distância ou aproximação entre uma arquitetura moderna erroneamente homogeneizada e sem devida especificação e uma suposta e

---

<sup>44</sup> Citação referente ao texto “Formes et fonctions”. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit*, p. 261.

específica arquitetura vernacular. Análises que tomam como princípio essa aparente dicotomia se esquecem de dados históricos relevantes:

Os racionalistas italianos, desde 1927 apontavam a simetria como traço distintivo de uma arquitetura moderna italiana, enfatizavam as afinidades entre a arquitetura menor do passado e o espírito contemporâneo. No México, Juan O’Gorman inaugura em 1933 as casas-estúdio construídas para Frida Kahlo e Diego Rivera, onde uma iconografia industrial construtivista e ecos do ateliê de Ozenfant misturam-se às cercas de cactos, cores vivas e quebra-sol precursor. Na Finlândia, Alvar Aalto incorpora reminiscências da granja na sua própria casa de madeira e alvenaria branca (1934-36). A maior autoridade de Le Corbusier é inquestionável, mas durante a primeira metade de 1930 ele é mais um companheiro de viagem que um precursor solitário. Não se trata de abandonar os vínculos com a máquina mas de qualificá-los, apresentando a arquitetura moderna como uma refundação lingüística evolutiva.<sup>45</sup>

Os cubos brancos de Costa se referenciam num constructo teórico por ele levado a cabo ao longo dos anos através de seus textos onde estabelece uma ligação e uma correspondência entre a forma vernacular e a moderna, sem traumas, rupturas ou artificialidades<sup>46</sup>. Se o cubo branco recebe telhas de uma água, várias águas ou laje plana, isso pode significar que o arquiteto experimenta os limites e as diversas possibilidades sintáticas que os instrumentos do seu ofício impõe, assim como o poeta com as palavras.

Há um procedimento consensualmente prático em arquitetura aconselhando que, ao fixar o olhar sobre a estrutura do signo, sua estética, é preciso não perder de vista a obra toda; em Costa, além disso, seria imprescindível cuidar para o fato de que a obra se inscreve num espaço bem mais amplo que o sítio onde se localiza: as complexas e indesviáveis marcas da sociedade contemporânea.

---

<sup>45</sup> Carlos Eduardo Dias Comas. “A arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação”. In: **Lucio Costa, um modo de ser moderno**, *opus cit.*, p.18.

<sup>46</sup> A esse respeito ver os textos de Lucio Costa: “Razões da nova arquitetura” (1934), “Documentação necessária” (1937), “Depoimento de um arquiteto carioca” (1951) e, sobretudo em “Considerações sobre arte contemporânea” (1952). In: **Lucio Costa: sobre arquitetura**, *opus cit.*

## CONCLUSÕES: A ÉTICA E A ESTÉTICA EM LUCIO COSTA

Entre a análise e a síntese, duas diferentes formas de nos aproximarmos do objeto de estudo neste trabalho, desenvolvidas, respectivamente, no primeiro e segundo capítulo, fica a forte impressão de que quaisquer classificações sobre sua obra projetual, tanto a que aqui propomos quanto aquelas até hoje formuladas (inclusive pelo próprio Costa) não dão conta de aspectos importantes dessa produção, deixando de fora possíveis leituras horizontais, aqui chamadas de recorrências projetuais, que enriquecem e ampliam a visão do objeto, considerando nuances que a rigidez da classificação seriada impede de abarcar.

A identificação dessas constantes fez com que percebêssemos que o passar do tempo não se constitui como um fator indesejável e evolutivo no trabalho projetual de Costa, como salientamos reiteradamente ao longo das análises aqui empreendidas de seus projetos.

Assim, se não foi possível identificar um processo projetual claro e coerente em Lucio Costa e uma linha do tempo precisa em relação aos seus projetos residenciais, fica patente, ao menos, que eles serviram de base para uma reflexão mais profunda acerca do lugar da arquitetura na sociedade moderna, sua possível contribuição para o estabelecimento de um plano básico de valores humanos e como se constrói seu significado e sua razão de ser no mundo, estes sim aspectos que vão se amadurecendo e se colocando gradativamente ao longo tempo, não só através de seus projetos e desenhos, como também através de seus textos.

E como separar essas duas formas de expressão ao tratarmos de um arquiteto que também foi urbanista, historiador, literata, filósofo e artista? Instâncias coincidentes, a natureza sensível do homem, na arquitetura expressa simplesmente pelo olhar, e a natureza intelectual, expressa pelas idéias textuais e abstrações teóricas, são os meios primordiais através dos quais se faz a arquitetura: o pensamento abstrato dá origem à forma; a forma é a expressão concreta de uma teoria ou de um desejo, ainda que sejam válidas as diferenças operatórias levantadas na Introdução desta dissertação, entre textos verbais e não-verbais. Forma e discurso necessariamente consubstanciam-se em arquitetura, jamais podendo um existir sem o outro.

Portanto, discutir a forma ou o partido estético-formal em Costa nos obriga a alargar o uso corrente, e, por vezes, equivocado do termo “estética”. Se suas casas recorrem a um uso pouco exacerbado de linhas e formas é porque essa estética, a princípio tida como pobre e desinteressante, atua em outro registro:

Os projetos de Lucio Costa reiteram uma necessária privacidade como forma de compensar os constrangimentos impostos pelo mundo exterior, seja nos grandes centros urbanos, seja nos imensos espaços característicos da paisagem americana. Entre a natureza com sua mítica força originária e a civilização moderna com sua problemática sociabilidade, delicados movimentos se esforçam para não pender inadvertidamente para nenhum dos lados.

A questão que se impõe, nesse sentido, é como a arquitetura pode constituir-se enquanto presença diferenciada sem “obstar a paisagem”. Diante desse impasse, os edifícios de Lucio Costa não se caracterizam pela exuberância formal, por um acentuado geometrismo ou pela afirmação expressiva dos componentes técnicos. A saída: erigir uma arquitetura de linhas definidas, com destaque para sólidos regulares, mas de feição sóbria. Nos projetos residenciais, por exemplo, as arestas do volume geométrico são atenuadas pelo telhado em águas e as aberturas estão sempre protegidas. Se os edifícios são formalmente acanhados é porque o embate expressivo nas obras de Lucio Costa ocorre em outra esfera: mais propriamente naquela dos procedimentos construtivos.<sup>1</sup>

Em posição bem próxima a do arquiteto Sérgio Ferro, para quem a alienação da forma em relação ao processo construtivo é um dos mais severos equívocos da arquitetura contemporânea, levando à fetichização<sup>2</sup>, a Costa desagradam profundamente os padrões de impessoalidade e anti-subjetividade impostos pela técnica construtiva moderna. As técnicas artesanais de

---

<sup>1</sup> João Massao Kamita. “A lírica construtiva de Lucio Costa e Volpi”. In: **Lucio Costa, um modo de ser moderno**. *opus cit.*, p.262.

<sup>2</sup> Sobre a arquitetura de Lucio Costa Sérgio Ferro comenta: “O Lucio é muito mais atento ao construtivo, é muito mais atento à produção imediata. A forma do Lucio, sempre aparentemente tímida, simples, sem arroubos transcendentais, me parece muito mais próxima do primeiro projeto dele (de construção da realidade nacional baseado em condições próximas, na evolução do que está ali), do que a utopia do Niemeyer”; e continua: “Na arquitetura de Lucio, na forma que ele utiliza, há respeito aos elementos mais simples: a correção de uma alvenaria, de um pilar, de uma viga, no emprego de tais e tais materiais. E essa correção técnica, que exalta uma certa mão operária, no Lucio, pouco a pouco vai avançando, vai se transformando no fundamento mesmo da linguagem dele.” Depoimento de Sérgio Ferro in **O Risco: Lucio Costa e a utopia moderna**. *opus cit.*, p.124.

construção se colocam, então, como um contraponto saudável a esse mal, restabelecendo o sentido humanístico do artefato e deixando na obra a marca daquele que a produziu: o marceneiro, o carpinteiro, o azulejista, o assentador de pedras, o pedreiro, todos participantes ativos do ciclo de produção.

Assim o discurso sem palavras que Costa estabelece através de seus projetos se traduz muito mais através do procedimento do que do resultado final. A forma é resultante de uma escolha consciente pelo processo em que ela nasce: a janela-muxarabi e seus caprichosos desenhos só é possível com a contribuição habilidosa de carpinteiros, vidraceiros e ceramistas, todos artesãos.

O homem e suas desventuras terrenas é o problema central em Lucio Costa, não o resgate simples e pueril do passado e sua adaptação às formas contemporâneas:

O importante é resgatar pelo olhar a memória de um fazer que levava tanto a marca inconfundível do indivíduo quanto de uma relação de equilíbrio com a natureza. O passado representa, no caso, um índice crítico que nos faz lembrar reiteradamente a prevalência dos valores humanos numa época tecnicista, que tende a extrair do sujeito a possibilidade de exprimir-se criativamente, impondo um mundo artificial regido por valores abstratos. Lucio Costa defende, em última instância, a pertinência da arte como depositária dos mais altos ideais.<sup>3</sup>

Entendidos como forma de expressão livre e descompromisada, seus projetos residenciais comunicam, enquanto textos-não verbais que são, a inevitabilidade de se “des-fetichizar” a arquitetura, ou seja, não tomá-la ou interpretá-la apenas pelo aspecto externo através do qual se manifesta num primeiro momento; é preciso aproximar o olhar e refletir sobre o detalhe e sobre a dinâmica de sua produção: isso é também, e fundamentalmente, arquitetura. As casas de Costa não só partem de um pressuposto básico de contemplar valores e sentimentos afetivos do usuário realizáveis no âmbito doméstico – recato, intimidade, aconchego, descanso, etc. – como se colocam como verdadeiros manifestos éticos sobre a forma do ser humano ser e estar no

---

<sup>3</sup> João Massao Kamita. “A lírica construtiva de Lucio Costa e Volpi”. In: **Lucio Costa, um modo de ser moderno**. *opus cit.*, p. 264.

mundo: o cubo branco e suas variações pode ser um suporte adequado à moradia do homem moderno, conquanto a ele estejam anexas a humanidade das treliças, das varandas, do pátios e das madeiras e azulejos.

Se a análise precisa de sua obra pode ser um trabalho inconcluso, Costa, por sua vez, arriscou uma conclusão ou um resumo de si mesmo:

Não sou capitalista nem socialista, não sou religioso nem ateu, – acredito simplesmente na minha velha teoria das *resultantes convergentes*.

E como a natureza visível, ao alcance dos sentidos, e a natureza oculta, ao alcance da inteligência, são, no fundo, a mesma coisa, entendo que o desenvolvimento científico e tecnológico, livre de peias, não pode ser contra o homem, porquanto, transcendência ou imanência, o ser humano, com seu drama existencial – gênio, vagabundo ou santo – ,é a peça chave, o remate da Evolução.

Evolução ou jogos infinitos do acaso, como preferem alguns, na imensidão desses espaços aqui como alhures sem princípio nem fim, esfera, como já foi dito, cujo centro está em toda parte e a circunferência em parte alguma – “nulle part”<sup>4</sup>.

Talvez as casas sejam testemunhos de que essas palavras não se constituam mera retórica em um bem escrito estilo de prosa: unificando forma e pensamento e focando precisamente a História como trama de um personagem solto no tempo – “nulle part” –, Costa permanece como uma referência indesejável em reflexões acerca dos rumos da arte e da arquitetura no mundo contemporâneo; se não se sabe aonde chegar, há pistas confiáveis de onde partir.

---

<sup>4</sup> Lucio Costa. Citação em contracapa. In: **Registro de uma vivência**, *opus cit.*



## ANEXO

### Listagem das casas

O critério para a elaboração desta listagem foi baseado na multiplicidade de referências, ou seja, a simples constatação da existência de um projeto, de um desenho, de um esboço, ou de uma mera referência escrita serviram de base para a inclusão de cada obra nessa relação.

A precariedade de informações ou referências foi uma das principais limitações para uma leitura mais precisa e coesa dessa produção. Mesmo assim consideramos pertinente apresentar essa listagem como resultado de pesquisa.

O levantamento preliminar das casas de Lucio Costa nos levou a constatar recorrentes lacunas de informação, tais como: determinado projeto foi ou não construído?; determinada casa existe ainda ou não?; qual a data precisa do projeto?; quando constatada a existência da casa, em que condições se encontra atualmente? Tais questões, quando elucidadas, foram, por vezes, importantes nas inferências acerca dos objetos de estudo; quando não pudemos responder às dúvidas, acabávamos por não considerar o projeto em nossas análises.

A ordem escolhida para a enumeração das obras foi a cronológica relativa à execução ou confecção do projeto. Ainda que este dado também tenha sido algo impreciso (muitos projetos ou obras apresentam datações diferentes em relação às fontes consultadas) nosso critério se orientou no sentido de adotar a datação mais antiga citada: se determinada obra é citada como tendo sido executada entre 1948 e 1954, como é o caso dos edifícios do **Parque Guinle**, adotamos o ano de sua concepção inicial, no caso 1948, como a data oficial do projeto; se apenas duas fontes citam datas diferentes sobre uma obra, procuramos adotar a mais antiga; quando três fontes citavam as datas, adotávamos a que tinha sido mencionada por mais de uma fonte.

Assim, a listagem que segue pretende apenas ser uma iniciação para futuros e mais precisos levantamentos de um material que acreditamos ser um dos mais valiosos patrimônios arquitetônicos brasileiros ao testemunhar o possível estabelecimento uma vertente ímpar da arquitetura moderna no Brasil.

1. obra: **Casa Rodolfo Chambelland**

data: **1921-22**

local: **RJ**

endereço: **rua Paulo de Frontim.**

construída: **sim**

existente: **não**

observações: **1º obra do arquiteto. Foi demolida em 1978.**

2. obra: **Casa Arnaldo Guinle**

data: **1922-28 (?)**

local: **Teresópolis, RJ.**

endereço: **?**

construída: **não**

existente: **não**

observações: **projeto com Fernando Valentim. Exposto no Salão de Belas Artes em 1922.**

3. obra: **Residência projetada para o Concurso Solar Brasileiro**

data: **1923**

local: **?**

endereço: **?**

construída: **não**

existente: **não**

observações: **concurso promovido por José Mariano Filho, sendo que Costa ficou em 2º lugar, tendo usado o pseudônimo “rolls royce”.**

4. obra: **Residência Raul Pedrosa**

data: **1924**

local: **RJ**

endereço: **rua Rumânia, 20, Laranjeiras.**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **com Fernando Valentim. Hoje é o Instituto Rio Arte.**

5. obra: **Castelo para Jayme Smith de Vasconcelos**

data: **1924 – 1926**

local: **Itaipava, RJ**

endereço: ?

construída: **sim**

existente: ?

observações: **com Fernando Valentim. Premiado no Salão de Escola Nacional de Belas Artes em 1924. Costa não confirmou sua participação no projeto.**

6. obra: **Residência Cipriano Amoroso Costa**

data: **1924**

local: **RJ**

endereço: **rua Barata Ribeiro, 625, Copacabana.**

construída: ?

existente: ?

observações: **Com Fernando Valentim. Costa executou também o projeto do jardim. Exposto no Salão de Belas Artes de 1924.**

7. obra: **Residência Bento Oswaldo Cruz**

data: **1925**

local: **RJ**

endereço: **rua Lopes Quintas, 497, Jd. Botânico**

construída: **sim**

existente: ?

observações: **Trata-se de um projeto de reforma. Com Fernando Valentim. Obra conhecida como Villa Floresta. Há informações de que atualmente foi modificada.**

8. obra: **Residência Fausto Carvalho e Silva**

data: **1925**

local: **RJ**

endereço: **rua Araújo Gondim , 58, Leme. Esta rua hoje se chama General Ribeiro da Costa, pai de Costa.**

construída: **sim**

existente: **não**

observações: **Demolida. Costa não se lembra desse projeto.**

9. obra: **Casas geminadas para os Daudt de Oliveira**

data: **1925**

local: **RJ**

endereço: **rua marechal Jurandir Pires Ferreira, 95, Cosme Velho.**

construída: **sim**

existente: **?**

observações: **Com Fernando Valentim. Costa nega a autoria desta obra.**

10. obra: **Casa para o Comandante Álvaro Alberto Mota e Silva**

data: **1926**

local: **RJ**

endereço: **rua Barata Ribeiro, 560, Copacabana.**

construída: **sim**

existente: **não**

observações: **Demolida. Com Fernando Valentim . Primeira instalação de ar condicionado doméstico do RJ. Júlio Katinsk cita outro endereço: Av. Nossa Senhora de Copacabana, n° 560.**

11. obra: **Casa João Antônio da Cunha**

data: **1926**

local: **RJ**

endereço: **rua Miguel Lemos, 77, Copacabana**

construída: **sim**

existente: **não**

observações: **Demolida. Com Fernando Valentim. Costa não se lembra do projeto.**

12. obra: **Casa Evelina Klindelhoff e irmã**

data: **1927**

local: **RJ**

endereço: ?  
construída: **sim**  
existente: **não**  
observações: **Demolida. Com Fernando Valentim.**

13. obra: **Casa Modesto Guimarães**

data: **1928**

local: **Correias, RJ**

endereço: **rua Agostinho Goulão, 369, Correias**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **A casa foi feita para seu sogro. Costa viveu nesta casa entre 1929 e 1931.**

14. obra: **Residência Rodolfo de Siqueira**

data: **1929 (?)**

local: **RJ**

endereço: **Largo do Boticário, 32**

construída: **sim**

existente: **?**

15. obra: **Residência Henrique Ferreira de Moraes**

data: **1929**

local: **Trajano de Moraes, RJ**

endereço: **Fazenda São Lourenço**

construída: **sim**

existente: **?**

observações: **Com Fernando Valentim. Construída e modificada.**

16. obra: **Residência para Benedito Souza Carvalho**

data: **1929 ou 1932 (?)**

local: **RJ**

endereço: **rua Almirante Salgado, 51, Laranjeiras, RJ**

construída: **sim**

existente: ?

observações: **Costa, além de fazer o projeto, fiscalizou a obra e desenhou o mobiliário.**

17. obra: **Casa Ernesto Gomes Fontes**

data: **1930**

local: **RJ**

endereço: **Estrada da Gávea Pequena, 1454, Gávea**

construída: **sim**

existente: ?

observações: **O projeto definitivo foi realizado pelo engenheiro César de Mello e Cunha a partir do desenho neocolonial de Costa.**

18. obra: **Vila Operária Gamboa**

data: **1931/32**

local: **RJ**

endereço: **rua Barão de gamboa, 160, Gamboa**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **realização da C&W . O cliente era o Sr. Fábio Carneiro de Mendonça.**

19. obra: **Casa para o arquiteto Lúcio Costa**

data: **setembro de 1931**

local: **RJ**

endereço: **rua Gustavo Sampaio**

construída: **não**

existente: **não**

observações: **Projeto para a seção de arquitetura do Salão de 31.**

20. obra: **Apartamento de cobertura Sr. Manoel Dias**

data: **1931**

local: **RJ**

endereço: **Av. Atlântica, posto 6.**

construída: **sim**

existente: **?**

observações: **Realização C&W. Trata-se de uma reforma.**

21. obra: **Casas geminadas p/ Sra. Maria Gallo e Sra. Dulce Gallo**

data: **1932**

local: **RJ**

endereço: **rua Rainha Elizabeth n°8 e 10**

construída: **sim**

existente: **não**

observações: **Demolidas. Realização C&W.**

22. obra: **Residência Alfredo Schwartz**

data: **1932**

local: **RJ**

endereço: **rua Raul Pompéia, 190, Copacabana.**

construída: **sim**

existente: **não**

observações: **Realização C&W, apesar de haver uma declaração de Costa dizendo que o projeto é de sua autoria exclusiva, sendo, que inclusive desenhou o mobiliário da casa . Demolida. Na cobertura foi feito o primeiro jardim de Burle Marx.**

23. obra: **Residência Ronan Borges**

data: **1932/33**

local: **RJ**

endereço: **rua Barata Ribeiro, n° 311, Copacabana.**

construída: **sim**

existente: **?**

observações: **Costa fiscalizou a obra.**

24. obra: **Residência Haydea de Souza**

data: **1932**

local: **RJ**

endereço: **rua Sambaíba, 176, Leblon**

construída: ?

existente: ?

observações: **A obra foi realizada por iniciativa do pai da proprietária, o Sr. Cesário Coelho Duarte.**

25. obra: **Residência Valentina Leite Bastos**

data: **1932**

local: **RJ**

endereço: **rua Saint Romain, 338, Copacabana**

construída: **sim**

existente: **não**

observações: **Costa fiscalizou a obra, porém declara não recordar do projeto.**

26. obra: **“Duas graciosas casinhas”**

data: **1933**

local: ?

endereço: ?

construída: ?

existente: ?

observações: **Projeto para participação do salão de arquitetura tropical de 1933. Referência de Cêça Guimaraens baseada na obra de Paulo Santos “Quatro séculos de arquitetura”.**

27. obra: **Chácara Cesário Coelho Duarte**

data: **1933**

local: **RJ**

endereço: **rua Sambaíba, 66, Leblon.**

construída: ?

existente: ?

observações: **Realização C&W. Trata-se na verdade de duas casas.**

28. obra: **Varanda para Júlio Monteiro**



data: **anos 30 (?)**

local: **RJ**

endereço: **Av. Atlântica**

construída: ?

existente: ?

observações: **Realização C&W.**

29. obra: **Residência Henrique Fialho**

data: **1934**

local: **RJ**

endereço: **Av. Portugal Ramalho, 340, Urca.**

construída: **sim**

existente: **não**

30. obra: **Residência Paulo Bittencourt**

data: **1934**

local: **RJ**

endereço: **Largo do Boticário, 20-22**

construída: **sim**

existente: ?

observações: **Realização C&W. Trata-se de uma reforma. Atualmente encontra-se alterada. Consta que em 1931 o advogado Prudente de Moraes Neto foi contratado por Costa para mover um ação de cobrança de honorários pelo projeto desta casa. Em 1937 Costa trabalharia com Prudente de Moraes no Departamento de Estudos e Tombamentos do SPHAN.**

31. obra: **Residência Frey Johnsson**

data: **1934**

local: **RJ**

endereço: **rua Marechal Pires Ferreira, 92, Cosme Velho**

construída: **sim**

existente: ?

observações: **residência da irmã de Costa. Sofreu várias reformas.**

32. obra: **Casa de campo Fábio Carneiro de Mendonça**

data: **1934**

local: **Marquês de Valença, RJ**

endereço: ?

construída: **sim**

existente: ?

observações: **Casa de campo construída com recursos locais e coberta de sapé; essa obra nunca chegou a ser visitada por Costa.**

33. obra: **Casas sem dono - 1,2,3**

data: **1932 à 1936**

observações: **Estudos e desenhos que foram encadernados e vendidos em banca de revista. Alguns forma exibidos no Salão de 1931.**

34. obra: **Casa Carmen Santos**

data: **anos 30**

local: **RJ**

endereço: ?

construída: **não**

existente: **não**

observações: **Incluí-se nos chamados por Costa de “Projetos esquecidos”.**

35. obra: **Casa Maria Dionésia**

data: **anos 30**

local: **RJ**

endereço: ?

construída: **não**

existente: **não**

observações: **Incluí-se nos chamados por Costa de “Projetos esquecidos”.**

36. obra: **Casa Álvaro Osório de Almeida**

data: **anos 30**

local: **RJ**

endereço: ?

construída: **não**

existente: **não**

observações: **Incluí-se nos chamados por Costa de “Projetos esquecidos”.**

37. obra: **Casa Genival Londres**

data: **anos 30**

local: **RJ**

endereço: **?**

construída: **não**

existente: **não**

observações: **Incluí-se nos chamados por Costa de “Projetos esquecidos”.**

38. obra: **Monlevade**

data: **1934**

local: **Molevade - MG**

construída: **não**

39. obra: **Residências para a Companhia Brasileira de Indústrias  
Metalúrgicas**

data: **1936**

local: **Barão de Cocais, MG**

endereço: **?**

construída: **?**

existente: **?**

observações: **Projeto de residências de férias para diretores da Cia.  
solicitadas por Júlio Monteiro, parente de Costa. Monteiro era diretor da  
Cia.**

40. obra: **Residência Roberto Marinho de Azevedo Filho**

data: **1937/38**

local: **RJ**

endereço: **rua Alfredo Gomes, Botafogo.**

construída: **sim**

existente: **não**

observações: **Demolida. Costa fez o projeto e duas reformas em 1941 e 1959. O projeto do jardim é de Burle Marx.**

41. obra: **Residência João Saavedra**

data: **1941/42**

local: **Correias, RJ**

endereço: **Estrada União Indústria, 5070.**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **Sofreu reformas.**

42. obra: **Residência Argemiro Hungria Machado**

data: **1942**

local: **RJ**

endereço: **rua Visconde de Albuquerque, 466, Leblon.**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **Hoje é o Consulado da Rússia. Os jardins são de Burle Marx. A obra foi fiscalizada por Costa.**

43. obra: **Residência Heloísa Marinho**

data: **1942/44**

local: **Correias, RJ**

endereço: **Estrada União Indústria, 5609.**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **Heloísa é esposa de Roberto Marinho de Azevedo e filha de Bento Cruz. Sofreu alterações.**

44. obra: **Residência Pedro Paes de Carvalho**

data: **1944**

local: **Araruama, RJ**

endereço: **Estr. Amaral Peixoto, Km 85,5**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **Pedro Paes de Carvalho foi o médico que fez o parto de suas duas filhas.**

45. obra: **Residência Rodrigo de Mello Franco**

data: **1945**

local: **Ouro Preto, MG**

endereço: **Rua Direita, 13**

construída: **sim**

existente: **?**

observações: **É da mesma época do hotel de Ouro Preto. Projeto desenvolvido por Paulo Barreto. Possui um painel de Guignard.**

46. obra: **Edifícios Nova Cintra, Bristol e Caledônia – Pq. Guinle**

data: **1948**

local: **RJ**

endereço: **Pq. Guinle, Laranjeiras**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **Construídos em 1949 (Nova Cintra), 1950 (Bristol) e 1954 (Caledônia). Ganhou prêmio na 1º Bienal de São Paulo.**

47. obra: **Casa do arquiteto Paulo Candiota**

data: **1955**

local: **RJ**

endereço: **rua Codajás, 234, Leblon**

construída: **sim**

existente: **?**

observações: **Costa apenas colaborou no projeto. Nas pranchas do projeto a data é de 1946.**

48. obra: **Residência Eva e Jayme Lévy**

data: **1957 (?)**

local: **Correias, RJ**

endereço: **Fazenda Mangalarga**

construída: **sim**

existente: **?**

49. obra: **Casas de Brasília**

data: **1960/62**

local: **Brasília - DF**

endereço: **?**

construída: **não**

observações: **Casas projetadas para Heloísa e Maria Elisa.**

50. obra: **Residência Tarboux Medina Quintela**

data: **1963**

local: **RJ**

endereço: **Ilha de Itacuruçá, Baía de Sepetiba, RJ.**

construída: **sim**

existente: **?**

observações: **A atual proprietária é Nadja Bastos Quintella, sobrinha e afilhada da esposa de Costa que vive em Correias fala sobre essa casa no livro “Lucio Costa e a utopia moderna”.**

51. obra: **Apartamento Maria Elisa Costa**

data: **1963**

local: **RJ**

endereço: **rua Delfim Moreira, n° 1212, cobertura.**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **Costa residiu nesse edifício (4° andar) até sua morte. Hoje ali funciona provisoriamente a “Casa Lúcio Costa”. O projeto é do arquiteto Paulo Camargo.**

52. obra: **Casas para Thiago de Mello**

data: **1978**

local: **Barreirinha - AM**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **São ao todo 3 unidades. As obras foram orientadas no local por Severiano Porto.**

53. obra: **Residência Helena Costa**

data: **1980/82**

local: **RJ**

endereço: **rua Caio Mário, 200**

construída: **sim**

existente: **sim**

observações: **Foi a residência da filha de Costa.**

54. obra: **Quadras econômicas**

data: **1985/87**

local: **Brasília - DF**

endereço:?

construída: **sim**

existente: **sim**

55. obra: **Residência Edgar Duvivier**

data: **1985/88**

local: **RJ**

endereço: **rua Caio Mário, 55.**

construída: **sim**

existente: **sim**

## REFERÊNCIAS

### 1. Livros, artigos e teses sobre Lucio Costa

ABBUD, Benedito (1970). **Lucio Costa**. Dissertação (Mestrado) –Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1970.

AIRES, Alfredo José Medeiros (1979). **Primeiras influências da arquitetura moderna no Brasil (1925/1936)**. Monografia de alunos – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1979.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori.(org.). **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: EDUSP,1987.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Sentido da formação: três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Melle e Souza e Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Resumo de Lucio Costa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 2002. Caderno Mais!, p. 6-11.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. A razão e as razões de Lucio Costa. *Revista AU*, São Paulo, n. 100, fev. mar.2002, p.100-103.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. A boa causa de Lucio Costa. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, n. 13, 1996. p.10.

BARBOSA, Antônio Agenor de Melo. **Relembrando o professor Lucio Costa**. Campinas. 2004. Disponível em: Portal Vitruvius.<<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>> Acesso em: 19 janeiro 2004.

BARBOSA, Antônio Agenor. **Entrevista com Maria Elisa Costa**. Campinas. 2004. Disponível em: Portal Vitruvius.<<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>> Acesso em: 12 dezembro 2004.

BRAGA, Ruben. Lucio Costa urbanista. *Revista Manchete*. RJ, mar.1954.



BUZZAR, Miguel Antônio. Lucio Costa, a “ENBA” e a arquitetura moderna brasileira. In: SEMINÁRIO ENBA: 180 ANOS DA ESCOLA DE BELAS ARTES, 1996, Rio de Janeiro, UFRJ, p. 397-405.

CARVALHO, Mário César. O Risco Moderno. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 jul. 1995. Caderno Mais!.

CHEQUE JÚNIOR, Jayme; SUSUKI, Masandri (1973). **Lucio Costa**. 101p. Dissertação (Mestrado) –Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1973.

CIRENZA, Fernanda. Palavras edificadas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 out. 2000, Folha Ilustrada, p E1 e E3.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro. *Revista Arquitetura e Urbanismo (AU)*, n. 26, São Paulo, Pini, 1989.

COMAS, Carlos Eduardo. **A racionalidade da meia-lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52**. Campinas. 2003. Disponível em: Portal Vitruvius.<[http:// www.vitruvius.com.br/arquitextos](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos)> Acesso em: 22 setembro 2004.

COMAS, Carlos Eduardo. **Lucio Costa e a revolução da arquitetura brasileira 30/39. De lenda(s) a Le Corbusier**. Campinas. 2003. Disponível em: Portal Vitruvius.<[http:// www.vitruvius.com.br /arquitextos](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos)> Acesso em: 2 agosto 2004.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Protótipo e monumento, um ministério, o ministério*. Revista Projeto, n. 102, São Paulo, 1987.

CORREIA, Telma de Barros. *O modernismo e o núcleo fabril: o anteprojeto de Lucio Costa para Monlevade*. Anais do 6º Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Natal, 2000.

ESPECIAL LUCIO COSTA, CEM ANOS (vários autores). *Revista Projeto Design*, n. 265, São Paulo, mar. 2002.

ESPECIAL LUCIO COSTA (vários autores). *Revista Arquitetura e Urbanismo (AU)*, n.38, São Paulo, Pini, ou. nov. 1989.

EXPOSIÇÃO “LUCIO COSTA – 1802-2002”. PAÇO IMPERIAL DO RIO DE JANEIRO. *Folha de São Paulo*, p. E3, 07/03/2002.

GUERRA, Abílio. **Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx: Síntese entre arquitetura e natureza tropical**. Campinas. 2004. Disponível em: Portal Vitruvius.<<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>> Acesso em: 01 fevereiro 2004.

GUERRA, Abílio (2002). **Lucio Costa: modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira**. 293 p. Tese de Doutorado – IFCH, UNICAMP, Campinas. 2002.

GUIMARAENS, Cêça. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Dumará, 1996.

JORNAL O GLOBO – RJ - 19/10/1962. Antônio Olento. **Visita à casa do Brasil em Paris**.

KATINSKY, Júlio Roberto. Lucio Costa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 1972, USP, n° 12.

LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Mais vale nada saber de Le Corbusier que conhecê-lo aos “pedacinhos”(ou: Que não é o que não pode ser que não é). *Revista Projeto*, n. 102, São Paulo, 1987.

LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Colunas da educação: a construção do Palácio da Cultura. *Fundação Nacional Pró-Memória, Fundação Getúlio Vargas* (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC). 1987.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira (1987). **Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa. 1924-1952**. Dissertação (Mestrado em História) - FFLCH, USP, São Paulo. 1987.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Constituição da trama narrativa na historiografia da arquitetura moderna brasileira. *Revista do Programa de Pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP*, FAU-USP, São Paulo, n. esp., p. 91-5, 1995.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa, 1929-1936. *Revista Caramelo*, n. 6, FAU-USP, São Paulo, 1993.

MAYRINK, Geraldo. Toque de nobreza. *Revista Veja*, 1993.

MEDEIROS, Jotabê; SILVA, Beatriz Coelho. Lucio Costa, o arquiteto da paixão e do engenho. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 mar. 2002. Caderno 2, p D1 e D3.

MOTTA FILHO, Geraldo (org.) **O Risco. Lucio Costa e a utopia moderna.** Bang Bang filmes. RJ: 2003.

NOBRE, Ana Luiza. A razão e as razões de Lucio Costa. *Revista AU*, n.100, ed. Pini, São Paulo, 2002.

NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Massao; LEONÍDIO, Otávio; CONDURU, Roberto (orgs.). **Lucio Costa: um modo de ser moderno.** São Paulo: Cozac & Naify, 2004.

NOBRE, Ana Luiza (1997). **O passado pela frente: a modernidade de Alcides Rocha Miranda.** Dissertação de Mestrado – PUC, Campinas.1997.

ROTOLO, Maria Antônio (1999). **Edifício do Ministério da Educação: novos vocábulos e conceitos para a arquitetura brasileira.** Dissertação (Mestrado em História da Arquitetura) – FAU, USP, São Paulo. 1999

RUBINO, Silvana Barbosa. Gilberto Freyre e Lucio Costa, ou a boa tradição. *Revista Óculum*, n. 2, FAU-PUCAMP, Campinas, 1992.

SANTOS, Paulo. *A presença de Lucio Costa na arquitetura contemporânea.* Transcrição de Conferência em mimeo. Rio de Janeiro: 1960

SEGAWA, Hugo. Modernidade pragmática: uma arquitetura dos anos 1920/40 fora dos manuais. *Revista Projeto*, n. 191, São Paulo, nov. 1995.

SEGAWA, Hugo. Do mestre com carinho. *Revista Projeto*, n. 192, São Paulo, dez. 1995.

SEGAWA, Hugo. Lucio Costa: a vanguarda permeada com tradição. *Revista Projeto*. São Paulo, p. 144-157., out.1987.

SILVA, Maria Angélica da (1991). **Formas e palavras na obra de Lucio Costa**. Dissertação (Mestrado em História) - Dep. de História e Geografia da PUC, Rio de Janeiro.1991.

TELLES, Sophia S. Lucio Costa: monumentalidade e intimismo. *Novos Estudos*, n. 25, CEBRAP, São Paulo, 1989.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. Coleção espaços da arte brasileira, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

## 2. Fontes dos textos de Lucio Costa

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

COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura. *Revista da diretoria de engenharia*, Rio de Janeiro, vol. III , n.1, Jan.1936.

COSTA, Lucio. Arquitetura brasileira. *Rio de Janeiro: MES, Serviço de documentação*, 1952, série Cadernos de Cultura.

COSTA, Lucio. O que é arquitetura. São Paulo: *Habitat*, (35): 38-9, out. 1956.

COSTA, Lucio. Imprevu et importance de la contribution des architectes brésiliens. São Paulo: *Habitat*, (35): 4-7, out. 1956.

COSTA, Lucio. *Relatório sobre o plano piloto de Brasília*. Belo Horizonte: Arquitetura e Engenharia, (44): 08-12, 04-05/1957.

COSTA, Lucio. *Plano piloto de Brasília*. Ministério da Relações exteriores, RJ, In: Módulo, (8): 29-48, 07/1957.

COSTA, Lucio. *Arquitetura*. Belo Horizonte: Arquitetura e Engenharia, (54): 21-3, 06/07/1959.

COSTA, Lucio. *Observações à uma entrevista*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 15/11/61.

COSTA, Lucio. *Salvador: preservação e renovação do centro urbano*. São Paulo: CJ Arquitetura, (2): 60-70, 08/1973.

COSTA, Lucio. *Documentos de referência: relatório do Plano Piloto de Brasília*. São Paulo: CJ Arquitetura, (6): 106-15, 08/10/1974.

COSTA, Lucio. *Considerações em torno do plano piloto de Brasília*. São Paulo: CJ Arquitetura, (6): 11-16, 08/19/1974.

COSTA, Lucio. *Projeto Patamaris*. São Paulo: CJ Arquitetura, (5): 18-28, 1974.

COSTA, Lucio. *Bienal de Arquitetura*. São Paulo: CJ Arquitetura, (3): 26, 11/12/1973.

COSTA, Lucio. *Reafirmação de alguns pontos fundamentais do Plano Piloto de Brasília*. Carta ao Senador Catete Pinheiro. São Paulo: CJ Arquitetura, (6): 93-105, 09/10/1974.

COSTA, Lucio. *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (18): 75-82, 1978.

COSTA, Lucio. *Arquitetura bioclimática*. In: Seminários de Arquitetura Bioclimática, RS, Nov. 1993.

COSTA, Lucio. *Esquema para classificação das construções civis*. São Paulo, FAU, 1959.

COSTA, Lucio. *Arquitetura*. Biblioteca Educação e Cultura, Rio de Janeiro, MEC-Fename- Bloch, v. 10, 1980.

COSTA, Lucio. *Dar moradia a todos é o desafio da era tecnológica*. O Estado de São Paulo. São Paulo, 27 mar. 2002. Caderno 2, p. D3.

COSTA, Lucio. *Brasília revisitada 1985/1987. Complementação, adensamento e expansão urbana*. Revista Projeto, São Paulo, n. 100, 1987, p.115-122.

COSTA, Lucio. *Oportunidade perdida*. Revista Manchete, Rio de Janeiro, n. 62, jul. 1953.

COSTA, Lucio. *Arte moderna e socialismo – carta aberta aos meus amigos comunistas*. Folha de São Paulo, SP, 24 fev. 2002. Caderno Mais! P. 12-13.

PESSOA, José (org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

XAVIER, Alberto; CENTRO DOS ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE ARQUITETURA. **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: 1962.

XAVIER, Alberto Fernando Melchiades (org.). **Lucio Costa: obra escrita**. Universidade de Brasília, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Arquitetura, 1966.

título 1: Levantamento sobre Lucio Costa: o patrimônio histórico e artístico.

título 2: A arquitetura colonial.

título 3: Relação e histórico.

título 4: A arquitetura contemporânea.

### **3. Arquitetura Brasileira e Arquitetura Moderna Brasileira**

AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Scritta, 1991.

ARCHITECTURAL REVIEW, Report on Brazil, in *Architectural Review*, 116 (694), out. 1954.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CARDOSO, Luiz Antônio Fernandez (org.). **(re) discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: UFBA, 1997.

CURTIS, William J.R. **Modern Architecture since 1900**. Phaison Press Limited: London, 1996.

DORFLES, *Arquitetura moderna no Brasil e na América Latina*, in *Arquitetura Moderna*. Edicastro: Lisboa, 1986.

FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. Nobel, Edusp: São Paulo, 1987.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: MASP, 1965.

GOODWIN, Philip.L. **Brazil Builds. Architecture old and new:1652-1942**. New York: MOMA, 1943.

GOROVITZ, Matheus. **Os riscos do projeto. Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura**. São Paulo: Stúdio Nobel; Brasília: ed. Universidade de Brasília, 1993.

GIEDION, S. Le Brésil et l'architecture contemporaine. *Revista L'architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 42, ago.1952.

KAMITA, João Massao (1999). **Espaço moderno e país novo: arquitetura moderna no Rio de Janeiro**. Dissertação (Doutorado em História da Arquitetura) - FAU-USP, São Paulo. 1999.

LEMOS, Carlos. *Arquitetura Contemporânea*. In: ZANINI. W. (org.). **História Geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1984.

MARIANNO FILHO, José. S. *Os fundamentos espirituais da arquitetura brasileira*, in *Revista do Arquivo Municipal*, ano V, vol. LIX. jul. 1939, São Paulo.

MONTANER, Josep Maria. **Después del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. GG, Barcelona, 1993.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Pontes/CPHA/IFCH , 1998.

RIZEK, Cibele S. Paradoxos da modernização. In: *Novos Estudos* 36, CEBRAP, São Paulo, 1993.

USP/FAU. ISPHAN. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Arquitetura civil I, II, III: textos escolhidos da Revista do ISPHAN.**

XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura moderna brasileira/depoimento de uma geração.** São Paulo: ABEA/ FVA/ PINI, 1987.

XAVIER, Alberto; BRITO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. **Arquitetura moderna no Rio de Janeiro.** São Paulo: Pini; Fundação Vilanova Artigas; Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.

WARCHAVCHIK, G. Acerca da Arquitetura moderna (o manifesto de Gregori Warchavchik) *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1925.

#### **4. Habitação**

AYMONINO, Carlo. **La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930.** Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

ALGRANTI, Leila Mezan. **História da Vida Privada no Brasil.** v.1. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

FREYRE, Gilberto: **Casa brasileira: tentativa de síntese de três diferentes abordagens já realizadas pelo autor de um assunto complexo.** Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala.** 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos.** 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

GUERRAND, Roger-Henri. *Espaços Privados. História da Vida Privada IV.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



HALL, Catherine. *Sweet Home. História da Vida Privada IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOMEM, M. C. N. *Mudanças espaciais na casa republicana. A higiene pública e outras novidades*. Revista do Programa de pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP, n° 3, p. 5-13, Junho de 1993.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1980.

LIRA, J.T.C. **Mocambo e Cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado**. (1997). Dissertação (Doutorado em História da Arquitetura) - FAU-USP. São Paulo. 1997.

PERROT, Michelle. *Maneiras de Morar. História da Vida Privada IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PINHEIRO, G.P. *Rumo à casa brasileira*. Revista Arquitetura e Urbanismo, ano III, Mai./Jun. 1938.

RICCETTI, Teresa Maria (1995). **A paisagem doméstica: a relação do homem com sua morada**. Tese de mestrado. FAU-USP, SP. 1995.

RODRIGUES, José Wasel. **Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: Pequena História de uma idéia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SAIA, Luís. **Morada Paulista**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

SEGRE, Roberto. **Habitar latino-americano: fogo e sombra, opulência e precariedade**. Porto Alegre: Cadernos de arquitetura Ritter Reis, v.1, abr. 1999, 84 p.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR Willian Seba Mallmann. **500 anos da casa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

## 5. Arquitetura e movimento moderno

GRESLERI, Giuliano (a cura de). Catálogo da mostra “Viaggio in Oriente: gli inediti di C.E. Jeanneret fotografo e scrittore” (com uma nota de Italo Zannier sobre Le Corbusier fotógrafo) Venezia. Marsilio / Fondation Le Corbusier, 1984

HITCHCOCK JR, Henry-Russel. **Modern Architecture romanticism and reintegration**. New York: Da Capo Press, 1993.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno. De William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

## 6. História, sociologia e linguagem

ARANTES, P. *Sentimento dos contrários*. in Sentimento da dialética. São Paulo: Paz e Terra.

CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, v. 44. jan./dez.1983.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e cultura de 1900 à 1945 (panorama para estrangeiros)* in **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 6ª ed. São Paulo: Nacional, 1980. (Biblioteca Universitária; sér. 2. Ciências Sociais, v.49).

CHAUÍ, Marilena. **Brasil mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, M. *Seminário I (primeiro semestre de 1980)* in **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GIEDION, Siegfried. **Mechanization takes Command. A Contribution to Anonymous History**. New York: W W Norton & Company, 1975.

HOBBSAWN, E; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBBSAWN, E. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia das Letra, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTIAGO, Silvano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: Uma literatura dos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (exceto: Cultura e Política, 1964-1969).

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia das letras, 1989.

SOUZA, Jessé. **O malandro e o protestante. A tese webweriana e a singularidade cultural brasileira/ ensaio: A ética protestante e a ideologia do atraso brasileiro**. Brasília: UNB, 2000.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Vanguarda e nacionalismo na década de vinte*. in Exercícios de leitura. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro - apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Petrópolis - RJ: Vozes, 1999.

VIANNA, Luiz Werneck. **O malandro e o protestante. A tese webweriana e a singularidade cultural brasileira/ ensaio: Weber e a interpretação do Brasil.** Brasília: UNB, 2000.

WATKIN, David. **Moral y Architettura.** Barcelona: Tusquets Ed., 1981.