

**RAZÕES DA TRADIÇÃO:  
O PAPEL DO PRECEDENTE NA  
CONCEPÇÃO ARQUITETÔNICA DE  
LUCIO COSTA**

**TESE DE DOUTORADO**

**Taís Maria Peixoto Alves, Arq. Ms.**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA (PROPAR)  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA**

**ORIENTADOR: Rogério de Castro Oliveira, Arq. Dr.**

**Porto Alegre / 2011**

Dedico em especial essa tese de doutorado ao meu pai Antônio de Pádua Alves (*in memorian*) e a minha mãe Geny Peixoto Alves, exemplo de valores morais e espirituais – minha melhor amiga. Aos meus filhos Leonardo Alves Kufner (*in memorian*), forte e corajoso como um leão – meu sol interior; e, Gabriel Alves Kufner, amigo espiritual - luz da minha vida; entre “razão e emoção”, juntos, estamos aprendendo o verdadeiro sentido da palavra *amor*.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus – minha força interior – que foi imprescindível para a minha persistência, inspiração e concretização de um sonho, o trabalho de tese: *"O sentimento elevado, gera o pensamento elevado e o pensamento elevado permite a elevação da existência (Hamed)<sup>1</sup>."*

Agradeço em especial ao meu orientador inicial no doutorado, o professor Dr. Elvan Silva (*in memoriam*), pelo grande intelectual e mestre da disciplina 'arquitetura', aliando um profundo conhecimento pela teoria, história e crítica de projeto de arquitetura a valores morais e éticos, demonstrando ser um homem de caráter. Obrigada pela amizade e carinho especial demonstrado, a mim e a todos os seus alunos, tratamento este diferenciado, pelo simples fato de amar a profissão de professor de arquitetura.

Agradeço em especial ao meu orientador até a fase da qualificação dessa tese de doutorado o professor PhD Cláudio Calovi Pereira, por ter me acolhido em um momento difícil por ocasião do falecimento do meu orientador inicial do doutorado o professor Dr. Elvan Silva, auxiliando-me a encaminhar o trabalho iniciado sob outra orientação, com paciência, respeito e dedicação. Obrigada pelas várias reuniões que tivemos, pelo intelectual que és e pelo grande professor de arquitetura que foste para mim no decorrer do desenvolvimento da tese. Os meus mais sinceros reconhecimentos pelo auxílio dado que foram fundamentais para que eu pudesse dar continuidade ao trabalho.

Agradeço em especial, também, ao meu orientador da tese de doutorado o professor Rogério de Castro Oliveira, professor pelo qual já tinha uma grande admiração, sua presença havia me marcado quando sua aluna na graduação, pelo fato de considerá-lo um excelente mestre em todos os sentidos. Considero um grande intelectual, com profundo conhecimento da teoria da arquitetura, teoria do projeto e crítica da arquitetura, âmbitos de estudos pelo qual tenho uma grande paixão e que se insere na temática de tese ora exposta. Através de sua sensibilidade, didática, inteligência e dedicação suas orientações foram cruciais para o caminho pelo qual a tese acabou se estruturando.

Agradeço à banca examinadora referente ao meu exame de qualificação, à professora Dra. Cláudia Piantá Cabral, ao professor Dr. Rogério de Castro Oliveira, ao professor Dr. Silvio Jantzen, pelas pertinentes observações e recomendações, sendo essas, fundamentais e imprescindíveis para o desenvolvimento da tese.

Agradeço à secretária Rosita pelo excelente auxílio dado com relação às diversas informações por mim solicitadas.

Agradeço à UNIFRA (Centro Universitário Franciscano) por ter acreditado em meu trabalho, amparando-me financeiramente durante um ano de pesquisa, sem a qual seria inviável a concretização da jornada.

Agradeço à professora Andréia Pacheco pela revisão de português realizada no trabalho de tese.

Agradeço à professora Clausi Hönig pela tradução do meu resumo de tese para o inglês (abstract).

Agradeço à minha irmã e amiga Tânia Peixoto Alves, pelo apoio dado no decorrer do trabalho fundamentais para o desenvolvimento da tese.

Agradeço ao meu irmão Marco Peixoto Alves pelo carinho, respeito e compreensão no decorrer do trabalho.

---

<sup>1</sup> "Instruções Psicofônicas", Espíritos Diversos / Francisco Cândido Xavier, Lição: "Sentimentos", pág. 103, Editora FEB, 6ª edição.

Agradeço à minha irmã espiritual a arquiteta Dra. Adriana Gelpi, pelo exemplo, inspiração e por todo apoio dado com relação as minhas escolhas profissionais e pelo incentivo para finalizar a tese.

Agradeço à minha amiga Ângela Fehn Porto pela amizade, carinho e palavras de incentivo que ajudaram a amenizar o esforço realizado no decorrer do trabalho.

Agradeço à minha amiga a arquiteta Taritza Broll pela amizade, incentivo e apoio dado principalmente em minha aprovação no concurso para Professora Assistente no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Agradeço à minha amiga e colega da UFSM a arquiteta Dra. Giane Campos Grigoletti, pela amizade, carinho e conselhos dados através de palavras de incentivo que ajudaram o processo de desenvolvimento da tese assim como no concurso da UFSM, que ocorreu, paralelamente, ao desenvolvimento da tese.

Agradeço ao meu amigo e colega da UFSM o arquiteto Ms. Luis Guilherme Aita Pippi, pelas palavras de incentivo, fundamentais no caminho que ora escolhi e pelo seu apoio para a minha aprovação no concurso da UFSM, que ocorreu, paralelamente, ao desenvolvimento da tese.

Agradeço ao meu colega de departamento Flávio Moraes pelas colaborações diversas no intuito de facilitar o desenvolvimento da tese.

Agradeço ao aluno Carlos Aberto Dias Filho pela iniciativa, esforço e boa vontade em editar as imagens presentes na tese.

Agradeço, ao Diretor do Centro de Tecnologia, prof. Dr. Eduardo Rizzatti, pelo apoio dado ao desenvolvimento da tese e pela colaboração para a confecção material da mesma.

Agradeço, também, a todos que direta ou indiretamente me auxiliaram no término desse trabalho, muito obrigada.

## RESUMO

A presente tese tem como finalidade interpretar, criticamente, a obra escrita publicada do arquiteto Lucio Costa e investigar, como foco principal, as razões da tradição em relação ao papel crucial que o precedente assume em sua concepção arquitetônica. Para complementar as constatações, fez-se necessário analisar alguns projetos de sua autoria que continham memoriais descritivos, objetivando reconhecer a indissociabilidade entre pensamento e prática projetual em Lucio Costa. Seu trabalho escrito publicado é reconhecido por vários autores como de grande importância no contexto da inserção da arquitetura moderna no Brasil. Dessa maneira, seus textos se tornaram um marco de fundamentação teórica para a prática projetual e influenciaram diversos arquitetos que atuaram no período compreendido, aproximadamente, entre as décadas de trinta e sessenta, no País. Lucio Costa teve um papel singular nesse contexto de grandes mudanças na sociedade advindas da revolução industrial e, como consequência da mesma, o desenvolvimento de novas tecnologias construtivas. A relevância de sua atuação está, precisamente, por fundamentar suas obras (escritas e projetuais) em precedentes, já que a tendência internacional foi romper com o passado e criar obras inéditas. A tese, portanto, analisa criticamente a complexidade de seu pensamento, influenciado por fontes diversas, estruturadas em pólos opostos, através de conceitos designados por Costa entre "verdades" e "falsidades", em relação às suas razões da tradição e o fundamental papel que o precedente adquire em sua concepção arquitetônica. A pergunta da tese é a seguinte: Quais as razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Lucio Costa? Desse modo, este trabalho tornou-se um desafio no sentido de tentar elucidar os vários questionamentos que esse assunto provoca. Assim, a resposta para a pergunta de tese está calcada na hipótese, também, estruturada em pólos opostos, quais sejam:

Entre "evolução x revolução", entre um pensamento que se estrutura em um momento de crise e ruptura, mas que, em Costa, percebem-se indícios de razões fundamentadas na busca de conciliações, em que o precedente parece assumir esse papel, através de uma atitude de criar elos, manter permanências, naquilo que Costa considera verdadeiro, com essência, longe da superficialidade de algumas tendências mais radicais no momento de sua atuação em que prevaleceram atitudes de rompimento com o passado, Costa apresenta um pensamento enraizado em um processo de aceitação da inexorável evolução e não de revolução, ruptura com tudo que precedeu;

Entre "verdade construtiva x intenção plástica", há evidências sobre as possíveis razões que Costa tentará apresentar sobre a interdependência entre construção e forma plástica resultante, ao distinguir o "verdadeiro estilo" do "falso estilo", cuja função do "verdadeiro estilo", além de conciliar o momento de crise, seria fundamentar a criação arquitetônica na busca de uma arquitetura de excelência (verdadeira arquitetura), baseada no estudo de precedentes (verdadeiros estilos) que, imprescindivelmente, possuam essa interdependência relacionada à "verdade construtiva". Nesse ponto, observam-se argumentos baseados na razão e na emoção de Costa, quando o autor acrescenta a esses precedentes outros atributos que, para serem considerados verdadeiros, também devem possuir uma "intenção plástica" em sua essência compositiva e a indagação gerada por essa constatação está precisamente no fato que como se determina a qualidade dessa intenção para poder validar suas verdades?;

Entre "razão x emoção", que são os indícios que levam a verificar certos equívocos em suas argumentações teóricas, pois quando Costa apresenta os seus argumentos sobre a "verdade construtiva", tais argumentos são passíveis de serem comprovados racionalmente, portanto, estariam ligados à razão. Porém, quando o mesmo tenta explicar a expressão "intenção plástica", abre oportunidades para questionamentos, pois seus argumentos começam a se estruturar na seara da irracionalidade, que dependem da emoção de quem interpretará a obra de arte. Nessa última constatação, verifica-se que entre razão e emoção, sob pólos opostos, que estruturaram o pensamento de Costa sobre o papel do precedente na sua concepção arquitetônica, seriam possivelmente as razões da tradição.

## ABSTRACT

This thesis aims to elaborate a critical interpretation of the written work published by architect Lucio Costa. The main focus of this study is to investigate the reasons of the tradition regarding the crucial role that the precedent assumes in his architectural conception. To complement the observations, it was necessary to analyze some projects of his own, which contained descriptive memorials, aiming to recognize the indissolubility between thinking and projectual practice in Lucio Costa. His published written work is recognized by several authors as of great importance in the context of insertion of the modern architecture in Brazil. Thus, his texts have become a reference in theoretical foundation for projectual practice, and they influenced several architects who worked in the country during the period corresponding approximately between the thirties and the sixties. Lucio Costa had a relevant and remarkable role in this context of great changes in society brought by the industrial revolution, and as a result of it, promoting the development of new constructive technologies, for precisely basing his works (written and projectual), in *precedents*, since the international tendency was to break up with the past and create original works. Therefore, the thesis critically analyzes the complexity of his thinking, which was influenced by varied sources, structured in opposite poles, through concepts and pre-concepts classified by Costa as "truths" and "untruths", respectively, concerning his reasons of the traditions and the fundamental role that the precedent acquires in his architectural conception. The thesis question is the following: What are the reasons of the tradition in the fundamental role that the precedent assumes in Lucio Costa's architectural conception? Thereby, this work has become a challenge in the sense of attempting to elucidate the several questions this issue raises. Thus, the answer to the thesis question is based on the hypothesis, also structured in opposite poles, which are as follows:

Between "evolution x revolution", between a thinking that is structured in a moment of crisis and rupture, but that in Costa, indications of reasons are perceived which are based on the search for conciliations in which the precedent seems to assume this role through an attitude of creating links, maintaining permanences, in what Costa considers true, in essence, and away from the superficiality of some tendencies which were more radical in the period of his working when revolutionary attitudes prevailed, Costa presents a thinking rooted in a process of acceptance of the relentless evolution, and not of revolution, rupture with everything that preceded;

Between "constructive truth x plastic intention", there is evidence about the possible reasons that Costa will attempt to present about the *interdependence between construction and resulting plastic form*, by distinguishing the "true style" from the "false style", whose function of the "true style", besides conciliating the moment of crisis, would be to underlie the architectural creation searching for an architecture of excellence (true architecture), based on the study of precedents (true styles), which essentially possess this interdependence related to the "constructive truth", where at this point, arguments based on the reason and on the emotion of Costa are observed, when the author adds to these precedents other attributes, which to be considered true, should also possess a "plastic intention" in their composition essence, and the inquiry generated by this observation is precisely in the fact that how the quality of this intention is determined so as to validate their truths?;

Between "reason x emotion", which are the indications that lead to verifying certain misunderstandings in his theoretical argumentations, because when Costa presents his arguments about the "constructive truth", such arguments are doable of being proved rationally, therefore, they would be linked to *reason*. However, when he attempts to explain the expression "plastic intention", he opens opportunities for questionings, since his arguments start to structure themselves in the field of irrationality, which depend on the *emotion* of whom will interpret the work of art. Regarding this latter observation, it is verified that between *reason* and *emotion*, in opposite poles, which structure Costa's thinking about the role of the precedent in his architectural conception, they would possibly be the reasons of the reasons of the tradition.

**“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 o 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” (Costa, 1995)<sup>2</sup>.”**

---

<sup>2</sup> COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>I- O PAPEL SINGULAR DE LUCIO COSTA NO CONTEXTO HISTÓRICO DE SUA ATUAÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>II- O ESTADO DA ARTE</b>	<b>23</b>
<b>II.I- Sobre Lucio Costa</b>	<b>25</b>
<b>II.II- Pólos opostos: Possíveis influências na estruturação do pensamento de Lucio Costa</b>	<b>50</b>
<b>III- MENÇÕES DE COSTA À TRADIÇÃO ERUDITA</b>	<b>92</b>
<b>IV- MENÇÕES DE COSTA À TRADIÇÃO POPULAR</b>	<b>115</b>
<b>V- TRADIÇÃO ERUDITA E TRADIÇÃO POPULAR: TEORIA E PRÁTICA SÃO INDISSOCIÁVEIS NA CONCEPÇÃO ARQUITETÔNICA DE LUCIO COSTA</b>	<b>133</b>
<b>V.I- Monlevade (1934)</b>	<b>135</b>
<b>V.II- Ministério da Educação e Saúde Pública (1936)</b>	<b>149</b>
<b>V.III- Cidade Universitária (1936-37)</b>	<b>165</b>
<b>V.IV- Parque Guinle (Anos 40)</b>	<b>176</b>
<b>VI- CONCEPÇÕES ARQUITETÔNICAS OPOSTAS: PLÁSTICO-IDEAL X ORGÂNICO-FUNCIONAL</b>	<b>187</b>
<b>VII- O PAPEL DO PRECEDENTE: VERDADEIRO X FALSO</b>	<b>211</b>
<b>VII.I- Verdadeira Arquitetura X Falsa Arquitetura</b>	<b>213</b>
<b>VII.II- Verdadeiros Arquitetos X Falsos Arquitetos</b>	<b>221</b>
<b>VII.III- Arquitetura Moderna X Arquitetura Modernista</b>	<b>226</b>
<b>VII.IV- Verdadeiros Estilos X Falsos Estilos</b>	<b>233</b>
<b>VIII- RAZÕES DA TRADIÇÃO</b>	<b>250</b>
<b>VIII.I- Evolução X Revolução: O papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa.</b>	<b>252</b>
<b>VIII.II- Verdade Construtiva x Intenção Plástica: O papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa.</b>	<b>261</b>
<b>VIII.III- Razão X Emoção: A complexidade do pensamento de Lucio Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica.</b>	<b>274</b>
<b>CONSTATAÇÕES FINAIS</b>	<b>294</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>308</b>
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</b>	<b>313</b>



## INTRODUÇÃO



FIGURA 01<sup>3</sup>

**"Assim no âmbito da nossa arquitetura onde são tantos os valores autônomos com vida própria, ele e o Oscar se completam. Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares, arquiteto artista: domínio da plástica, dos espaços e dos vãos estruturais, sem esquecer o gesto singelo, - o *criador*. João da Gama Filgueiras Lima, o arquiteto onde arte e tecnologia se encontram e se entrosam, - o *construtor*. E eu, Lucio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima e Costa – tendo um pouco de uma e de outra, sinto-me bem no convívio de ambos, de modo que formamos, cada qual para o seu lado, uma boa trinca: é que sou, apesar de tudo, o vínculo com o nosso passado, o lastro, - a *tradição* (Costa, 1995:434)<sup>4</sup>."**

---

<sup>3</sup> Foto de Lucio Costa. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.6.)

<sup>4</sup> COSTA, Lucio. **J. F. L. - Lelé** (1985). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

O campo de estudo da presente tese situa-se no âmbito dos escritos publicados pelo arquiteto e urbanista Lucio Costa (1902-1998), submetidos a uma leitura crítica que delimitará progressivamente o recorte temático o qual se refere o próprio título deste trabalho: *o papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa*. A relevância da obra escrita do mestre brasileiro é amplamente reconhecida e sua escolha como objeto de estudo dispensa comentários: interessou desde o início a esta investigação a notável repercussão da fundamentação teórica nela proposta para a prática da arquitetura moderna no Brasil, a qual influenciou gerações de estudantes e profissionais de arquitetura, particularmente no momento pioneiro das primeiras realizações, marcadas por profundas incertezas e transformações na sociedade e na produção arquitetônica. O conjunto de artigos sobre a arquitetura moderna legado por Lucio Costa tornou-se um marco no desenvolvimento do Movimento Moderno em terras brasileiras e consolidou sua posição como líder intelectual da introdução e afirmação da nova arquitetura (como então se dizia) no Brasil. Em seus escritos assume um papel singular e diferenciador a constante menção à tradição erudita e à tradição popular, apresentadas como parte de um mesmo fenômeno histórico. Lucio Costa reverencia o protagonismo, na produção arquitetônica, de precedentes advindos de qualquer uma dessas tradições, no sentido de criar elos e, assim, auxiliar harmoniosamente as transformações que estavam por vir. Tudo isso, sem rupturas drásticas, sem deixar de valorizar o que o homem do passado conquistou e que pode ser reaproveitado, para progredir em inexorável evolução.

Estas constatações estão na origem das preocupações intelectuais que motivaram a investigação que deu lugar à tese agora finalizada e sugeriram o próprio foco da tese, isto é, a delimitação, no âmbito do pensamento teórico de Costa, da questão do precedente, para buscar as *razões da tradição* tal como por ele enunciadas em seus numerosos textos, ainda relativamente pouco analisados em seu conjunto, deslocando para segundo plano a sua obra arquitetônica, já estudada por muitos, e comparecerá, sempre que pertinente como exemplo daquilo que aqui interessa, ou seja, a elaboração conceitual. Pretende-se, portanto, explicar o papel do precedente em sua concepção arquitetônica, vinculando-o a possíveis ilustrações oferecidas por suas obras arquitetônicas. A pergunta principal, para a qual a tese busca respostas, é: "quais as razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Lucio Costa"?

Para abordar este tema, faz-se necessário apresentar, inicialmente, alguns conceitos que serão muito utilizados no decorrer do trabalho.

Primeiramente, é oportuno tecer um comentário com relação ao próprio título – “*Razões da tradição: O papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa*”. A escolha da palavra *razões* na conformação do título não se deu por acaso. Sua preferência possui motivação em duas vertentes: uma delas é uma homenagem ao texto “Razões da nova arquitetura” (1934), de Lucio Costa, o qual apresenta um conteúdo de substancial importância e constituiu-se em um marco teórico da arquitetura brasileira no contexto da época; a outra vertente deve-se ao próprio significado da palavra *razões*: “1. Faculdade do espírito com que o homem reflete, compara, conhece, julga. (...) 4. causa; motivo. (...)”<sup>5</sup> – que auxiliará nas explicações, as quais fundamentarão as buscas referentes à valorização dada por Costa à *tradição*.

Ao examinar as menções à tradição nos textos de Lucio Costa, constata-se a referência à arquitetura de tradição erudita e à arquitetura residencial de tradição popular, do período colonial, no papel do precedente na sua concepção arquitetônica. Para Costa, a arquitetura erudita se diferencia da arquitetura popular (ou vernacular) não por sua aparência em si, mas pela maneira com a qual cada uma foi concebida e construída. Na arquitetura erudita, seu processo de concepção e execução apresenta um conhecimento específico, que é empregado e adquirido por uma formação profissional e artística, acadêmica ou autodidata. A arquitetura é considerada popular ou vernacular quando produzida por leigos, ou seja, aqueles que não estudaram a disciplina “arquitetura”. É o caso dos próprios usuários e construtores que, empiricamente, executam suas obras.

Quanto ao uso da palavra *precedente*, Costa emprega-o tão somente como referência ao passado, ou seja, aquilo que já existiu antes, que segundo o dicionário significa: aquilo “1. que precede; antecedente. 2. Procedimento que serve de critério ou pretexto a práticas posteriores semelhantes”<sup>6</sup>. Já a expressão “concepção arquitetônica” refere-se à criação arquitetônica, ou seja, ao processo criativo que alude, obviamente, à criatividade, aqui definida como qualidade ou característica de quem ou do que é criativo; inventividade, inteligência e talento, natos ou adquiridos, para criar, inventar, inovar, quer no campo artístico, quer no científico, entre outros.

O segundo esclarecimento reporta-se aos conceitos relacionados à composição arquitetônica, baseados nas teses de Julien Guadet<sup>7</sup>, as quais presidiram a formação arquitetônica da geração de Lucio Costa. São esses os elementos de arquitetura, os

<sup>5</sup> LUFT, Lya. **Micro Dicionário**. São Paulo: Editora Ática. 1998. 392p.

<sup>6</sup> Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S. A., (1ª Ed.), p. 379, 1977.1977.

<sup>7</sup> GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture : cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts**. 4. éd. Paris: Librairie de la Construction Moderne, [1909?]. [4 v.] : il. p.75-95.

elementos de composição e as regras de composição. Os elementos de arquitetura podem ser entendidos como os diversos componentes físicos que constituem os edifícios, tais como paredes, janelas, colunas, coberturas, entre outros. Nesses elementos, encontram-se as referências estilísticas (capitéis clássicos, arcos ogivais góticos, janelas coloniais e azulejos portugueses, entre outros). Os elementos de composição constituem os volumes ou espaços que são configurados pela reunião de elementos de arquitetura (salas, salões, pórticos, naves, auditórios). Esses volumes podem ter dimensões e formas geométricas diversas. Guadet afirma que os elementos de arquitetura e de composição (elementos materiais e volumes espaciais) se aprendem pela simples observação dos diversos exemplos encontrados na história. Já com relação às regras para a composição desses volumes, verifica-se a necessidade de um esforço no sentido de se depreender a essência do conteúdo organizativo dos grandes exemplos de arquitetura do passado. Isso torna clara a seqüência de três etapas que Guadet menciona no final do "Chapitre premier": primeiro, é preciso conhecer os elementos de arquitetura; depois, os elementos de composição; finalmente, a própria composição. Segundo Guadet, para compreender perfeitamente precisa-se, de início, conhecer os componentes físicos isolados (paredes, portas, janelas, pilares, tetos, escadas); a seguir, devemos conhecer esses elementos montados em volumes com espaço interno (salas, corredores, salões); por fim, devemos vislumbrar como reunir esses volumes num todo, usando as regras de composição (sistemas de eixos, emprego de simetria, hierarquia na distribuição de volumes, sistemas de proporção e modulação, tectonicidade, entre outros).

O foco da tese, portanto, está nas razões que levam Costa a valorizar tanto a tradição, seguindo a mesma preocupação formativa de Guadet, e não propriamente como ele a usava em seus próprios projetos, embora as duas questões permaneçam interligadas. No decorrer desta argumentação, constatar-se-á que antecedem à elaboração da tese dois importantes trabalhos que serão destacados por apresentarem assertivas quanto às possíveis explicações relacionadas ao uso da tradição por Costa em sua prática projetual. Em 1954, no livro intitulado "Artigos e estudos de Costa"<sup>8</sup>, desenvolvido por acadêmicos da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, sob a orientação do professor de teoria da arquitetura dessa mesma instituição, Edgard Graeff, observa-se comentários provenientes deste grupo de pesquisa (imagina-se que seja um consenso compartilhado pelo professor e seus alunos, pois são todos autores), como será melhor verificado a posteriori no capítulo "Estado da arte", que Costa ao pesquisar o precedente, extrai da tradição erudita clássica regras

---

<sup>8</sup> CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA. **Artigos e estudos de Lucio costa**. Porto Alegre: UFRGS, 1954. 90p.

compositivas para conceber os seus projetos e as associa as novas tecnologias, assim como ao contexto brasileiro. Posteriormente, verificar-se-á, por exemplo, na tese de doutorado de Carlos Eduardo Dias Comas<sup>9</sup>, ao analisar os projetos arquitetônicos de Costa, uma retomada das incipientes colocações dessa publicação de 1954, em que o autor, ao expressar essa mesma idéia, acrescentará a influência dos conceitos de Guadet sobre Costa, devido à sua formação acadêmica, ou seja, enfatizará que Costa extrai do precedente de tradição erudita clássica as regras compositivas, e do precedente de tradição popular colonial brasileira os elementos de arquitetura e de composição, ambas vinculadas aos novos preceitos e tecnologias advindas do movimento moderno.

Das leituras acima, contudo, ficou o seguinte questionamento: se o foco desta tese é o papel do precedente na concepção arquitetônica de Costa, mais especificamente, como ele se enuncia em sua obra escrita? É possível buscar nessas teses antes abordadas evidências do enraizamento direto desta noção em seu pensamento, já que ambos os autores referidos anteriormente estavam abordando, como foco principal, obras projetuais de Costa e não os seus textos publicados, ou cabe ir além na releitura das publicações? Portanto, a pergunta inicial foi a seguinte: como Costa aborda em seus textos a referência a essas tradições e como será possível, ao fazer essa verificação, encontrar as razões por ele apresentadas para validar teoricamente esse uso? A resposta a esta dupla pergunta somente será possível ao final de uma argumentação que levará em conta, preliminarmente, a análise crítica dos textos de Costa que, no decorrer dessa tese, serão paulatinamente apresentados e comentados.

Uma das hipóteses inicialmente levantadas nesta tese interrogará o fato de que a leitura dos textos evidencia indícios de que as razões de Costa com relação ao papel do precedente estaria vinculada à idéia de um pensamento historicista, fincado no século XIX, através da influência disseminada de teorias positivistas, humanistas e evolucionistas.

Influências mais específicas podem estar relacionadas a autores como Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, pois suas obras literárias analisam e classificam a história da arte através do uso de pólos opostos, recurso presente nas formulações de Costa. Ao analisar de maneira crítica o trabalho escrito de Costa, observar-se-á também, além de uma teorização baseada em pólos opostos, a ênfase atribuída em toda a sua argumentação ao uso de pares de conceitos designados, respectivamente, através das palavras "verdadeiro" e "falso", em contexto mais valorativo do que argumentativo.

---

<sup>9</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

Percebe-se, na análise atenta dos escritos de Costa, que seus argumentos estão invariavelmente fundamentados nessas bases conceituais contraditórias, em que o precedente, para Costa, classifica-se nesses termos. Portanto, quando Costa se refere às qualidades que uma arquitetura deve conter, independente da época em que foi construída ele a denomina de “verdadeira arquitetura”, criada pelos “verdadeiros arquitetos” que produzem a “arquitetura moderna”; em contraposição à “falsa arquitetura”, criada pelos “falsos arquitetos” que produzem a “arquitetura modernista”. E quando Costa se refere aos precedentes propriamente ditos, ele os denomina de “verdadeiros estilos” que se conectam diretamente aos atributos relacionados à “verdadeira arquitetura” e aos seus outros conceitos correspondentes à mesma. Para distinguir os “verdadeiros estilos” ou as “verdadeiras arquiteturas”, Costa atribui certas razões que os classificam dessa maneira, pois caso não expressem tais razões cruciais, em sua visão, ele os denomina de “falsos estilos” ou “falsas arquiteturas”.

Costa, por exemplo, afirma que o Ecletismo e o Neocolonial são “falsos estilos”, por conseguinte, não são dignos de deles extraírmos conhecimentos. Porém, que razões tornariam o precedente (“verdadeiros estilos”) digno de servir como fonte de pesquisa e referência teórica para a prática da arquitetura? Segundo Costa, os arquitetos deveriam ficar atentos, nesse processo, à busca de conciliações. Nesse sentido, parece que a hipótese da tese se aproxima de outro conceito, deixado subentendido por Costa, ou seja, o de “verdade construtiva”<sup>10</sup>. Costa amplia essa idéia e acrescenta mais uma razão: é preciso uma “intenção plástica”, pois, segundo Costa, arquitetura é construção, mas nem toda construção é arquitetura, para tanto tem que haver uma intenção plástica, seja erudita ou popular. As citações a seguir reforçam esta assertiva:

“Arte plástica porque, desde a germinação do projeto até a conclusão da obra realizada, o sentimento é seguidamente chamado a intervir, a fim de escolher livremente – dentro dos limites extremos determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio ou impostos pelo programa, - a forma plástica adequada. É arte erudita quando semelhante opção se faz conscientemente, e popular quando ela se processa de forma inconsciente, - razão por que tanto num caso como noutro a qualidade plástica pode estar presente (Costa, 1995:111)<sup>11</sup>.”

<sup>10</sup> O termo “verdades construtivas” foi criado pela autora da tese influenciada pelos conceitos mapeados dos textos de Lucio Costa, quando o mesmo fala da “verdadeira arquitetura” ou do “verdadeiro estilo”, entre outros. Portanto, o termo “verdades construtivas” se refere às menções de Costa quando uma arquitetura possui um resultado plástico deocorrente da própria técnica construtiva utilizada, diferentemente de outras arquiteturas que colocam alguns elementos arquitetônicos com mera função decorativa, como por exemplo, colunas que não suportam nada distintas de sua verdadeira função que seria de estruturar a edificação.

<sup>11</sup> Costa, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

“Mas se arquitetura é fundamentalmente arte, não é o menos, fundamentalmente, construção. É, pois, a rigor, construção concebida com intenção plástica. Intenção esta que a distingue, precisamente, da simples construção (Costa, 1995:112-113)<sup>12</sup>.”

Seguindo a linha de pensamento das questões antes enunciadas, o texto da tese foi estruturado em oito capítulos, como se poderá verificar sucintamente a seguir. O material pesquisado partiu da seleção de trabalhos publicados por fontes secundárias sobre o tema em questão e centrou-se na obra publicada de Lucio Costa, como fonte primária, analisando criticamente os argumentos de ambas fontes, focando o trabalho escrito de Costa através de seu pensamento sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica, na busca de respostas para as razões da tradição.

Portanto, no corpo da argumentação, serão apresentados e analisados somente os textos de Costa que tratam do tema em questão. Como complementação à parte teórica, também foram objeto de estudo projetos arquitetônicos de Costa que se fizeram acompanhar por textos explicativos do autor, referindo-se à verificação dos argumentos apresentados e analisados teoricamente, através de ilustrações extraídas de sua prática projetual. Por meio de uma abordagem que permeia tanto os textos quanto as próprias imagens de sua produção arquitetônica, pretender-se-á estabelecer uma relação entre argumentação teórica e prática de projeto, porém, fundamentando a tese, sempre, em seu trabalho escrito. Importante salientar que os textos publicados de Costa e que foram selecionados em função do foco da tese, podem ser analisados em mais de uma oportunidade, aparecendo novamente em outros capítulos por conterem informações relevantes que dão origem a outras interpretações, sempre com a finalidade de desvendar as razões da tradição segundo Costa.

O primeiro capítulo denomina-se “O papel singular de Lucio Costa no contexto histórico de sua atuação”. Esse capítulo tem por objetivo situar o leitor no momento da atuação de Costa com relação às transformações que a sociedade estava passando, mais precisamente em relação à arquitetura, demonstrando a relevância do papel do precedente para Costa, pois o papel singular do mesmo está diretamente ligado ao foco desta tese.

O segundo capítulo denomina-se “O estado da arte”, em que há uma análise de diversas publicações, a partir de fontes secundárias, referentes às obras escritas e projetuais de Costa e das possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa com relação aos pólos opostos utilizados pelo autor para embasar toda a argumentação teórica sobre suas razões da tradição.

---

<sup>12</sup> Costa, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

O terceiro e quarto capítulo, respectivamente, denominados “Menções de Costa à tradição erudita” e “Menções de Costa à tradição popular” têm como objetivo, inicialmente, verificar as teses antes expostas de Edgar Graeff e Carlos Eduardo Dias Comas sobre o uso das tradições eruditas e populares que estão relacionadas ao âmbito prático da atuação de Costa. Entretanto, nesta tese, buscar-se-ão tais afirmações em outro âmbito, na produção teórica de Costa, no intuito de conciliar ou não teoria e prática em sua concepção, com a meta principal de tentar desvendar possíveis razões para o autor valorizar tanto o precedente em sua concepção arquitetônica.

O quinto capítulo, denominado “Tradição erudita e tradição popular: teoria e prática são indissociáveis na concepção arquitetônica de Lucio Costa”, tem como objetivo verificar se teoria e prática são indissociáveis no pensamento de Costa, buscando as razões da mesma, conforme constatado no capítulo anterior.

O sexto capítulo denominado “Concepções arquitetônicas opostas: plástico-ideal x orgânico-funcional”, são análises realizadas nos textos em que Costa classifica todos os precedentes ao longo da história, utilizando conceitos advindos de pólos opostos através de suas diferentes concepções, em que foi possível verificar mais evidências sobre as razões da tradição para Costa.

O sétimo capítulo, denominado “O papel do precedente: verdadeiro X falso”, tem como objetivo mapear todos os conceitos citados por Costa, através de uma argumentação baseada em pólos opostos, que aparecem no decorrer de seus trabalhos escritos para embasar o seu pensamento sobre o papel do precedente e, conseqüentemente, na busca de respostas para as razões da tradição, foco desta tese.

O oitavo e último capítulo, denominado “Razões da tradição”, busca delinear algumas hipóteses para as perguntas inicialmente formuladas, com a finalidade de tentar respondê-las a partir de todas as análises críticas realizadas nos capítulos anteriores.

Sendo assim, a presente tese investigará a complexidade do pensamento de Costa com relação às razões da tradição e o fundamental papel que o precedente adquire em sua concepção arquitetônica como um desafio no sentido de tentar elucidar os vários questionamentos que esse assunto proporciona. A hipótese da tese levanta indícios que há um importante componente com relação à “verdade construtiva” e à “intenção plástica” no pensamento de Costa, entre “razão” e “emoção”, respectivamente, entre um pensamento que se estrutura em um momento de crise e ruptura, mas que em Costa observa-se a busca de permanências, entretanto com ‘essência’, longe da superficialidade de algumas tendências mais radicais no momento de sua atuação, de evolução, não revolução.



## I- O PAPEL SINGULAR DE LUCIO COSTA NO CONTEXTO HISTÓRICO DE SUA ATUAÇÃO



FIGURA 02<sup>13</sup>

**"Quando, depois de 30 anos, voltamos a ler "Razões da Nova Arquitetura", encontramos uma explicação para essa persistência: a dialética de Lucio Costa não se cristaliza numa conclusão. Seu pensamento não persegue uma regra, uma norma, uma lei ou uma fórmula. É um pensamento vivo, que transporta germes de novos pensamentos. A equação que ele parece fechar numa resposta suscita dez outras questões. A sua idéia não é como o marco de pedra – é como a fonte: ocupa um lugar no espaço, constitui apoio, norteia, mas flui no tempo. Não absorve – irradia. Renova-se na inteligência de quem a toca. Daí, certamente, a perene atualidade da obra de Lucio Costa.**

**Esta coletânea, por isso mesmo, nada tem de um documentário do passado. Ela nos é oferecida como instrumento vivo de interpretação do presente e construção do futuro (Graeff, 2007:6-7)<sup>14</sup>."**

<sup>13</sup> Projetos do Ecletismo acadêmico (1922-1928) de Lucio Costa; acima: Casa Arnaldo Guinle, Teresópolis - "estilo inglês"; abaixo: Embaixada do Peru - "equivoco neo-colonial". (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.30.)

<sup>14</sup> COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Sobre arquitetura**. organizado por Alberto Xavier. - (2a ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez - Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359p. : il.

Lucio Costa (1902-1998), arquiteto e urbanista, formou-se em 1922, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nascido na França, mas filho de pais brasileiros, foi educado na Europa até os seus quatorze anos, quando retornou ao Brasil. Sua formação acadêmica foi desenvolvida nos moldes da École des Beaux-Arts de Paris, fato que se refletiu inicialmente em sua carreira.

Lucio Costa, a partir da década de trinta, inicia um discurso de renovação da arquitetura, em oposição à que ele mesmo vinha realizando, assim como a grande maioria dos arquitetos naquele período. Nesse sentido, desenvolviam projetos baseados nos estilos históricos provenientes do Eclétismo e do Neocolonial. Costa rompe com essa postura projetual e começa a traçar idéias ligadas ao modernismo. A publicação do texto "Razões da nova arquitetura", de sua autoria, em 1934, torna-se, portanto, um marco, pois introduz uma teoria baseada na nova tecnologia - sistema de estrutura independente das vedações. Entretanto, vincula tais premissas à questão da valorização do precedente como material de pesquisa, conhecimento e aplicação de suas leis "imortais" no que concerne à vitalidade da disciplina "arquitetura", unindo, assim, preceitos da tradição acadêmica francesa.

A sua viagem a Minas Gerais, por exemplo, ocorrida na década de vinte, proporcionou-lhe conhecer de perto a arquitetura brasileira do período colonial, ocasionando-lhe uma profunda transformação no pensamento, a ponto de começar a rejeitar projetos de estilos históricos que os clientes encomendavam, pois se negava a trabalhar com o estilo Neocolonial, por acreditar que se tratava de um falso estilo. Em 1931, Costa foi convidado para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes, permanecendo na direção por apenas um ano. Suas idéias, apresentadas no texto, continham suas intenções de reformular o ensino, demonstravam estar totalmente contrárias a tudo o que ainda se fazia no Brasil, entenda-se, a cópia de estilos históricos baseados no Eclétismo e/ou no Neocolonial. A partir desse momento, sem trabalho, projeta suas denominadas "Casas sem Donos" e dedica-se, entre 1932 a 35, aos estudos em busca de uma base teórica para a renovação da arquitetura. Para tanto, estuda as obras mais atuais daquele período, como as de Walter Gropius, Mies van der Rohe e, em especial, a doutrina e obra de Le Corbusier.

Costa afirma que, na década de trinta, realizou uma profunda análise da obra do mestre Le Corbusier, em seus aspectos fundamentais, a saber: o econômico-social, o técnico e o artístico. Esses princípios, então, podem ter se tornado as bases teóricas para as transformações ocorridas na prática arquitetônica, as quais influenciaram diretamente a obra "Razões da nova arquitetura". Outro fator importante a considerar foi a presença de Le Corbusier, em 1936, pelo período de um mês no Brasil, a pedido de Costa, para que o ante-

projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) pudesse ser submetido à opinião do mestre. O resultado concreto da doutrina de Le Corbusier, baseado no seu risco original realizado para outro terreno, marcou a inserção da nova arquitetura no Brasil e no panorama internacional, com a construção do edifício sede do MESP, no Rio de Janeiro. Todo o desenvolvimento do projeto, iniciado em 1936, e somente inaugurado em 1945, inclusive com os mínimos detalhes construtivos, assim como os de sua execução, foi realizado pela equipe de arquitetos brasileiros que, unidos a Lucio Costa, não mais consultaram Le Corbusier.

Costa diz que o que não pôde ser feito na reforma proposta para a Escola Nacional de Belas Artes foi concretizado no projeto e execução do Ministério da Educação e Saúde Pública.

Quando convidado para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes, em 1931, Costa apresenta no texto **“ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes”**, sua intenção de realizar várias alterações no curso, mas se observa que ele fundamenta suas idéias em precedentes, tanto eruditos quanto populares (ou vernaculares), afirmando que ali se encontrava o depósito de todo o conhecimento, não na cópia de estilos, como o academicismo vinha trabalhando. Porém, com relação ao conhecimento vinculado a uma “verdade construtiva”, a qual procurava entender o porquê de certas tomadas de decisões, das escolhas de suas técnicas e materiais utilizados, aliados à sua expressão formal. Procurava, enfim, verificar o que as obras do passado poderiam oferecer de ensinamento e, a partir dessa análise, identificar quais elementos poderiam ser considerados ainda válidos, a fim de serem reinterpretados para uma possível utilização no presente.

Tais fatos marcariam sua teoria, a qual se consolidou com o lançamento do texto **“Razões da nova arquitetura”**, em 1934. No texto, Costa argumenta, com propriedade, que aquele era um momento de suma importância, o qual estaria conectado diretamente à nova era que se iniciava em função da revolução industrial e que o segredo da nova arquitetura estaria, precisamente, no entendimento do sistema de estrutura independente. Tal constatação propunha a todos os arquitetos uma revisão de seus conceitos, salientando que estaria por vir um período de grandes transformações, de evolução e não de ruptura. Portanto, afirma novamente a importância do passado como fonte de conhecimento naquilo que sustenta e viabiliza a disciplina *arquitetura*: “Porque, se as formas variaram – o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis (Costa, 1995:116)<sup>15</sup>.” O texto “Razões da nova arquitetura” tornou-se um marco que acabou por fundamentar

<sup>15</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

teoricamente as alterações pelas quais sofreu a produção arquitetônica no Brasil, em especial, sua própria obra, no sentido de viabilizar mudanças com relação às posturas anteriormente utilizadas por expressiva parte dos arquitetos, principalmente no papel crucial que o precedente vai ter em sua concepção teórico-projetual.

Outro texto apontado como de fundamental importância na década de trinta foi "**Documentação Necessária**", o qual aborda a arquitetura de tradição popular colonial, afirmando que nos interessa conhecer melhor a arquitetura popular em Portugal, em maior grau do que a sua arquitetura erudita, pois é na primeira que se encontra a arquitetura simples, sob a forma das raízes da arquitetura colonial brasileira. Costa estabelece uma série de relações entre a arquitetura de tradição popular em Portugal e sua influência no Brasil colonial, apresentando uma fundamental relação entre a técnica construtiva de pau-a-pique, presente mais em terrenos acidentados, como em Minas Gerais e Rio de Janeiro, que se constitui em uma estrutura independente das vedações e que proporciona certo afastamento do chão. Consegue, ainda, vislumbrar uma associação direta com a nova tecnologia proporcionada pelo concreto armado, ou seja, estrutura independente e pilotis. Aborda, inclusive, que essa associação foi proposta para o projeto em Monlevade, de 1934, demonstrando ter ficado aborrecido com a recusa do projeto:

"Aliás, o engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caindo-se convenientemente as paredes para evitar-se a umidade e o "barbeiro", deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral. Foi o que procuramos fazer para a vila operária de Monlevade, perto de Sabará, a convite da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira – não tendo sido o projeto levado a sério, já se vê. (Costa, 1995:458-459)<sup>16</sup>."

Tais constatações vão proporcionando indícios de que tanto a sua teoria quanto a sua prática projetual apresentam fundamentos baseados em precedentes advindos de uma tradição erudita clássico-acadêmica e de uma tradição popular colonial, como se poderá constatar no desenvolvimento do trabalho.

Outra importante contribuição de Lucio Costa foi observada em seu trabalho no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), oportunidade em que introduziu uma preocupação com as construções brasileiras de todas as épocas, o que influenciou jovens arquitetos a valorizar a arquitetura brasileira de tradição popular. As suas idéias estavam fundamentadas na busca de raízes nacionais, renovando a idéia da utilização apenas de modelos internacionais, desconectados do lugar em que se inserem. Em seus

---

<sup>16</sup> COSTA, Lucio. **Documentação necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2<sup>a</sup> ed.), 1995.

estudos sobre a arquitetura brasileira, estabelecidos de forma interdisciplinar, demonstrou a interdependência entre as condições sociais e tecnológicas existentes, em cada época, e buscou relacionar esse repertório do passado como uma fonte rica a ser conhecida e analisada criticamente para posterior reutilização na concepção da arquitetura moderna.

As contribuições de Lucio Costa para a arquitetura brasileira, portanto, foram imensas, passando por obras escritas, projetos, o plano piloto de Brasília, entre outros. Mas a essência de sua contribuição pode estar na busca incessante de uma verdadeira arquitetura moderna brasileira, baseada em princípios e leis permanentes, as quais fundamentam o seu pensamento em precedentes valorizando ao máximo a tradição construtiva local.

No livro "Lucio Costa: sobre arquitetura", Edgar Graeff faz um importante relato na nota introdutória, cuja primeira edição foi publicada em 1962. Graeff comenta a importância do trabalho escrito de Costa, ressaltando o seu pensamento, ao afirmar que o mesmo é atemporal e fundamental de ser lido e analisado em qualquer época, uma valiosa lição de arquitetura. Conforme suas próprias palavras:

"Quando, depois de 30 anos, voltamos a ler "Razões da Nova Arquitetura", encontramos uma explicação para essa persistência: a dialética de Lucio Costa não se cristaliza numa conclusão. Seu pensamento não persegue uma regra, uma norma, uma lei ou uma fórmula. É um pensamento vivo, que transporta germes de novos pensamentos. A equação que ele parece fechar numa resposta suscita dez outras questões. A sua idéia não é como o marco de pedra – é como a fonte: ocupa um lugar no espaço, constitui apoio, norteia, mas flui no tempo. Não absorve – irradia. Renova-se na inteligência de quem a toca. Daí, certamente, a perene atualidade da obra de Lucio Costa.

Esta coletânea, por isso mesmo, nada tem de um documentário do passado. Ela nos é oferecida como instrumento vivo de interpretação do presente e construção do futuro (Graeff, 2007:6-7)<sup>17</sup>."

As opiniões que Graeff expressa sobre o papel de Costa no contexto arquitetônico, remete-nos à figura de um grande mestre da arquitetura. Assim, independente de tempo, o seu pensamento continuará perene, registrado em seu trabalho escrito e em seus projetos e obras arquitetônicas construídas, através de um profundo conhecimento teórico em que seus argumentos racionalmente concebidos permeiam entre razão e emoção, dualidades e pólos opostos presentes em qualquer época e, em especial, na visão de Costa. Segundo Maria Elisa Costa, em seu depoimento no livro "O Risco: uma utopia moderna", para Costa o tempo inexistente, é um só: o fato de Costa valorizar o passado, não significava ser saudosista, significava fazer elos, conexões, extrair conhecimentos para poder evoluir. Por esse motivo, sua teoria a ser analisada na presente tese, quanto às suas razões que o levam a valorizar a

<sup>17</sup> COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Sobre arquitetura**. organizado por Alberto Xavier. - (2a ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359p. : il.

tradição dando-lhe um papel fundamental ao precedente em sua concepção arquitetônica, tornam-se extremamente relevantes devido à singularidade de Costa, especificamente com relação a essa temática.

O repertório internacional da arquitetura foi, assim, por ele adaptado no Brasil às condições histórico-sociais de um país que iniciava seu processo de industrialização. A partir dessa nova visão, introduzida através do trabalho de Lucio Costa, viabilizou-se um incentivo às novas gerações de arquitetos brasileiros, no sentido de compreender melhor a realidade do país e identificar as responsabilidades profissionais e sociais decorrentes. É precisamente esse o diferencial de Costa, a partir de sua influência sobre uma geração de arquitetos, entre os quais muitos se afastaram do estudo do precedente como princípio teórico para a fundamentação prática, associado às suas várias e importantes contribuições nesses aspectos, que a presente tese investiga.

O assunto a ser tratado na tese foi pouco explorado até o presente momento e se torna relevante devido à atualidade e à contemporaneidade de seu pensamento, bem como ao papel singular que Lucio Costa teve no contexto da arquitetura moderna brasileira, conforme evidencia a citação abaixo:

“Menos conhecido é o seu pensamento político, ideológico e estético, que até agora foi parcialmente interpretado. Suas idéias, recolhidas fragmentariamente por Maria Elisa Costa, não tiveram uma leitura crítica como aconteceu com Oscar Niemeyer no livro de Miguel Alves Pereira. Neste momento em que o debate local se radicaliza – entre os extremos da visão niilista de Décio Pignatari e a esperançada de Edson da Cunha Mahfuz - em torno da perda de qualidade estética da arquitetura difundida nas cidades, dominada pelas imposições “comerciais”, e da presença no Brasil dos arquitetos do *star system* internacional - Álvaro Siza em Porto Alegre, Jean Nouvel no Rio de Janeiro, Bernard Tschumi em São Paulo, Mario Botta em Salvador -, os enunciados políticos, ideológicos, éticos e estéticos de Lucio assumem uma fervente atualidade (Segre, 2004:104)<sup>18</sup>.”

No capítulo a seguir, em um primeiro momento, analisar-se-ão as obras escritas de importantes autores que abordam o trabalho de Lucio Costa, mas como já comentado anteriormente, a principal ênfase destes trabalhos, dá-se, geralmente, em relação aos seus projetos arquitetônicos. Em um segundo momento, analisar-se-ão algumas obras publicadas que podem ter influenciado o pensamento de Lucio Costa sobre o importante papel que o precedente teve em sua concepção no contexto da arquitetura moderna no Brasil.

---

<sup>18</sup> SEGRE, Roberto. **Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa**. In: Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea. NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto. (Orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

## II - O ESTADO DA ARTE



FIGURA 3<sup>19</sup>

**"Lucio Costa não dispõe de uma cátedra para ensinar à juventude, não dá entrevistas e não realiza conferências – contudo, sua obra e sua vida transformaram-no num mestre dos jovens arquitetos e estudantes.**

**Sua obra reflete o mais rigoroso senso da medida e do equilíbrio.**

**Em sua obra reflete-se, como na de Mies-Van der Rohe, um rigoroso senso da medida e do equilíbrio, acentuados por uma certa influência clássica nas linhas dominantes da composição. Embora jogue muitas vezes com os elementos, segundo as regras do neoplasticismo de Mondrian, é inegável que suas composições não refletem simples combinações numéricas, isto é, não se apresentam com a frieza mecânica que resulta da habilidosa aplicação das regras matemáticas: a graça e a elegância das obras de Lucio Costa atestam a presença de uma sensibilidade humana superior à rigidez dos números.**

**Outro traço marcante da obra de Lucio Costa é o seu caráter nacional inconfundível. Embora assimilando as melhores conquistas da técnica moderna e as grandes experiências realizadas em outros países, Lucio Costa continua fiel à sua terra, fazendo arquitetura brasileira.**

**Sua vida é um exemplo de modéstia e honestidade (Alves, 1954:5)<sup>20</sup>."**

<sup>19</sup> Auto-retrato de Lucio Costa (1917). (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.595.)

<sup>20</sup> CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA. **Artigos e estudos de Lucio costa**. Porto Alegre: UFRGS, 1954. 90p.

O presente capítulo foi estruturado em duas partes: a primeira, "Sobre Lucio Costa" e a segunda, denominada "Pólos opostos: possíveis influências na formação do pensamento de Lucio Costa". Ambas referem-se ao estudo crítico de trabalhos publicados por fontes secundárias, realizado na busca de referências sobre a temática proposta nesta tese.

Na primeira parte, intitulada "Sobre Lucio Costa", foram selecionadas as publicações que abordam sua produção literária, arquitetônica, interpretadas em relação com a personalidade de Costa. Essas abordagens foram organizadas cronologicamente e interessam para o foco da tese, pois é preciso conhecer Costa sob todos os seus aspectos para tentar compreender suas "razões" sobre a importância por ele atribuída ao papel orientador da tradição no trabalho do arquiteto.

Na outra parte deste capítulo intitulado "Pólos opostos: possíveis influências na formação do pensamento de Lucio Costa" procurou-se através de outras publicações e, às vezes, das mesmas publicações comentadas na primeira parte desse capítulo, extrair outras informações a respeito de Costa, mas agora com outro foco, ou seja, o que os outros autores afirmam sobre as possíveis influências que Costa possa ter adquirido e que serviram de subsídios para a construção de seu pensamento quanto as razões da tradição. Para tanto, novamente fez-se uma análise crítica desse material selecionado, a partir dessas fontes secundárias, no quesito das possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa, organizadas através de subtítulos criados pela autora da tese, nos quais se procurou distinguir a fonte dessas diversas influências aliadas a algumas citações do próprio Costa.



## II.I- Sobre Lucio Costa

### “Artigos e estudos de Lucio Costa<sup>21</sup>”

A publicação sob o título “Artigos e estudos de Lucio Costa”, de 1954, é o resultado de um trabalho de compilações de artigos publicados por Lucio Costa e organizado pelo “Centro de estudos de teoria da arquitetura”, composto por um grupo de estudantes da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. O aluno responsável era Jalba Athayde Alves, sob a orientação do arquiteto e professor dessa instituição, Edgar Graeff. Esse centro foi fundado em 1954 e tinha como objetivo, entre outras atividades, promover reuniões em que eram lidos artigos considerados relevantes para o aprimoramento acadêmico do estudante de arquitetura. Essa publicação foi a primeira de uma série que trata exclusivamente de artigos publicados por Lucio Costa.

Portanto, o livro foi estruturado, na primeira parte, por uma breve introdução feita pelo grupo de alunos responsáveis pela publicação, sendo o restante do livro uma reprodução de artigos publicados por Costa, tais como: “Razões da nova arquitetura”; “Documentação necessária”; “Universidade do Brasil”; “Considerações sobre o ensino da arquitetura”; “Carta depoimento”; “A crise da arte contemporânea”; “Depoimento de um arquiteto carioca” e “Considerações sobre arte contemporânea”.

Na introdução do livro, onde os alunos abordam sucintamente as principais atuações de Costa, há uma importante colocação de seus autores no que se refere à percepção da época com relação à importância de Costa naquele contexto vivido: afirmam que Costa, para eles, através de seu trabalho publicado, era como se fosse um professor de arquitetura. Outra interessante observação dos alunos, nesse livro, refere-se à concepção arquitetônica de Costa, quando os mesmos afirmam que, nos seus projetos, está presente a utilização de regras compositivas advindas da tradição clássica associadas à nova tecnologia e ao lugar em que se inserem suas obras, no caso o Brasil. Conforme a citação:

“Lucio Costa não dispõe de uma cátedra para ensinar à juventude, não dá entrevistas e não realiza conferências – contudo, sua obra e sua vida transformaram-no num mestre dos jovens arquitetos e estudantes.

Sua obra reflete o mais rigoroso senso da medida e do equilíbrio.

Em sua obra reflete-se, como na de Mies-Van der Rohe, um rigoroso senso da medida e do equilíbrio, acentuados por uma certa influência clássica nas linhas dominantes da composição. Embora jogue muitas vezes com os elementos, segundo as regras do neoplasticismo de Mondrian, é inegável que suas composições não refletem simples combinações numéricas, isto é, não se apresentam com a frieza mecânica que resulta da

---

<sup>21</sup> CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA. **Artigos e estudos de Lucio Costa**. Porto Alegre: UFRGS, 1954. 90p.

habilidosa aplicação das regras matemáticas: a graça e a elegância das obras de Lucio Costa atestam a presença de uma sensibilidade humana superior à rigidez dos números.

Outro traço marcante da obra de Lucio Costa é o seu caráter nacional inconfundível. Embora assimilando as melhores conquistas da técnica moderna e as grandes experiências realizadas em outros países, Lucio Costa continua fiel à sua terra, fazendo arquitetura brasileira.

Sua vida é um exemplo de modéstia e honestidade.

O que aconteceu durante o Concurso de ante-projetos para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque, é suficiente para ilustrar sua modéstia e sua honestidade.

A comissão julgadora confere-lhe o primeiro prêmio. Aberta a exposição dos trabalhos a visita pública, Lucio Costa pode conhecer o projeto elaborado por Oscar Niemeyer e julga-o superior ao seu. Pede com insistência a anulação do veredito da comissão e não o conseguindo exige autorização para alterar seu trabalho e leva Oscar Niemeyer para Nova Iorque, onde, juntos, elaboram novo projeto (Alves, 1954:5-6)<sup>22</sup>.”

Tais palavras referidas na citação anterior demonstram o sentimento latente daqueles jovens estudantes de arquitetura ao reconhecerem o quanto foi singular e crucial o papel de Lucio Costa no contexto da arquitetura moderna brasileira. Outra constatação relevante é que, anteriormente às próprias análises do arquiteto Carlos Eduardo Dias Comas<sup>23</sup>, esses alunos já estavam percebendo aquilo que Comas vai afirmar muito depois desse artigo, ou seja, que Costa utilizava as regras compositivas advindas da tradição clássica acadêmica para desenvolver os seus projetos aliadas às novas tecnologias, mas conectadas à cultura brasileira. No final da citação, percebe-se outra percepção desses alunos da década de cinquenta com relação à personalidade de Costa – o caráter.

### “Lucio Costa: sobre arquitetura<sup>24</sup>”

O livro publicado sob o título “Lucio Costa: sobre arquitetura”, em 1962 e reeditado em 2007, que teve a organização de Alberto Xavier, foi consequência do trabalho iniciado no “Centro dos estudantes universitários de arquitetura”, através da publicação anteriormente mencionada, de 1954. Xavier teve um extenso trabalho ao tentar reunir o restante de acervo disponível de publicações de Costa, já que o mesmo desconhecia que um estudante de arquitetura de Porto Alegre estava há dois anos montando esse livro. Se Costa soubesse dessa publicação, segundo Xavier, esta empreitada não seria autorizada por ele, devido aos comentários de pessoas próximas a Costa, afirmando que o mesmo gostava de ficar o máximo possível reservado a qualquer coisa que o levasse à notoriedade.

Graeff consola Xavier, devido ao medo do mesmo com relação à reação que Costa poderia ter ao ver o livro pronto, quando afirma:

<sup>22</sup> CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA. **Artigos e estudos de Lucio Costa**. Porto Alegre: UFRGS, 1954. 90p.

<sup>23</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

<sup>24</sup> COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Sobre arquitetura**. organizado por Alberto Xavier. - (2ª ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359p. : il.

“(...) E ainda agora, quando nós auferimos a alegria de colher o fruto do seu trabalho, ele parece mergulhado na sombra de uma dúvida que o entristece: não sabe como o mestre receberá seu gesto. É que, depois de tantos meses de intimidade com as idéias, descobriu o homem – e nada lhe seria mais doloroso do que magoar Lucio Costa.

Não alimento a presunção de confortar meu amigo, mas creio que no fundo de seu coração Lucio Costa vai sorrir. Porque este livro é um gesto de amor da juventude pela verdade – e o amor, às vezes, é impertinente (Graeff, 2007:7)<sup>25</sup>.”

Portanto, o livro trata de uma coletânea de artigos publicados por Costa, por diversos meios de comunicação, que Xavier coletou e organizou cronologicamente, artigos do final da década de vinte até o início da década de sessenta, com a finalidade de reunir em um só documento e divulgar com mais facilidade o que naquele momento Costa representava, ou seja, o maior teórico da inserção da arquitetura moderna no Brasil. Os textos de Costa presentes nesse livro serão analisados criticamente no decorrer da tese a partir do próximo capítulo, em relação ao foco da mesma.

### **“Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer<sup>26</sup>”**

No artigo de Carlos Eduardo Comas intitulado “Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer”, publicado em 1987, é abordada a importância da arquitetura moderna do período de 1936 a 1957. Comas afirma que o início deu-se em 1936, com a visita de Le Corbusier ao Brasil, como consultor dos projetos realizados pela equipe liderada pelo arquiteto Lucio Costa para o Ministério da Educação e Saúde Pública e para a Universidade do Brasil e foi finalizado em 1957, com o projeto vencedor do Plano Piloto de Brasília, também, por Lucio Costa: “(...) Oscar começa a projetar os palácios da nova capital, abandonando, no processo, alguns dos princípios básicos de formalização dessa arquitetura (Comas, 1987:22)<sup>27</sup>”.

Segundo o autor, a arquitetura desenvolvida nesse período, tinha a liderança dos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer, ambos influenciados pela arquitetura européia, mais precisamente pela linha projetual de Le Corbusier. Pode-se destacar, além das já citadas, algumas obras desse período que marcaram por sua qualidade a arquitetura moderna brasileira: em 1939, o Pavilhão brasileiro na feira de Nova York; em 1942, o conjunto da Pampulha; em 1948, os hotéis em Ouro Preto e Friburgo, os edifícios de

---

<sup>25</sup> Idem nota anterior.

<sup>26</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer**. Arquitetura Revista nº 5: Rio de Janeiro, 1987.

<sup>27</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer**. Arquitetura Revista nº 5: Rio de Janeiro, 1987.

apartamentos do Parque Guinle e os pavilhões do Parque Ibirapuera e, em 1953, a casa das canoas.

A partir da década de sessenta, conforme Comas, diversos autores renomados abordam teoricamente, analiticamente e criticamente a arquitetura moderna européia e americana. A finalidade destas publicações foi tentar compreender melhor a arquitetura deste contexto. Por sua vez, estes mesmos autores, ao abordar a arquitetura moderna brasileira, parecem deixar algumas lacunas, conforme suas palavras:

“(...) graças aos esforços de Rowe, Colquhoun, Frampton, Banham e outros. Suas contradições doutrinárias e as limitações de seus princípios e paradigmas de projeto foram reconhecidas – porém também se percebe com maior clareza a diversidade de posturas e poéticas que abrangia. Entre elas a de Le Corbusier se destacam por sua densidade e complexidade. Apesar disso, a arquitetura moderna brasileira com ele associada não foi objeto de análise que se ampliasse e aprofundasse a interpretação que a convencionaliza como transformação do vocabulário corbusiano em “expressão nativamente sensual, evocando em sua exuberância plástica o Barroco brasileiro do século XVIII”. As palavras são de Frampton, que lhe dedicou exatamente três páginas em “Modern Architecture: a critical history” de 1980 (Comas, 1987:24)<sup>28</sup>”.

A interpretação de Frampton, segundo Comas, não está errada, porém, Comas afirma que é preciso analisar três questões levantadas por Frampton nessa citação para validá-la por completo. As questões que Comas apresenta e analisa são referentes às seguintes colocações de Frampton: à idéia de expressão de uma arquitetura nativa; à idéia de uma evocação do barroco brasileiro do século XVIII; à idéia de transformação do vocábulo corbusiano em expressão nativa.

A primeira análise quanto à idéia de uma expressão nativa Comas afirma que isso se refere a uma arquitetura moderna que representa suas peculiaridades do local onde se insere.

A segunda análise feita quanto à idéia de um barroco brasileiro, refere-se ao fato de que a arquitetura moderna brasileira valorizava o seu passado: “(...) Contrasta, contudo, com outra idéia prevalecendo na polêmica européia, a idéia de uma arquitetura moderna que era ruptura total com o passado, empenhada na busca de soluções de projeto sem precedentes, que correspondiam aos problemas de projeto sem precedentes da idade maquinista (Comas, 1987:24)<sup>29</sup>”.

---

<sup>28</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer**. Arquitetura Revista nº 5: Rio de Janeiro, 1987.

<sup>29</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer**. Arquitetura Revista nº 5: Rio de Janeiro, 1987.

A terceira e última análise, refere-se à idéia de transformação do vocabulário corbusiano em expressão nativa, que traz um passado particular de um contexto diferente do contexto europeu e/ou americano.

Assim, a arquitetura brasileira moderna, segundo Comas, apresentou tais especificidades, relatadas anteriormente, devido a dois textos de Lucio Costa que serviram como fundamentos para a criação de uma identidade própria. Esses textos são "Razões de uma nova arquitetura", em 1934 e a memória do projeto da Universidade do Brasil, em 1936. Quanto ao pensamento de Lucio Costa Comas afirma que:

"Certamente as formas da arquitetura moderna deveriam ser distintas das formas da arquitetura do passado, porque serviam a outros usos e empregavam outras técnicas. Não obstante, debaixo dessas formas distintas atuavam um mesmo espírito e as mesmas leis, que tudo deviam à racionalidade dos gregos e romanos. A arquitetura moderna não devia ser vista como ruptura histórica, senão como recuperação de uma tradição legítima apagada por uma maquiagem eclética e historicista.

Ademais, Lucio Costa sustentava que a arquitetura moderna constituía uma proposição inclusiva. As manifestações arquitetônicas sempre se haviam baseado em duas concepções formais opostas, uma dinâmica e orgânico-funcional, a outra estática e plástico-ideal. A primeira tinha como modelo a arquitetura gótica, comparável a uma flor que se desenvolve de dentro para fora; a segunda tinha como modelo a arquitetura clássica, comparável a um cristal matematicamente composto. As duas haviam sido utilizadas, independentemente, no tempo e espaço. Porém, a separação entre suporte e estrutura permitia que se integrassem na mesma arquitetura. Tampouco essa arquitetura moderna pressupunha uma uniformização universal. Podia efetivamente integrar movimentos internacionais – porque empregava uma técnica que não conhecia fronteiras – e caráter local – por suas particularidades de planta e elevação e pela seleção de materiais e revestimentos (Comas, 1987:24)<sup>30</sup>".

Conforme Comas, Lucio Costa tinha um profundo conhecimento da cultura arquitetônica e estudava textos e obras de seus contemporâneos, mais especificamente de Le Corbusier. Sua posição quanto à arquitetura moderna era crítica, observava suas contradições advindas de um repertório teórico na busca de uma arquitetura ideal para a era da máquina. Lucio Costa, portanto, interpretava a real situação, buscando alternativas para acertar uma série de equívocos presentes nos discursos modernos por ele analisados. Para Comas, Lê Corbusier:

"(...) era o único mestre moderno europeu cujo pensamento possuía um substrato dialético. Apesar ou por causa das contradições e ambigüidades de seus textos comparados entre si com suas obras, eram esses textos e obras que configuram as bases de um estilo que representava uma modernidade que não se esquecia da afirmação de valores arquitetônicos constantes no tempo e de um estilo que podia ser de qualquer lugar às vezes passível de inflexão frente ao "genius loci". (...) Le Corbusier recuperava a ciência da composição arquitetônica. Sem reproduzir literalmente nenhum elemento de manifestação arquitetônica anterior, propunha conexões entre modernidades e manifestações arquitetônicas passadas de

<sup>30</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer**. Arquitetura Revista nº 5: Rio de Janeiro, 1987.

valor duradouro. Jogando com a ortogonalidade e a fantasia, mostrava como afirmar uma modernidade e como emular e evocar uma tradição. No contexto brasileiro, essa bem podia ser a tradição barroca do século XVIII, sem deixar de ser uma opção entre outras.

Por outro lado, tanto os raciocínios conciliatórios de Lucio como seus antecedentes corbusianos tinham uma origem comum: a tradição acadêmica do pensamento arquitetônico francês do século XIX. Banham tem mostrado que apesar de seu manifesto anti-academicismo, Le Corbusier não havia escapado da influência da Beaux-Arts (Comas, 1987:25)<sup>31</sup>.

Com relação à arquitetura de Brasília, segundo Comas, a cidade é criada através de um projeto urbanístico baseado na Carta de Atenas, que desconsidera o caráter da arquitetura moderna brasileira. Seus edifícios parecem esculturas soltas pela cidade, quando se refere aos prédios monumentais destinados ao poder político que se instaura e uma produção em série de repetidos edifícios como se fosse um projeto de desenho industrial, quando se refere às moradias repetitivas e monótonas. Nesse último exemplo, a cidade não possui um tecido urbano definido, pois os espaços abertos são tratados apenas como áreas livres residuais:

“(...) Em Brasília se rompe uma tensão até então equilibrada entre arquitetura brasileira e espaço aberto circundante tratado como coisa concreta e tátil. Em Brasília a vida se refugia no interior da edificação e o espaço aberto se transforma em abstração visual, seja porque se presuma hostil, seja porque assim é projetado. Não parece despropositado estabelecer correspondência entre essa mutação e a mutação ethos da cultura brasileira no final da década de 50, que passa então a obcecar-se pelo desenvolvimento e progresso (Comas,1987:27)<sup>32</sup>”.

### **“Da atualidade de seu pensamento”<sup>33</sup>”**

Conforme outro artigo de Comas intitulado “Da atualidade de seu pensamento”, publicado em 1991, o autor afirma que arquitetura, para Lucio Costa, é construção utilitária, mas para que uma construção seja considerada arquitetura não basta resolver questões de técnicas construtivas e do programa de necessidades. Para ser arquitetura, precisa existir uma intenção plástica, ou seja, quando a construção apresenta princípios de composição formal de natureza intelectual e espiritual e expressa uma intenção, aliados ao contexto social, cultural, climático, entre outros em que se insira tal edificação. Segundo Comas, Lucio Costa trata da importância da composição arquitetônica de acordo com sua formação

<sup>31</sup> Idem nota anterior.

<sup>32</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer**. Arquitetura Revista nº 5: Rio de Janeiro, 1987.

<sup>33</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Da atualidade de seu pensamento**. Revista Arquitetura e Urbanismo nº 38: São Paulo, out./nov., 1991.

acadêmica: "Composição pode traduzir-se por coordenação artística dos espaços e volumes de um edifício e dos elementos técnico-funcionais que os concretizam (Comas, 1991:69)<sup>34</sup>".

O esquema Dom-ino desenvolvido por Le Corbusier, conforme Comas, apresenta um sistema estrutural independente dos elementos de vedação. A estrutura independente é composta por lajes em balanço e pilares que as sustentam predominando a horizontalidade, deixando a fachada com mais liberdade. Esse esquema marcou o estilo moderno, contudo Costa acrescenta um vínculo com o passado, dando ênfase ao precedente como material de pesquisa e conhecimento para a atividade prática do arquiteto. Consoante Comas,

"A sofisticação multifacetada de texto e obra de Lucio é excepcional aqui e alhures, ontem e hoje. Lucio não confunde instrumentalidade com representatividade da arquitetura. Reconhece que a função só se torna material arquitetônico quando transcendida a utilidade estrita pela articulação formal dos valores simbólicos a ela associáveis. Ao mesmo tempo, texto e obra rejeitam sacrifício da utilidade ao impulso retórico. Planta livre não é sinônimo de vão livre, as vantagens práticas da compartimentação do espaço são ignoradas. Nem Lucio reduz a problemas técnicos da construção e os problemas representativos da arquitetura. A dimensão de abrigo ou filtro climático é fator substantivo da utilidade da construção e a resolução de problemas de conforto é importante até porque qualifica e caracteriza sítio e entorno.

Da afirmação insistente de liberdade criativa do arquiteto não decorre pensá-lo como "nobre selvagem", trabalhando individualística e diretamente sobre as condicionantes de projeto sem a mediação de uma cultura especificamente arquitetônica, uma tradição disciplinar própria, um saber acumulado e sistematizado sobre a natureza e o significado dos artefatos arquitetônicos. Lucio defende o valor de uma arquitetura popular pautada por cultura, tradição, saber não articulados explicitamente, mas em nenhum momento assume postura populista de negação da arquitetura erudita consciente de si mesma. Para ele, intuição do arquiteto é - ou deveria ser - uma intuição educada pelo conhecimento do modo como, em condições idênticas ou diferenciadas de época, de meio, de material e de técnica ou programas, os problemas da construção foram arquitetonicamente resolvidos no passado" - implicando manifestação particularizada de princípios básicos de composição formal (Comas, 1987:72)<sup>35</sup>.

Na citação anterior, o autor frisa que Costa salienta que o precedente tem um papel crucial na criação arquitetônica no momento em que a partir do mesmo é possível retirar lições de diversos âmbitos da arquitetura, seja nos aspectos de materiais e de técnicas construtivas, seja nos aspectos estéticos, entre outros. Tradição popular e erudita se fundem como fontes fundamentais de conhecimento da própria disciplina arquitetura e a intenção plástica do arquiteto também envolve um conhecimento retirado do estudo do precedente através de princípios compositivos que os compõem, aliadas à capacidade crítica e intuitiva do arquiteto que as concebe.

<sup>34</sup> COMAS, Calos Eduardo Dias. **Da atualidade de seu pensamento**. Revista Arquitetura e Urbanismo n° 38: São Paulo, out./nov., 1991.

<sup>35</sup> COMAS, Calos Eduardo Dias. **Da atualidade de seu pensamento**. Revista Arquitetura e Urbanismo n° 38: São Paulo, out./nov., 1991.

### **“Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro”<sup>36</sup>”**

O livro sob o título “Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro” da autora Cêça de Guimaraens, publicado em 1996, apresenta um breve resumo histórico das principais atuações de Lucio Costa organizado de uma maneira cronológica.

O principal assunto tratado no livro, com relação ao foco da tese aqui discutida, refere-se às abordagens da autora com relação às possíveis influências que Costa possa ter seguido, advindas de vários âmbitos da sua vida, seja na sua formação familiar, seja na sua formação cultural, entre outras. Embora o livro apresente uma estrutura sucinta, é possível extrair uma série de argumentos da autora, passíveis de verificar essas influências citadas no livro como coerentes na estruturação do pensamento de Lucio Costa sobre a arquitetura moderna brasileira, através do papel singular de Costa, o que poderá ser demonstrado no próximo item desse capítulo intitulado “Pólos opostos: possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa”.

O livro foi estruturado em uma introdução e capítulos sob os títulos: À margem do Rio; O estudo da arquitetura; Algumas viagens de Lucio; Os estilos no Rio de Lucio; O Rio do tempo em Lucio; As memórias da natureza que Lucio inventou; Rio: a cidade; Os produtos da arquitetura de Lucio.

### **“Lucio Costa: documentos de trabalho”<sup>37</sup>”**

Já o livro intitulado “Lucio Costa: documentos de trabalho”, organizado por José Pessôa, publicado em 1999, refere-se aos pareceres do arquiteto Lucio Costa como Diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, da DPHAN, atual IPHAN, realizados por ocasião de seus levantamentos emitidos nos processos de tombamento. Tal livro foi elaborado a partir do contato com a secretária Judith Martins do Diretor-geral do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, pois a mesma havia sido responsável pela organização desse material e auxiliou Pessôa na busca desse acervo. Para tanto, Pessôa, unindo esse material e a outros textos coletados de Costa quanto aos seus pareceres no SPHAN, conseguiu elaborar esse livro. Desse modo, o livro, está organizado com a apresentação de Maria Elisa Costa, uma introdução sob o título “O que convém preservar”, de Pessôa e, em capítulos, uma cópia dos pareceres de Costa que foram organizados cronologicamente desde sua entrada no SPHAN, em 1937, até sua saída, em 1972, incluindo alguns trabalhos esporádicos que solicitavam a Costa até praticamente a sua morte em 1998.

<sup>36</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

<sup>37</sup> PESSÔA, José (org.) **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro : Iphan, 1999. 328 p. : il.



A intenção de Pessôa era registrar e divulgar, através dessa publicação, o pensamento de Costa sobre preservação, arte e arquitetura brasileira que estavam dispersos no acervo do Arquivo Central do Rio de Janeiro. A contribuição de Costa, no SPHAN, ultrapassou as atividades de processos de tombamentos, inventários e acompanhamentos de obras. Costa opinou, também, nas obras de restauração, construções novas e normas urbanísticas.

O seu primeiro trabalho no SPHAN foi o levantamento das ruínas de São Miguel das Missões, relato esse presente, também, no seu livro "Registro de uma vivência". Na ocasião em que Costa fez o levantamento nas Missões, ele propõe um museu no local para que as peças não saíssem do sítio e, com relação a sua solução projetual, Pessôa afirma que:

"O relatório de viagem, que abre nossa seleção de documentos, resultou no tombamento das ruínas de São Miguel e no projeto do Museu das Missões. Pequena obra-prima, saudado por Philip Goodwin, em *Brazil Builds*, que reconhece sua concepção legitimamente moderna e exemplar do compromisso do SPHAN com a nova construção brasileira, o museu expressa o pensamento de Lucio Costa para a intervenção em sítios históricos, onde o novo integra-se ao antigo, posto que a boa arquitetura moderna é sempre perfeitamente compatível com outro período anterior. De fato, apesar de sua singeleza, o projeto é extremamente inovador, tanto na atuação de uma instituição de preservação, quanto em projetar uma obra absolutamente moderna, que utiliza fragmentos das antigas construções. O simples abrigo para as peças encontradas na região recupera as dimensões da antiga praça e o espaço alpendrado, constituindo-se numa representação da paisagem do antigo aldeamento missionário pela inserção do museu moderno evocativo do lugar pré-existente (Pessôa, 1999:16)<sup>38</sup>."

O próximo comentário de Pessôa demonstra como Costa, no seu trabalho no SPHAN, valorizava da mesma maneira a arquitetura de procedência erudita quanto à de procedência popular (vernacular) assim como nos seus artigos publicados referente a ambos tipos de arquitetura, conforme será tratado no próximo capítulo. A seguir as palavras de Pessôa:

"Nas palavras de Lucio Costa, o *inventário* significava o registro das informações sobre determinado bem no Arquivo Central, que por isso dispõe de um variado panorama fotográfico de arte popular e arquitetura vernacular ainda existentes nos anos iniciais do SPHAN. Isto, contudo, não invalidava a preocupação com a preservação daquelas obras menores, que fugiam da definição de obra de arte excepcional constante na legislação, mas que eram testemunhos da evolução arquitetônica brasileira, sendo, em muitos casos, a sua parte mais significativa. O *interesse artístico*, isto é, o interesse para a história de nossa arquitetura civil, era o artifício usado para proteger os elementos regionais ameaçados de desaparecimento. Não bastava, porém, ampliar o sentido de monumento nacional, era necessário criar um sistema de proteção em que a preservação fosse dividida pelas esferas municipais, estaduais e federal. É de Lucio a idéia tantas vezes enunciada em seus pareceres, a detalhada em seu plano de trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamentos, da criação dos patrimônios municipais e estaduais, que seria implantada principalmente a partir dos anos 70, determinando a atual política oficial de preservação. (...)

Suas idéias de classificação deste plano e do fichário da arquitetura civil, propostas dois anos antes, norteiam as escolhas que vão constituir o nosso patrimônio tombado: nos anos 30, 40, e 50, a nossa arte colonial e imperial, algumas vezes de sabor popular – como os preciosos

<sup>38</sup> PESSÔA, José (Org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: Iphan, 1999. 328 p.: il.

ex-votos de São Bernardino e que hoje podem ser admirados no Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis; nos anos 60 e 70, a arquitetura urbana dos séculos XIX e XX, do bom *protuga* construtor ameaçada pela especulação imobiliária.

É a *linha evolutiva da arquitetura* defendida em pareceres e investigada em suas raízes em duas viagens de estudo para Portugal, em 1948 e 1952. O estudo das arquiteturas de lá e de cá não resulta em modelo e cópia e sim na constatação da autenticidade de ambos, que teriam seu corolário na afirmação da arquitetura moderna. Ao tornar a arquitetura racionalista fruto desta linha evolutiva de vigorosa plasticidade, ele empresta-lhe também a condição de monumento a ser protegido para as gerações futuras, operação inédita, que necessita do tom circunspecto do pedido de tombamento preventivo da igreja da Pampulha, 1947, o primeiro possivelmente no mundo, de uma obra moderna e ainda não acabada e que possibilitará medida semelhante para o marco recém-inaugurado do edifício do Ministério da Educação e Saúde. Era fundamental garantir às gerações futuras a legítima arquitetura do século XX e, portanto, combater as contrafações das obras pseudo-modernas como o projeto da agência dos Correios junto à Igreja de São Pedro tombada em Rio Grande. A preocupação nesse período com a arquitetura nova, mas não legítima, com a qual se defronta no cotidiano de proteção do entorno dos monumentos, aparece também no seu texto de avaliação da retomada pelo movimento moderno da *linha evolutiva da arquitetura* (Pessôa, 1999:17-18)<sup>39</sup>."

Pessôa, ao abordar o pensamento de Costa sobre o seu trabalho no SPHAN, salienta que, para Costa, arquitetura popular e erudita pode ter o mesmo valor, além disso, a linha de pensamento de Costa é baseada numa linha evolucionista e não revolucionária.

#### **"O papel da tecnologia na arquitetura modernista de Lucio Costa"<sup>40</sup>**

A dissertação de mestrado sob o título "O papel da tecnologia na arquitetura modernista de Lucio Costa", de José Ventura Couto, de 2000, apresenta análises de obras arquitetônicas de Costa, como o Ministério da Educação e Saúde Pública, o Pavilhão de Nova York, Parque Hotel e o Parque Guinle, com a finalidade de interpretar a relação entre arquitetura moderna e sistemas construtivos empregados. Para tanto, o autor investiga a relação forma e tecnologia adotada, através da utilização dos conceitos relativos à composição arquitetônica, aos elementos de arquitetura e de composição e suas conexões com as novas tecnologias, assim como o emprego de técnicas e materiais advindos da tradição construtiva brasileira.

O texto foi dividido em partes, tais como: "Introdução"; "A arquitetura de Lucio Costa e a tecnologia"; "Os elementos tecnológicos nas obras de Lucio Costa"; "Considerações finais".

O autor conclui, sucintamente, que as obras de Costa apresentam como resultados uma mescla de elementos tecnológicos, tanto modernos quanto da tradição construtiva brasileira, mas sempre materializados através de conceitos de composição e caráter.

<sup>39</sup> PESSÔA, José (Org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro : Iphan, 1999. 328 p. : il.

<sup>40</sup> CARLUCCI, Marcelo. **As casas de Lucio Costa**. São Paulo, 2005. 211p. Dissertação (Mestrado), Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

**“Lucio Costa<sup>41</sup>”**

O livro de Guilherme Wisnik sob o título “Lucio Costa”, publicado em 2001, faz um apanhado geral sobre a maneira peculiar que Costa teve em suas diversas atuações e apresenta uma análise sucinta de algumas importantes obras de Costa. Por conseguinte, o autor divide o texto da seguinte maneira: uma primeira parte denominada “Entre o empenho e a reserva” e os outros capítulos pelos nomes das obras selecionadas para alguns comentários, tais como: Vila Operária em Monlevade; Ministério da Educação e Saúde Pública; Museu das Missões; Pavilhão do Brasil em Nova York; Residência Hungria Machado; Residência Saavedra; Residência Paes de Carvalho; Park Hotel São Clemente; Edifícios do Parque Guinle; Sede Social do Jockey Clube do Brasil; Plano Piloto de Brasília; Urbanização da Barra da Tijuca; Residência Thiago Mello; Residência Costa e Moreira Penna; Quadras Econômicas.

Na primeira parte do livro denominada “Entre o empenho e a reserva”, Wisnik salienta a importância de Costa no contexto da arquitetura moderna no Brasil. Comenta sobre o desenvolvimento de um discurso através de seus trabalhos escritos, aborda a importância da criação de Brasília, faz relatos sobre a visão característica de Costa de unir o conhecimento advindo da tradição vernacular com o conhecimento da tradição erudita, ao utilizar, como exemplo, algumas obras arquitetônicas de Costa. Assim, compara essa postura projetual com a de Lina Bo Bardi, pois, embora de maneiras diferentes, Lina também valorizava o precedente vernacular em suas obras. Por fim, faz alguns comentários críticos com relação à maneira peculiar de Costa criar arquitetura, utilizando uma série de citações de outros autores com a finalidade de corroborar as idéias apresentadas. O restante do livro está dividido pelas obras anteriormente citadas, em que as imagens colocadas se destacam mais que as próprias análises referidas a cada projeto.

Um dos maiores destaques da leitura desse livro, relacionado ao foco da tese aqui exposta, está precisamente nos comentários de Wisnik ao momento de ruptura de Costa com relação aos próprios estilos por ele adotados no início da sua carreira, como o Ecletismo e o Neocolonial. Wisnik fala, portanto, da decepção de Costa no momento em que este viaja para Diamantina, ainda na década de 20, e se depara com um passado real, afirmando ser totalmente diferente daquele neocolonial que estavam produzindo, pois estética e construção não coincidiam. No momento oportuno, retornar-se-á a esses importantes comentários de Wisnik com relação à tese aqui exposta.

---

<sup>41</sup> WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 127 p. : il..

### “Um pensador da cultura<sup>42</sup>”

A contribuição de Lucio Costa, para a arquitetura brasileira, foi imensa, segundo Otília Arantes, em seu texto “Um pensador da cultura”, publicado em 2002, por suas obras literárias, projetos, o plano piloto de Brasília, etc. Entretanto, a essência de sua contribuição está na busca incessante de uma verdadeira arquitetura moderna brasileira, a qual valoriza ao máximo a tradição local. Assim, não concebia a idéia de permitir que a mesma arquitetura construída em países desenvolvidos, com realidades sociais e tecnológicas diferentes e mais avançadas fossem introduzidas num país onde “tudo está, a bem dizer, por fazer; como implantar uma arquitetura diretamente vinculada ao progresso técnico?”, refletia o mestre, diz Otília Arantes. A seguir a citação complementa a idéia exposta:

“(...) a arquitetura moderna brasileira como a concebeu Lúcio Costa, que, em matéria de movimento moderno, a originalidade da contribuição brasileira consiste precisamente neste fato singular, a saber, que em nosso país os modernos foram os primeiros (e os mais autorizados e aparelhados) a se empenhar na recuperação e preservação da arquitetura tradicional, as mesmas pessoas que propunham a renovação moderna reclamavam uma retomada do antigo (Arantes, 2001:7)<sup>43</sup>”.

Outra importante contribuição de Lucio Costa, segundo Arantes, deu-se para o sistema universitário brasileiro; a partir de 1960, conforme o livro “Sobre a história do ensino de arquitetura no Brasil”, da ABEA<sup>44</sup>, introduziu a preocupação com as construções brasileiras, de todas as épocas, influenciando jovens arquitetos a valorizar a arquitetura brasileira, através de pesquisas das condições sociais da produção e uso da arquitetura no país. O seu pensamento está fundamentado na busca de raízes nacionais objetivas, renovando a idéia da utilização de modelos apenas europeus e norte-americanos, tão distantes da nossa realidade. O arquiteto Lucio Costa tinha como base a pesquisa como principal fonte de diálogo com o meio. Em seus estudos sobre a arquitetura brasileira, estabelecidos de forma interdisciplinar, demonstrou a interdependência entre as condições sociais e tecnológicas existentes, em cada época, bem como as condições de produção e uso da arquitetura. O repertório internacional da arquitetura foi, assim, adaptado no Brasil às condições histórico-sociais de um país que iniciava seu processo de industrialização. A partir dessa nova visão, introduzida através do trabalho de Lucio Costa, possibilitou um incentivo

<sup>42</sup> ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O revolucionário tranqüilo**. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 fev. 2002, p.4.

<sup>43</sup> Idem nota anterior.

<sup>44</sup> Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura. **Sobre a história do ensino de arquitetura no Brasil**, São Paulo: ABEA, 1977.

às novas gerações de arquitetos brasileiros, no sentido de compreender melhor a realidade do país, com as responsabilidades profissionais e sociais decorrentes.

**“Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45<sup>45</sup>”**

A tese de doutorado de Carlos Eduardo Dias Comas sob o título “Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45”, de 2002, faz uma apanhado geral do contexto histórico do momento de atuação desses importantes arquitetos do movimento moderno brasileiro, as possíveis influências que nortearam o trabalho dos mesmos, demonstradas no decorrer das análises críticas de algumas obras arquitetônicas selecionadas desse período, como alguns breves comentários sobre a base teórica advinda de Costa que, por sua vez, sustentou e direcionou os caminhos que a arquitetura moderna brasileira seguiu.

Comas, destaca genericamente em sua tese que Lucio Costa e os demais arquitetos importantes da arquitetura moderna brasileira não estavam apenas a repetir soluções advindas dos preceitos doutrinários de Le Corbusier ou tentando afirmar a nacionalidade como principal expoente, quando suas obras refletem aspectos locais. O que Comas vai afirmar é que Le Corbusier influenciou esses arquitetos, mas a própria formação acadêmica e os estudos que esses arquitetos brasileiros realizaram com relação à outros renomados arquitetos, tais como: Julien Guadet, Viollet-le-Duc, Tony Garnier, Auguste Perret, Mies Van Der Rohe, entre outros, citados no decorrer de sua tese, demonstram que esses grandes arquitetos do movimento moderno brasileiro, tinham total conhecimento de outros grandes mestres da arquitetura. O resultado de suas obras, através das análises críticas realizadas por Comas, demonstra influências de diversos precedentes provenientes de distintos arquitetos e que, portanto, não estão simplesmente se baseando na teoria e prática de Le Corbusier. Ou seja, eles se alimentavam das mesmas fontes que Le Corbusier. Logo, não eram sombra do mesmo, como muitas vezes, equivocadamente, foram considerados, conforme a seguinte citação:

“Entretanto, a importância da brasilidade na concepção e na apreciação dessa obra foi exagerada. Na expressão “arquitetura moderna brasileira”, a disciplina passa em primeiro, a consciência do tempo vem a seguir, o termo subordinado é o autóctone. As questões às quais

<sup>45</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

essa arquitetura tenta responder transbordam amplamente as fronteiras nacionais. O mesmo se pode dizer das oportunidades que ela trata de aproveitar. Esquece-se demasiado frequentemente que o controle climático é um problema técnico que não é especificamente brasileiro. Logo, esquece-se que a validade prática e plástica das soluções encontradas não se limita ao Brasil. Colunatas, estacadas, salas hipóstilas, varandas, muxarabis, azulejos, curvas, nada tem de específica e/ou intrinsecamente brasileiro. Nem o mito da terra encantada tem só o Brasil por referente. Pode-se gostar de Stourhead sem conhecer latim. Pode-se gostar dessa arquitetura sem precisar sua geografia. (...)

A arquitetura moderna brasileira não é o corolário brasileiro dum teorema de Corbusier. É a demonstração brasileira das virtudes de um ícone desenhado por Corbusier e batizado de Dom-ino em momento de feliz inspiração, para assinalar tanto o caráter combinatório e casual do jogo arquitetônico e seu vínculo com a casa quanto, etimologia ajudando, a autoridade da regra sem a qual nenhum jogo pode começar. Preparada por base de formação comum e afinidades múltiplas de sentimento e pensamento, a assimilação do ícone faz dela uma contribuição não só ao jogo mas à definição da regra. Não transformação de um vocabulário e sintaxe já prontos, mas verificação, elaboração, fertilização, diversão, extensão. E posto que arquitetura é construção qualificada, complementação, reunião do arco à arquitrave e da abóboda com a estrutura reticulada (Comas, 2002:308-309)<sup>46</sup>."

A citação a seguir mostra como Comas, em sua tese, tenta interpretar as obras criticamente analisadas, buscando associar referências a precedentes além de Le Corbusier, de acordo com suas próprias palavras sobre o projeto do Museu das Missões de Lucio Costa:

"Lucio não cogita em nenhum momento da restauração estilística de Viollet-le-Duc, que implicava completar a edificação no estilo original, reconstruindo-a. Nem se trata de situação comparável a Williamsburg, onde a presença de ruínas era secundária e a reversão duma maioria de estrutura sólidas a um momento privilegiado de sua história era o objetivo. Mas Lucio tampouco assume a atitude de um Ruskin, para quem o passado era intocável e só era moralmente legítimo retardar sua morte por uma manutenção não obstrutiva. Atualizado, alinha-se com os princípios defendidos na Carta de Atenas de 1931 e na Carta Italiana do restauro, de 1932, redigida por Gustavo Giovannoni a partir da restauração histórica científica endossada no começo do século XX por Camilo Boito, contrário ao fatalismo de Ruskin e a ação fantasiosa de Viollet-le-Duc (Comas, 2002:167)<sup>47</sup>."

### **"As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936"<sup>48</sup>**

O artigo intitulado "As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936", publicado em 2002, de autoria de Rogério de Castro Oliveira, aborda, genericamente, duas proposições projetuais, uma de Le Corbusier e outra de Lucio Costa, para um mesmo programa de necessidades, localizado em um mesmo sítio, referente à elaboração do anteprojeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro.

<sup>46</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M.M. Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

<sup>47</sup> Idem nota anterior.

<sup>48</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936**.

Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2002) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2002. 196p. : il.

O foco do texto está na verificação que ambos os arquitetos, apesar de seguir utilizando dos mesmos elementos arquitetônicos, elaboram partidos opostos, conforme a própria afirmação de Costa “[O projeto] se inspira – embora seguindo partido oposto – nas sugestões deixadas por Le Corbusier, atendidas, porém, na medida do possível, as restrições que as mesmas motivaram, restrições estas infelizmente fundadas – na sua maior parte – em um equívoco inicial” (Costa, apud Oliveira:2002:160)<sup>49</sup>.” A seguir, os comentários do autor sobre essa frase de Costa:

“À primeira vista, é grande a similaridade entre os dois estudos. Os mesmos elementos estão presentes: o auditório (ainda “Palácio dos Soviets”), a torre nas suas proximidades, os prismas das Faculdades e o edifício-placa do hospital, dominam o conjunto na mesma posição relativa. Palmeiras imperiais alinham-se numa grande esplanada. E, sobretudo, existe um eixo. Em que consiste, então, o partido oposto de Lucio Costa? (Oliveira, 2002:161)<sup>50</sup>.”

Oliveira conclui que o partido de Le Corbusier é a face oposta de uma mesma moeda, ou seja, ambos trabalham com eixos, mas no caso de Lucio Costa, seu projeto apresenta um pórtico monumental marcando o acesso principal e o início desse eixo que encaminha, primeiramente a uma praça junto a importantes edificações como a reitoria e a biblioteca e, ao longo do percurso, acessa-se, através de eixos secundários, as edificações de cada curso, tendo como elemento focal e final do eixo principal, oposto ao pórtico de entrada, o hospital. Na proposta de Costa o homem é o centro de tudo, o percurso é para ser feito a pé. Já na proposta de Corbusier não existe nenhuma marcação de entrada, além de não haver nenhuma conexão marcante com relação ao entorno, parece que o projeto nasce de seu interior e termina no limite de sua área, portanto, há apenas contornos gerais da paisagem natural do Rio ao fundo em seus desenhos, todavia não há referência à cidade em si.

O autor compara a solução de Le Corbusier a uma Acrópole, isolada do contexto urbano, configurando-se de uma maneira monumental e centralizadora de um protótipo do que representaria uma cidade da máquina. Le Corbusier, em sua proposta, prioriza o acesso veicular em detrimento do acesso dos pedestres através de uma plataforma para carros que marca o seu eixo principal, sendo que os eixos secundários estão dispostos em diagonais, para o uso dos pedestres. E são essas soluções dadas com relação aos eixos principais e secundários, por ambos os arquitetos, que Oliveira acredita que são as faces opostas de uma mesma moeda, a solução de Costa, no sentido de afirmação tradicional do eixo como percurso e, a de Corbusier, de negação abstrata deste sentido processional.

---

<sup>49</sup> Idem nota anterior.

<sup>50</sup> Idem nota anterior.

Ao analisar o memorial descritivo da Cidade Universitária de Costa, o autor salienta as referências de Costa com relação às duas concepções opostas denominadas por Costa de orgânico-funcional e plástico-ideal, expressadas nos projetos, por um lado, pelo Auditório de Corbusier e, por outro lado, pela Reitoria, respectivamente. A primeira edificação representa um contraste entre linhas retas e curvas representando um espírito mais arrojado e dinâmico, em que Costa compara às catedrais góticas. A segunda edificação apresenta linhas puras e retas caracterizando sobriedade, representando o espírito mediterrâneo.

Na análise da polaridade do pensamento de Costa, presente nos textos que embasaram sua teoria que estruturou o movimento moderno a ser verificado no decorrer dessa tese com relação ao papel do precedente, especificamente com relação à Cidade Universitária, Oliveira faz um importante comentário que corrobora com o tema em questão:

“A narrativa é ricamente adjetivada. Os edifícios são descritos como simples, leves, densos, coesos, compactos; os espaços abertos são grandes, serenos, etc. Tais caracterizações não constituem figuras de linguagem, mas correspondem a impressões consideradas adequadas à participação de cada elemento na composição. Não há neutralidade ou igualdade indiscriminada; cada parte do projeto é pensada como presença única, deliberada. A lição do mestre Lucio são sutis. O espírito que anima sua arquitetura não é imposto por uma conjuração do destino. Sua manifestação é o resultado de um gesto de aproximação entre duas tradições, opostas mas complementares: a “expressividade gótico-oriental” e a “lucidez mediterrânea”. A conjugação dos opostos, mediada pela analogia musical, busca o equilíbrio na relação dinâmica entre os elementos de composição. O ritmo que modula o percurso dá unidade temática ao conjunto (Oliveira, 2002:164)<sup>51</sup>.”

Oliveira salienta a importância do memorial descritivo da Cidade Universitária, como um meio de explicitação de um conhecimento que alia teoria e prática, no momento em que Costa tem um papel singular na estruturação do movimento moderno no Brasil, conectando modernidade e tradição:

“O relato de Lucio Costa dirige-se claramente a colegas de ofício. O estilo didático, aliado à precisão que procura imprimir à descrição dos passos operativos presentes na geração do partido arquitetônico, tornam o memorial um veículo para a reflexão crítica aplicada ao exercício da profissão. Une despretensiosamente teoria e prática, e faz do projeto de arquitetura um instrumento para a transmissão de um conhecimento cuja especificidade sustenta a prática do ofício e, como tal deve ser compartilhado. Distanciando-se da propaganda, quer judiciosamente aprofundar o exame das raízes da nova arquitetura, afirmando seu caráter renovador sem romper com as tradições que a precederam. Lucio Costa faz referência à composição tradicional empregando um repertório modernista, abertamente inspirado em Le Corbusier. Sem pretender uma originalidade inconseqüente, seu uso de soluções exemplares, ou modelos, ao incorporar o Auditório-Palácio dos Soviets, aceita inclusive a citação literal. Assim como o estudo previamente elaborado por Le Corbusier, seu anteprojeto é uma demonstração. Não, porém, de uma visão, mas de um enunciado, no qual

<sup>51</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936.** Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2002) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2002. 196p. : il.



o apelo à civilização maquinista é equilibrado pela continuidade cultural (Oliveira, 2002:165)<sup>52</sup>.”

Oliveira finaliza o artigo abordando o confronto entre as duas propostas, de Le Corbusier e de Costa, para o projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, afirmando que Corbusier aplica os conceitos de funcionalidade através de uma prescrição de caráter doutrinário que prioriza o tráfego de veículos, em uma proposta criada através de um eixo com conexões ilimitadas. Ao passo que Costa, através do uso também de um eixo norteador em sua proposta, consegue inserir um início, meio e fim, dando um sentido histórico ao integrar modernidade e tradição (presente e passado), áreas abertas e fechadas, demarcando um lugar e não apenas um espaço solto, desconectado da cidade:

“Le Corbusier e Lucio Costa compartilham a mesma pauta compositiva, fundada explicitamente na resolução axial do plano. Seus propósitos, porém, caracterizam-se em partidos opostos, como notou Lucio. Superpostos pela similaridade de programa e sítio, buscam a resolução de diferentes problemas de arquitetura. Le Corbusier quer definir regras capazes de guiar os resultados ao modelo preconizado. Lucio Costa pretende descrever padrões históricos que permitam avaliar a adequação dos operadores de projeto a requerimentos previamente delimitados. Visto através de sua lógica interna são incomensuráveis, e não propõem termos de comparação. Nesse sentido apontam para visões paralelas das relações entre tradição e modernidade. Não se excluem mutuamente, mas têm origem em escolhas iniciais cuja coexistência é assegurada pela referência a um repertório comum de procedimentos e elementos de composição já conhecidos. As duas faces da mesma moeda não se tocam, mas compõem um todo. São Indissociáveis (Oliveira, 2002:166)<sup>53</sup>.”

### **“Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936<sup>54</sup>”**

O artigo sob o título “Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936”, de Rogério de Castro Oliveira, de 2006, trata resumidamente, de uma complementação da análise crítica das propostas projetuais realizadas para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, por Le Corbusier e a outra por Lucio Costa, presente no artigo “As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936”, publicado em 2002, desse mesmo autor, comentado anteriormente. A análise crítica desse artigo estará presente no capítulo “Tradição erudita e tradição popular: Teoria e prática são indissociáveis no papel do precedente na concepção arquitetônica de Costa”.

<sup>52</sup> Idem nota anterior.

<sup>53</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936**. Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2002) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2002. 196p. : il.

<sup>54</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936**. Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2006) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2006. 196p. : il.

### **“O risco: Lucio Costa e a utopia moderna<sup>55</sup>”**

O livro intitulado “O risco: Lucio Costa e a utopia moderna”, publicado em 2003, é consequência de vários depoimentos realizados para a montagem do filme de Geraldo Motta Filho sobre Lucio Costa no Rio de Janeiro, realizado pela Bang Bang Filmes, em 2003. A maioria das imagens ou fotografias presentes na produção literária e cinematográfica é de Lucio Costa.

O organizador desse livro é Guilherme Wisnik e esse trabalho literário foi estruturado a partir de uma parte introdutória denominada “Apresentação” e, posteriormente, é dividido em capítulos através dos diversos depoimentos sobre as obras de Costa dadas por renomados profissionais da área da arquitetura ou de áreas afins, além de alguns familiares de Costa, tais como: Ítalo Campofiorito; Ívna Duvivier; Nadja Bastos Quintella; Lygia Martins Costa; Thiago de Mello; Mário Carneiro; Yves Bruand; Oscar Niemeyer; Ciro Pirondi; Maria Elisa Costa; Helena Costa; Lauro Cavalcanti; Lucia de Meira Lima; Jorge Hue; Guilherme Wisnik; Hugo Segawa; Sérgio Ferro; Otilia Beatriz Fiori Arantes; Sophia S. Telles.

A parte introdutória do livro apresenta um depoimento de Geraldo Motta Filho, quando comenta como havia conhecido Lucio Costa. Em 1986, Motta estava na casa da neta de Costa, Julieta, que morava no mesmo prédio que Costa, enquanto Motta estudava grego, sentiu a presença de um senhor que o observava, era o bisavô de Clara, filha de Julieta, a qual diariamente fazia-lhe uma visita – Lucio Costa. Os dois iniciaram uma conversa sobre o que ele estaria estudando e começaram a falar sobre a história da arquitetura:

“De fato, não era comum às pessoas da minha geração este tipo de interesse. Movido pela curiosidade e o inusitado, indaguei-me pela motivação daqueles estudos. Após revelar que tal empenho servia aos meus propósitos de preparação para aprofundar meus estudos de filosofia, disciplina para a qual prestaria vestibular ao final do ano, trocamos algumas idéias. Nosso tema não poderia ser outro: a Antiguidade Clássica.

Muito impressionou-me o seu poder de síntese e o pensamento tão penetrante quanto original. Ele discorria com elegância e profundidade sobre nossa herança greco-romana. (...) Ainda na mesma noite, comentei com a Vera, amiga com a qual dividíamos apartamento eu e Julieta: “Hoje, tive uma conversa sensacional com o avô de Pussy – assim chamávamos a Julieta -, ele me deu uma verdadeira aula de estética e arquitetura. Vera, ele domina completamente o assunto”. De imediato, a Vera desandou a sorrir. “É claro que ele saca de arquitetura, ele é o Lucio Costa”, me disse a amiga. “O Lucio Costa, arquiteto e urbanista, aquele que projetou Brasília?”, perguntei. “Sim, ele mesmo”, respondeu Verinha ainda a sorrir. E foi assim que conheci Lucio Costa. (...)

Para mim Lucio sempre foi um homem simples, culto e de uma generosidade ímpar, capaz de dedicar alguns minutos ao rapaz de interesses insólitos, como um dia se referiu a mim.

Foram breves os nossos encontros, mas a potência intelectual daquele homem, o vigor e a singularidade do seu pensamento, deixaram-me marcas profundas.

Mutos anos depois, em 1997, surgiu o desejo da reaproximação. (...)

<sup>55</sup> WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

Ao chegar em sua casa, encontrei-me com o mestre já bastante idoso e fustigado pelo tempo, mas ainda extremamente lúcido. Falei com ele e com Maria Elisa sobre a possibilidade de fazermos o tal CD-Room. Inicialmente ele achou despropósito. (...) Afinal, me dizia, já havia registrado em livro o seu depoimento. Depois de muito argumentar, o convenci. (...) Seguiram-se algumas conversas, durante as quais eles falaram-me da existência de um vasto material filmado sobre o Lucio pelo arquiteto José Resnik, assim como de uma série de filmes em 8mm feitos pelo próprio Lucio entre os anos 1930 e 1960. (...) Após recuperá-los, constatamos que o acervo era de fato fantástico e que nos convidava a partirmos para uma ação mais ousada. Faríamos um longa-metragem sobre Lucio Costa. (...) Hoje, Lucio não está entre nós. Partiu. Partiu, como me disse no dia de seu enterro a esposa de Olavo Redig de Campos, "como ele viveu: com naturalidade, com simplicidade, com modéstia. Sem sombras. Claro como essa manhã em que ele está sendo levado". Este livro é um dos frutos daquele encontro ocorrido em agosto de 1986, o qual jamais esquecerei. (Motta, 2003:26-30)<sup>56</sup>."

As citações referentes aos depoimentos lidos nesse livro a serem analisadas foram selecionadas a partir do foco da tese em questão aqui exposta. Portanto, nem todos os depoimentos serão comentados. Esses comentários apareceram no decorrer da tese conforme a correspondência entre os assuntos tratados nos depoimentos com a temática de cada capítulo da tese.

### **"Lucio Costa um modo de ser moderno"<sup>57</sup>**

O livro sob o título "Lucio Costa um modo de ser moderno", publicado em 2004, foi organizado por Ana Luiza Nobre, João Masao Kamita, Otávio Leonídio e Roberto Conduru. Os textos selecionados para a publicação desse livro referem-se ao Seminário Internacional denominado "Um século de Lucio Costa", realizado no Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro) em 2002, como uma das comemorações do centenário de nascimento de Lucio Costa (1902-1998).

O livro foi organizado por áreas temáticas apresentando uma série de artigos de renomados autores. A primeira área é denominada "Da arquitetura de Lucio Costa"; a segunda, "Lucio Costa e o Brasil modernista"; a terceira, "O patrimônio de Lucio Costa"; a quarta, "Lucio Costa, historiador; a quinta, "A dimensão estética do pensamento de Lucio Costa". Outras partes do livro foram denominados de "Outras visadas" e "Depoimentos".

De um modo geral, o livro apresenta artigos com focos temáticos distintos, mas como um todo, os assuntos abordados giram em torno da problemática cultural que emergia no período da modernidade no Brasil em que as obras de Costa surgem de uma maneira a conter importantes reflexões críticas que o fizeram se destacar dos demais arquitetos de seu momento. A análise das obras arquitetônicas, urbanísticas e textuais de Costa é relacionada

<sup>56</sup> MOTTA FILHO, Geraldo. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>57</sup> NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

aos aspectos sociais, econômicos, históricos, estéticos e técnicos construtivos, conforme o foco de cada artigo. Há, também, importantes comentários sobre possíveis influências que Costa possa ter tido ao fundamentar a arquitetura moderna brasileira e, com relação a essa temática, somente serão analisados esses artigos, no item posterior desse mesmo capítulo de tese.

O que se evidencia, genericamente falando, é que os artigos demonstram que a importância da obra de Lucio Costa está no fato de que une passado, presente e futuro, sendo o seu estudo um aprendizado constante para um melhor entendimento do pensamento arquitetônico atual. Esse fato reforça a ideia de que o pensamento de Costa é atemporal em vários aspectos, podendo ser analisado e retomado criticamente no que tange a teoria e a prática da arquitetura no momento presente.

No artigo denominado "Nas asas da razão: ética e estética na obra de Lucio Costa", Ricardo Benzaquen de Araújo aborda que a proximidade entre a arquitetura colonial e a moderna está diretamente conectada com a concepção formal de Costa e, portanto, esse tema não pode ser reduzido apenas às questões de nação. Nesse sentido, o autor faz um comentário que colabora com o tema dessa tese, qual seja:

"Como se vê, o mesmo ideal de "saúde plástica"- de alcance universal, cabe frisar -,a sintonia entre forma e função, realiza-se aqui por intermédio de caminhos históricos bastante distintos, criando entre eles uma proximidade, um vínculo que não implica de modo algum uma identidade substantiva, mas que é forte o suficiente para antagonizá-los com experiências, como o ecletismo e particularmente o neocolonial. Este último, aliás, transmite a sensação de promover somente um "colonial de estufa", varandas onde mal cabe uma cadeira, lanternins que nada iluminam, telhados que não abrigam nada, jardineiras em lugares inacessíveis, escoras que nenhum piso escorou".

Se a intenção artística, como no caso que acabou de ser mencionado, é separada das exigências da construção, ela termina por se converter em um mero ornamento, posto que, de acordo com Lucio, em um esforço de definir uma espécie de moral da sua profissão, tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser, uma função.

Neste sentido, parece razoável sugerir que para a arquitetura de caráter eclético - "normando ou colonial" - o que mais importa é a capacidade de impressionar, de chocar favoravelmente o espectador. Conseqüentemente, neste processo em que a forma ganhando primazia sobre função, a atividade do arquiteto vai se aproximando do "make-up", da maquiagem, na medida em que ele passa agora a se dedicar à criação de um tipo específico de beleza, fácil, superficial, cosmética, enfim, uma beleza fundamentalmente retórica.

Toda essa argumentação em prol da manutenção de um nexos entre a forma e a função, no entanto, está longe de esgotar a contribuição de Lucio Costa acerca da importância do papel desempenhado pela dimensão estética da arquitetura. Isto se dá, antes de mais nada, porque é justamente em função da sua (Araújo, 2004:63-64)<sup>58</sup>.

A expressão que Araújo utiliza, denominada "sintonia da forma e função" e a afirmação de que para Costa tudo tinha que ter uma razão de ser, sutilmente colaboram

<sup>58</sup> ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. "Nas asas da razão: ética e estética na obra de Lucio Costa", In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

com o foco da tese em questão. Os estilos eclético e neocolonial foram refutados por Costa, por justamente se contraporem ao que o mestre acreditava ser ético em arquitetura, pois esses estilos não passavam de “falsos estilos” (expressão dada por Costa) ao verificar que os seus materiais ou estruturas, na grande maioria, não passavam de cenografia, não tinham uma função real. Ou seja, a ética que o autor se refere, presente no título de seu artigo sobre o trabalho de Costa, está direcionada a uma ética da criação arquitetônica, dentro daqueles valores que Costa vai elencar em sua obra escrita e que marcaram, segundo o mestre, os “verdadeiros estilos” (expressão usada por Costa). E é precisamente nesse sentido que a citação colabora com o foco da tese em questão, apresentando alguns indícios do que seria, para Costa, o “verdadeiro precedente” ou a “verdadeira arquitetura”. Tais conceitos, retirados de seus textos, serão tratados a posteriori nesta tese.

### **“As casas de Lucio Costa<sup>59</sup>”**

A dissertação de mestrado de Marcelo Carlucci, sob o título “As casas de Lucio Costa”, de 2005, apresenta uma classificação dos projetos residenciais de Lucio Costa através de recorrências similares de regras compositivas, elementos de composição e de elementos de arquitetura.

Para tanto, o autor, divide o trabalho em duas partes. A primeira parte se intitula “Classificações e Cronologia”, abrange desde o período que Costa ainda trabalhava com os estilos ecléticos e neocoloniais até a sua atuação pela década de oitenta, mas sempre focando apenas os projetos residenciais, desde casas até edifícios, como o do Parque Guinle, até importantes considerações sobre as propostas de Costa para as quadras econômicas de Brasília na questão de habitação popular. Na parte dois, o título é denominado “Recorrências Projetuais”. É quando o autor, através da coleta de dados da primeira parte, consegue classificar e analisar as obras residenciais de Costa através das seguintes recorrências projetuais: a janela-muxarabi; pátio interno; térreo livre com pilotis; varandas: variação tipológica e terminológica; espaços jardim; formas, linhas e volumes; linhas retas, malhas e compartimentação; escadas; cubos brancos.

Como a tese aqui exposta faz referência às regras de composição e aos elementos de composição e de arquitetura, destacadas nos próprios comentários escritos de Costa sobre a incorporação na arquitetura moderna desse tipo de conhecimento advindo das tradições eruditas e populares, a leitura dessa dissertação se tornou importante dentro desse contexto cognitivo.

---

<sup>59</sup> CARLUCCI, Marcelo. **As casas de Lucio Costa**. São Paulo, 2005. 211p. Dissertação (Mestrado), Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

**“Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)<sup>60</sup>”**

O livro sob o título “Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)”, publicado em 2007, é uma versão da tese de doutorado do autor Otávio Leonídio realizada no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio defendida em abril de 2005.

O livro apresenta uma breve introdução e o seu desenvolvimento foi estruturado em duas partes, quais sejam: “A vontade de saber (1924-1937)” que está dividida em dois capítulos e a segunda parte denominada “Adeus modernismo (1938-1951)” dividida em três capítulos, sendo o último, as conclusões do assunto abordado.

O autor apresenta um estudo embasado no pensamento de Lucio Costa afirmando que Costa é um autor “mais ou menos coeso (Leonídio, 2007:17)”, cujo foco de sua tese é provar que a arquitetura moderna brasileira, a partir das formulações teóricas de Lucio Costa, ocorreu acima das tendências paralelas para a construção de um nacionalismo forçado pelos artistas e intelectuais atuantes, principalmente na década de vinte, tais como: Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Leonídio demonstra, no decorrer desse livro, que Costa parecia não estar preocupado em formular uma arquitetura moderna brasileira para o estado-novo de Getúlio Vargas, o compromisso dele, segundo o autor, parecia estar de acordo com a boa arquitetura, ou seja, a arquitetura como foco em si mesma.

O autor, portanto, faz um recorte do material a ser pesquisado ao afirmar que existem categorias autônomas com relação às produções de Costa. Ou seja, Costa funcionário do patrimônio “(movido, nesse caso, pelo nacional-construtivismo modernista e estadonovista) (Leonídio, 2007:17)<sup>61</sup>”; Costa projetista “(envolvido numa pesquisa muito pessoal sobre as possibilidades do que Guilherme Wisnik chamou de “bricolagem” arquitetônica (...)) (Leonídio, 2007:17)<sup>62</sup>”; e o Costa teórico da arquitetura “(preocupado primeiramente em construir e depois salvaguardar a arquitetura moderna brasileira) (Leonídio, 2007:17)<sup>63</sup>”. A partir dessas diferentes categorias apresentadas sobre a atuação

<sup>60</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.

<sup>61</sup> Idem nota anterior.

<sup>62</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.

<sup>63</sup> Idem nota anterior.

profissional de Lucio Costa, Leonídio afirma ter escolhido o teórico da arquitetura para o escopo de sua análise.

Sendo assim, as análises apresentadas nesse livro, são feitas através da produção textual de Lucio Costa, a partir de um recorte temporal que se inicia com a análise da publicação do primeiro texto de Costa (o autor Leonídio não tem muita certeza se este texto é a primeira publicação de Costa) sob o título "A alma de nossos lares", de 1924; e o recorte finaliza com a análise do texto publicado em 1951, "Depoimento de um arquiteto carioca". A justificativa do autor Leonídio quanto a esse período ser o escolhido para a análise da produção textual de Costa é que suas investigações levaram-no a crer que, dentro do foco de sua pesquisa, esse é o período que abrangeria o que Leonídio denomina como sendo o "fenômeno da arquitetura moderna brasileira".

A primeira parte do livro inicia-se com a análise do texto "A alma dos nossos lares" (1924) e encerra com a entrada de Costa no SPHAN, em fins de 1937. Segundo Leonídio, esse período seria marcado por um esforço por parte de Costa no que concerne à conciliação de conceitos contemporâneos aos conceitos nacionais:

"O que se percebe, então, é um esforço para, a partir de um determinado instrumental teórico (herdado, de um lado, da tradição beaux-arts, e de outro, do ambiente neocolonial), fazer conviver duas ordens de questões aparentemente inconciliáveis: a ênfase na técnica moderna e a necessidade de definição de uma arquitetura que fosse genuinamente nacional, vale dizer, que correspondesse a uma certa identidade nacional – a identidade de um "povo", de uma "raça", de uma gente (a terminologia é de Costa). De maneira clara, a superação do impasse coincide com o encontro com as idéias de Le Corbusier, e o resultado desse encontro se manifesta em três textos seminais – a memória descritiva do projeto para a Vila Operária de Monlevade (1934), "Razões da nova arquitetura" (publicado em 1936) e a memória descritiva do projeto de Costa e equipe para a Cidade Universitária do Brasil (1937). Juntos, esses textos perfazem a primeira formulação costiana de algo como uma arquitetura moderna brasileira (Leonídio, 2007:20)<sup>64</sup>."

Leonídio apresenta, ainda na primeira parte, uma série de análises textuais de outros autores daquele momento como Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Observa-se que a intenção é verificar se as formulações de Costa, para conceituar e traçar uma série de diretrizes com relação à arquitetura moderna brasileira, fazem parte da busca de uma arte nacional, genuinamente brasileira, como a maioria dos demais intelectuais desse período, ou se as formulações de Costa se baseiam apenas em aliar modernidade e tradição nacional na busca de uma arquitetura ideal para aquele momento em especial.

---

<sup>64</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2007.

A segunda parte do livro denominada "Adeus modernismo", aborda dois importantes acontecimentos na visão de Leonídio, no período entre 1937-1945, quais sejam: as considerações de Costa quanto ao projeto final do hotel de Ouro Preto do arquiteto Oscar Niemeyer e a proposta de Costa quanto à reformulação do ensino de desenho no contexto da reforma geral do ensino secundário promovido por Gustavo Capanema. Leonídio afirma que esse período foi uma oportunidade ímpar para Costa implantar, no Brasil, certa arquitetura moderna, unida a uma maneira peculiar de "conceber, construir e sobretudo fluir o mundo das formas arquitetônicas (Leonídio, 2007:20)<sup>65</sup>." Por outro lado, foi um momento em que Costa conseguiu demonstrar a sua refutação, "surpreendente ou não (...), a alguns principais fundamentos de um certo projeto modernizador brasileiro, comum a modernistas das artes e política (Leonídio, 2007:20)<sup>66</sup>."

Outra importante abordagem dessa parte é o período de 1945-1951, marcado em 1945 pela inauguração do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, quando o autor Leonídio afirma ser uma demonstração inequívoca da consolidação de um trabalho persistente de Costa quanto à arquitetura moderna, dando a sensação conforme relatos de Costa sobre a obra do MESP representar a concretização de uma grande vitória. As explicações que levaram Costa a esse sucesso são elucidadas com a publicação do texto "Depoimento de um arquiteto moderno", em 1951.

As conclusões finais do livro estão presentes no capítulo denominado "O bem-estar da modernidade". Nesse capítulo, o autor procura demonstrar através das análises anteriormente feitas com relação à produção textual de outros importantes intelectuais (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros) atuantes no processo de modernização e nacionalização do país, vários aspectos da formulação de Costa que se afastam desses autores e, por fim, o quanto se deve ou não a Costa o resultado apresentado pela arquitetura moderna brasileira.

Observa-se, portanto, que o autor conclui sua tese afirmando que a arquitetura moderna brasileira, aconteceu naturalmente, segundo princípios e conceitos da teoria de Lucio Costa, esse, por sua vez, influenciado por Le Corbusier, mas acima de tudo, na busca incessante de uma arquitetura moderna que representasse as mudanças daquele período histórico e que representasse, também, o lugar onde se inseria. Tal fato é comprovado, principalmente, quando o autor analisa o texto de Costa referente à reformulação do programa da disciplina de desenho, em nível secundário, solicitado pelo ministro Capanema,

---

<sup>65</sup> Idem nota anterior.

<sup>66</sup> Idem nota anterior.



no qual Costa apresenta uma proposta bastante diferente das intenções do governo do estado-novo de Vargas.

No final do livro, a seguinte citação refere-se às conclusões que o autor chegou em sua tese:

"Verdadeiramente *redentora* (como qualifica Anísio Teixeira), essa "arquitetura moderna brasileira" foi por isso mesmo o paraíso terrestre da cristandade modernista; o *locus* onde as aporias, o mal-estar e sobretudo a má-consciência advindos de um certo projeto de modernização e de um certo conceito de modernidade *automaticamente* se extinguíam. E, no entanto, a tese de que a arquitetura moderna brasileira seria a expressão do triunfo, quicá a máxima realização do nacionalismo modernista, é insuficiente para dar conta do fenômeno em questão. Pois, tanto quanto *realização*, a arquitetura moderna brasileira é a *desrealização* do modernismo, o marco de uma superação engendrada pela própria dialética do modernismo, vale dizer, pelas forças antagônicas que, conquanto represadas, de algum modo, se mantiveram vivas nos subterrâneos do rio modernista e que agora, com o fim do Estado Novo, a morte de Mario de Andrade e mais uma infinidade de eventos (dentre os quais se destacava o florescimento da arquitetura de Costa e Niemeyer), estavam prontas a refluir. Nessas perspectivas, o bem-estar gerado por essa arquitetura seria a expressão não de um desrecale modernista, mas de um desrecale essencialmente *antimodernista*. Quer dizer, um desrecale das forças que, por duas décadas, o nacionalismo tinha sido capaz de neutralizar; de tudo aquilo que, como denunciava Sérgio Buarque de Holanda (já em 1926), por conta daquela "panacéia de construtivismo" e da decisão de "impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência" ("pedimos um aumento do nosso império e eles nos oferecem uma amputação"), havia sido desvalorizado, reprimido, combatido, censurado, recalçado, estrangulado, amputado – com destaque, bem entendido, para "expressivismos", "personalismos" e tudo quanto, aos olhos do decano Mario de Andrade, pudesse ser qualificado como "dicção eminentemente artística e personalíssima, e que, portanto, era danoso ao nobilíssimo projeto de construção da nação. Um desrecale, acima de tudo, de "preocupações formais e técnicas", da nostalgia de antigas e perdidas disciplinas, do desejo de "construir um mundo pessoal, que libertasse de realidades cada vez mais ásperas e prosaicas", numa palavra, de uma vontade de forma, de experimentação formal, de formalismo que, berçada desde 1922 pelo menos, finalmente irrompia, para encarnar no espírito de uma geração que, em presença da forma concreta da arquitetura moderna brasileira não se purgava de nada, não se compungia de nada, não se redimia de nada, apenas repetia "azul e branco, (...) concha e cavalo marinho"<sup>67</sup>" (Leonídio, 2007:328-329)<sup>68</sup>."

Embora o foco da tese de Leonídio seja diferente da tese aqui exposta, algumas análises realizadas nesse livro (*Carradas de razões*), colaboram com o tema em questão e serão apresentados no decorrer dos próximos capítulos com a intenção de reforçar as argumentações formuladas.

<sup>67</sup> Essa parte final, entre aspas, citada pelo autor Leonídio, refere-se ao poema em louvor do edifício do Ministério da Educação, cujo título é Azul e branco de Vinícius de Moraes, 1944, publicado em *O Globo* / Rio de Janeiro.

<sup>68</sup> Idem nota anterior.

## **II.II- Pólos opostos: Possíveis influências na estruturação do pensamento de Lucio Costa**

O presente texto refere-se à pesquisa realizada através de fontes secundárias e das próprias citações de Costa, referindo-se aos autores por ele estudados, acerca das possíveis influências que os mesmos possam ter tido no decorrer de sua vida para estruturar as *razões da tradição*, em que o precedente parece assumir o papel principal em sua argumentação teórica. Portanto, foram realizadas várias análises críticas desse material selecionado, conforme o foco desta tese, organizando em categorias essas possíveis influências, quais sejam: advinda de suas experiências pessoais; advindas de sua formação acadêmica; advindas dos grandes mestres do movimento moderno e, em especial, Le Corbusier; advindas de teorias evolucionistas do historicismo de Hegel; advindas de teorias do iluminismo, positivismo, humanismo e do romantismo estético; advindas das teorias - baseadas em pólos opostos - de Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer.

**Possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica advinda de suas experiências pessoais:**

No capítulo denominado “À margem do Rio”, a autora Cêça de Guimaraens<sup>69</sup> remonta ao nascimento de Costa, relatando importantes acontecimentos que podem ter influenciado sua maneira de pensar, através de suas experiências pessoais e familiares, de acordo com a seguinte citação:

“A casa do Leme ‘riscada’ pelo pai de Lucio, que os Ribeiro da Costa habitaram primeiramente por apenas um ano, era um legítimo exemplar das construções anônimas, quase meio feiosas, que mantinham a boa tradição mediterrânea de abrir-se para o jardim e quintal interiores, com flores e árvores frutíferas, além de conter mobília francesa de qualidade e estilo (Guimaraens, 1996: 14)<sup>70</sup>.”

Realmente, conforme a citação anterior, as “Casas sem dono”, por exemplo, projetadas por Costa na década de trinta, período em que ficou sem trabalho e se dedicou exclusivamente aos estudos das obras dos grandes mestres do movimento moderno, Costa faz estudos teórico-práticos, desenvolve projetos arquitetônicos para casas sem clientes, observa-se que em todas as suas propostas persiste o pátio interno, baseado em precedentes de tradição mediterrânea, assim como se pode observar essa tendência na maioria de suas casas que foram construídas a posteriori.

O capítulo seguinte do mesmo livro, “Algumas viagens de Lucio”, corrobora para a verificação dos diversos fatores que contribuiriam na formação de seu pensamento sobre a arquitetura moderna brasileira:

“As viagens e as saídas de Lucio Costa para fora do Rio, às vezes denominadas por ele visitas, realizam-se com alguma frequência e definem momentos transformadores. As impressões dessas viagens, formadas a partir das expressões dos lugares que percorreu e tipos humanos que observou e conheceu, fazem com que Lucio reveja suas teses, afirmando idéias e negando princípios, em busca das bases que o levarão a um desempenho profissional dinâmico e dialético. Lucio sempre retorna ao Rio com novas perspectivas e as registra em textos ou projetos.

Essas idas e vindas, ou perambulações, como as chama sua filha Helena, estão contidas na viagem de 1924 para Diamantina; na viagem de 1926, quando passou um ano fora do Brasil por “motivos sentimentais insolúveis”,...“aproveitando a passagem de ida e volta à Europa que o Lloyd generosamente então concedia aos alunos da Escola de Belas-Artes como prêmio”; nos percursos de trabalho nas Missões do Sul com o Patrimônio de Rodrigo; nas inúmeras estadias no exterior, por motivo de recreio e prêmios, sozinho ou com os colegas e a família; nas visitas, para matar as saudades dos amigos e dos lugares em que viveu quando

---

<sup>69</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

<sup>70</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

criança e adolescente na Europa; e ainda nas viagens de trabalho, que soube transformar sempre em lições de arquitetura para si próprio (Guimaraens, 1996:22)<sup>71</sup>.”

Realmente, observando os escritos de Costa em seu livro “Registro de uma vivência”, é possível referendar a afirmação da autora na citação anterior, pois seus textos, sejam a respeito de suas viagens nacionais ou internacionais, apresentam em seu conteúdo análises detalhadas de cada lugar salientando importantes ensinamentos. Assim, a sua vasta cultura faz com que ele repense certos valores e princípios arquitetônicos a ponto de mudar completamente de idéia sobre um determinado pensamento anterior, como aconteceu quando foi a Diamantina em Minas Gerais. Através de sua percepção aguçada, verificou *in loco* que a arquitetura Neocolonial que estava sendo produzida no País, por vários arquitetos e, inclusive, por ele mesmo, naquele momento, era muito diferente da 'essência' da arquitetura Colonial. Tal fato fez com que Costa se desse conta de que era um equívoco a arquitetura Neocolonial:

“Em 1922, comissionado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, conheci Diamantina. (...) Lá chegando caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação: casas, igrejas, pousada dos tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, arcabouços de madeira – esteios, baldrames, frechais – enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, o de sebe, ao contrário de São Paulo onde a taipa de pilão imperava (Costa, 1995:27)<sup>72</sup>.”

No livro intitulado “O risco: Lucio Costa e a utopia moderna”, ainda na parte introdutória do livro é possível constatar, através da seguinte citação de Arnaldo Carrilho<sup>73</sup>, as influências que Costa recebera no seu convívio familiar, mais precisamente de seu pai, podendo ser útil no entendimento da formação de seu pensamento com relação às suas proposições teóricas sobre o papel do precedente na concepção da arquitetura moderna. Com relação a Joaquim Costa, pai de Lucio Costa, pode-se observar que:

“(...) Engenheiro naval, destacava-se como exímio desenhista de embarcações e máquinas a bordo, chegando a ser premiado na Exposição de Paris de 1900 com um projeto para barco salva-vidas. Integrava-se naquele iluminismo técnico do século XIX que, de certa maneira, respondera ao desafio da revolução industrial. Com pânico, os arquitetos haviam esquecido o caminho indicado por Vitruvius em *De Architectura*, distanciando-se inclusive da sabedoria construtiva dos artesãos e mestres de obra, estes sim, mais próximos do compendiador romano da arquitetura.

<sup>71</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

<sup>72</sup> Costa, Lucio. **Diamantina**. In: In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>73</sup> CARRILHO, Arnaldo. **Lucio Costa e o episódio brasileiro**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

Joaquim pôde, assim, revelar-se publicamente como designer, como se diz atualmente. Ademais seus projetos, uma vez aprovados, tomavam o rumo das pranchetas dos armários ou dos escritórios e arquivos da burocracia naval; porém a maior parte deles permanecia no recesso do lar. Era ali onde crescia o menino brasileiro, seguindo o pai nas suas remoções e estudando em escolas em França e na Inglaterra, em meio à *belle époque* européia, cuja luminosidade conseguia esconder da maioria a paz armada. Poucos – como o pai de Lucio – prestavam a atenção aos vagidos do século XX, que viria necessitar da acomodação trágica de um conflito mundial para anunciar seus propósitos revolucionários. Alguns desses poucos estavam ali, no domicílio estrangeiro do oficial da marinha, onde traços e desenhos eram elaborados com desenvoltura e gosto, selando a integração da arte e técnica, que um Palácio de Cristal (1851) ou uma Torre Eiffel (1889) felizmente haviam pontuado (Carrilho, 2003:40-41)<sup>74</sup>.”

Essa citação anterior reforça a idéia de que Costa obteve grandes influências do seu genitor paterno e que muito das suas idéias advém do iluminismo, através da valorização do homem e, conseqüentemente, da razão. Nesse contexto, observa-se no decorrer da tese que realmente a arte e a técnica para Costa deveriam ser conciliadas por meio de teorias preconizadas por Auguste Choisy.

No depoimento de Sophia Telles<sup>75</sup> há uma interessante interpretação da contribuição do trabalho de Costa para a cultura brasileira:

“Ele deve ter sido um homem muito interessante, soube fazer da sua vida uma coisa encantadora – suas leituras, as suas experiências, as referências, as cartas... Ao fazer isso, ele se mostra como um grande intelectual brasileiro. É como se o Brasil viesse através dele, mas na verdade é ele mesmo que nos vem, não “o Brasil”. Quer dizer, ele consegue dar à sua vida, e a esse mundo doméstico, particular, uma dimensão de cultura. Mas não é este, exatamente, o seu projeto? Um modo de ser? (Telles, 2003:254)<sup>76</sup>.”

Ao ler o livro “Registro de uma vivência” em que Costa mistura cartas pessoais, ou relatos de importantes acontecimentos pessoais e sua obra escrita e projetual, percebe-se que o seu pensamento sobre arquitetura é uma mescla de fontes das mais variadas origens, que integra um todo – o homem Costa, e não apenas o arquiteto. E, portanto, ao ler nesse livro suas lembranças de viagens ou locais em que morou, todo esse material arquivado em sua mente unido ao seu conhecimento específico da disciplina “arquitetura”, conectam-se na possível estruturação de suas razões da tradição e o papel fundamental que o precedente acaba assumindo em toda a sua teoria. Conforme se verifica na riqueza dos detalhes descritos por Costa na citação a seguir correspondente a uma carta enviada a sua mãe, em 1926, a respeito de sua estada na Europa:

<sup>74</sup> CARRILHO, Arnaldo. **Lucio Costa e o episódio brasileiro**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>75</sup> TELLES, Sophia. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>76</sup> TELLES, Sophia. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

“(...) Mas o que verdadeiramente deslumbra é a Grécia incomparável, que cinco séculos antes de Cristo já conseguira a perfeição absoluta da forma. Que equilíbrio, que serenidade, que beleza calma e harmoniosa. Entretanto é curioso observar – com a perfeita segurança de técnica que possuíam, durante séculos os tipos das suas esculturas não variavam, conservam as mesmas expressões, quase que as mesmas atitudes. Sempre a mesma beleza tranquila. Nunca tiveram a curiosidade ou o desejo de traduzir no mármore um sentimento qualquer inferior, fosse prazer, fosse dor. Era como se vivessem sem grandes sofrimentos e sem grandes alegrias, numa eterna contemplação impassível do belo (Costa, 1995:43)<sup>77</sup>.”

Verifica-se, na citação anterior de Costa, embora sua análise fosse em relação às esculturas, sua profunda admiração perante a postura artística e as técnicas dos Gregos, conforme se pode perceber, quando Costa, em seus textos, a posteriori, analisa a arquitetura Grega do período clássico. Porém, na Itália, quando Costa se depara com a arquitetura Gótica vai afirmar o seguinte: “(...) O Duomo - “pelote couverte d'aiguilles” - gótico de segunda mão, com as suas portas de estilo clássico, pouco vale e muito deixa a desejar. Prefiro o interior, são belos os pilares, mas é incrível a abóboda pintada a óleo imitando estuque. Enfim, para quem já viu o verdadeiro gótico, não passa de uma caricatura (Costa, 1995:45)<sup>78</sup>.”

Observa-se na citação anterior, ainda em 1926, indícios do que posteriormente será desenvolvido em sua argumentação sobre as razões da tradição para fundamentar o papel do precedente em sua concepção arquitetônica, através do uso de pólos opostos, de conceitos relacionados com verdades e com falsidades - “quem já viu o verdadeiro gótico, não passa de uma caricatura”.

Poder-se-ia escrever outra tese sobre a importância da vivência informal de Costa, seja com seus familiares, seja através de suas viagens, com relação ao próprio tema em questão. De qualquer maneira, fica registrado aqui, uma última passagem de seu único livro concebido em que se tenta, nesse instante, entender um pouco mais do homem Lucio Costa, com a finalidade de tentar compreender melhor o seu pensamento sobre o foco da tese em questão. Em 1917, no seu primeiro ano de Belas Artes, escrito no jardim da casa do Leme, um local rodeado por diversas espécies vegetais e de uma variedade bastante rica de árvores frutíferas, Costa mostra o seu lado emocional:

“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 as suas largas folhas paradas, o perfil esbelto e puro de uma palmeira, - tudo isso formava um quadro verdadeiramente tropical. E, para coroar a beleza desse instante, surgiu uma discreta borboleta azul voando pausada e silenciosamente como uma bailarina aos sons

<sup>77</sup> COSTA, Lucio. **Cartas 1926-27: Arona** (1926). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

<sup>78</sup> COSTA, Lucio. **Cartas 1926-27: Arona** (1926). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

melodiosos do trinar dos pássaros. Cada vez mais ardia o sol, a terra parecia estalar; tudo brilhava, tudo estava imóvel, sem a menor vibração; o silêncio que reinava era apenas interrompido por esse gorgoejo encantador...

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 de enfrentar, que terei muito que sofrer, mas para subjugá-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.” (1917) (Costa, 1995:595)<sup>79</sup>.”



Com meu pai.

NEWCASTLE-ON-TYNE, 1918-14  
13, Granville Road  
Jermond!

**FIGURA 04**<sup>80</sup>

<sup>79</sup> COSTA, Lucio. **Apêndice arqueológico-sentimental: A casa do Leme**. (1917) In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

<sup>80</sup> Foto de Lucio Costa com seus pais (1914). (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.8.)

### **Possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica através de sua formação acadêmica:**

O livro "Teoria e projeto na primeira era da máquina", de Reyner Banham<sup>81</sup>, analisa criticamente as teorias e projetos arquitetônicos referentes ao período que o autor denominou de primeira era da máquina, época que compreende, aproximadamente, as três primeiras décadas do século XX. Embora, inicialmente, o autor inicie a análise no final do século XIX, para que o leitor possa melhor compreender os precedentes que desencadearam esta arquitetura, na maioria das vezes está relacionada ao avanço da indústria, a todos os tipos de artes e ao pensamento desta nova fase. A máquina que serve como referência da primeira era foi o automóvel, símbolo do poder e produto este acessível apenas à elite. Já a máquina simbólica da segunda idade foi a televisão, que caracterizou um período marcado pela produção em massa, ao fazer com que todas as classes sociais pudessem obter um meio de comunicação que fornecesse entretenimento popular.

O autor afirma, ainda na introdução, que entre o dinamismo futurista e o cuidado acadêmico desenvolveu-se a teoria e o projeto da arquitetura da primeira era da máquina e coloca em suspenso, até o final do livro, se essas teorias e essa arquitetura eram aquilo que nós, observando o passado, a partir da segunda idade da máquina, consideraríamos como apropriadas à situação em que estavam.

A primeira parte do livro intitulada "Causas preparatórias: escritores acadêmicos racionalistas, 1900-1914", apresenta, inicialmente, a tradição acadêmica e o conceito de composição elementar. Banham afirma que o desenvolvimento da arquitetura moderna, obteve em sua origem, causas advindas do século XIX e que, de um modo geral, podem ser assim comentadas: primeiro, o fato do arquiteto se sentir responsável para com a sociedade, ideia principalmente inglesa, proveniente de Pugin, Ruskin e Morris, sendo resumida por uma organização fundada em 1907, a Deutscher Werkbund; em segundo lugar, a abordagem racionalista da arquitetura, novamente de procedência inglesa, de Willis, mas elaborada na França por Viollet-le-Duc e codificada por Auguste Choisy; finalmente, em terceiro lugar, a influência da École des Beaux-Arts, atingindo o mundo inteiro, em Paris; de acordo com as palavras de Banham:

"Enquanto uma série de gestos revolucionários, por volta de 1910, ligados em grande parte aos movimentos cubista e futurista, foi o principal ponto de partida para o desenvolvimento da arquitetura moderna, também houve um certo número de causas predisponentes

---

<sup>81</sup> BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva S. A., 515 p., 2003.



particulares que ajudaram a guiar o fluxo principal de desenvolvimento para os canais através dos quais ele fluiu durante os anos 20. Essas causas predisponentes tiveram, todas, origem ao século XIX e, em gerais, podem ser agrupadas em três tópicos: primeiramente, o sentido da responsabilidade de um arquiteto para com a sociedade em que ele se encontra, idéia de procedência principalmente inglesa, de Willis, mas elaborada na França por Viollet-le-Duc e codificada na magistral *Histoire* de Auguste Choisy, bem no final do século, embora a tradição paralela na Alemanha não tenha qualquer grande expoente depois do Gottfried Semper; e, em terceiro lugar, a tradição de instrução acadêmica, distribuída por todo mundo, mas que deve a maior parte de sua energia e autoridade à École des Beaux-Arts em Paris, da qual emergiu, logo depois do início deste século, o sumário conciso, feito por Julien Guadet, de seu curso de conferências professorais – embora, mais uma vez, nenhum trabalho equivalente tenha surgido na Alemanha nessa época (Banham, 2003:23-24).”

Banham aborda, na citação anterior, as diversas influências que desencadearam a arquitetura moderna. Assim, Lucio Costa, formado na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1922 (escola fundada nos moldes da École des Beaux-Arts de Paris) e estudioso da arquitetura como demonstra em seu trabalho escrito, também recebeu dessas mesmas influências citadas por Banham, tal como atesta-se a seguir:

“O fato sugere a influência persistente duma tradição acadêmica ou, mais exatamente, de algumas categorias teóricas desenvolvidas por essa tradição com valor genérico, isto é, não sujeitas necessariamente a uma formulação estilística determinada. Recorda – e parece confirmar – a tese de Banham em *Theory e Design in the First Machine Age* (1960), para quem a tradição de instrução acadêmica é uma das causas particulares da emergência da arquitetura moderna na década de 1920. Distribuída em todo mundo, a maior parte de sua energia e autoridade derivava da École des Beaux-Arts em Paris, da qual Guadet foi o último teórico. Professor de Perret e de Tony Garnier, não deixa de afetar as idéias e a prática de Le Corbusier. Banham propõe logo, sem desenvolver o argumento, que a influência de Le Corbusier foi maior onde a tradição francesa da Beaux-Arts foi mais forte. Quando se sabe que Guadet foi o livro de cabeceira de Lucio, a viabilidade potencial do argumento aumenta. O corolário é a necessidade de revisão das relações da arquitetura moderna brasileira com o ecletismo que a precede, justamente o período omissos em *Brazil Builds* e menosprezado por Bruand, embora objeto da atenção de Lucio e de Paulo Santos nas suas aulas de arquitetura brasileira (Comas, 2002:21)<sup>82</sup>.”

Comas, na citação anterior, concorda com a tese de Banham e cita uma série de autores que possivelmente influenciaram Costa, desde Guadet, Perret, Tony Garnier e Le Corbusier.

“O conjunto desses projetos mostra Lucio inpletando um racionalismo estrutural inspirado em Perret e uma estética maquinista abstrata baseada em Mies e Le Corbusier a partir dum vernacular de autenticidade e simplicidade formal similares às da arquitetura moderna. A renovação duma tradição construtiva racional e nacional enriquece um repertório moderno de elementos de arquitetura. A renovação dum repertório tipológico ibero-americano de raiz mediterrânea enriquece o repertório moderno de elementos de composição, incluindo edículas, varandas, alpendres, pergolados, balcões corridos em balanço e o pilotis – sala, aproveitando o clima benigno.

<sup>82</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

O investimento no vernacular popular tem a referendá-lo a coincidência entre a impessoalidade da arquitetura popular e a da arquitetura moderna apontada por Mário de Andrade em *Arquitetura Colonial*. Passo decisivo na abordagem do problema da afirmação simultânea de brasilidade, cosmopolitismo, modernidade, tradição, torna irrelevante a idéia dum conflito entre modernidade internacional e tradição nacional cara a José Mariano (Comas, 2002:82)<sup>83</sup>."

Tal abordagem se torna importante, pois foi nos moldes do ensino da "École des Beaux-Arts" que Costa obteve sua formação de arquiteto. Talvez, por esse motivo, torne-se tão evidente suas constantes menções às leis e princípios compositivos advindos de precedentes de tradição erudita clássica-acadêmica como fonte de conhecimento para o desenvolvimento da arquitetura moderna. O que Costa irá apresentar de diferente em sua formação acadêmica, a partir da década de trinta, estará no fato de que Costa utiliza as regras compositivas ao compor a arquitetura moderna como aprendeu na academia, conforme se verificará no decorrer da tese. Entretanto, não usará o precedente no sentido acadêmico, como o estilo do ecletismo representou, ou seja, de transposição de elementos decorativos em suas fachadas, utilizará o precedente como fonte de conhecimento, para uma reinterpretação crítica daquilo que concerne sua "essência" dentro das razões que Costa argumentará sobre um precedente válido para extração de lições.

Lucio Costa, também, apresenta algumas possíveis influências de Auguste Choisy na estruturação de sua teoria. Banham cita anteriormente que o livro de Choisy foi um dos importantes trabalhos que influenciaram na inserção da arquitetura moderna. Kenneth Frampton<sup>84</sup>, ao tratar de Choisy afirma que em meados do século XIX o neoclassicismo dividiu-se em duas linhas: o Classicismo Estrutural de Labrouste, dando ênfase à estrutura na linha de Cordemoy, Laugier e Soufflot, e o Classicismo Romântico de Schinkel, tentando ressaltar o caráter fisionômico da própria forma na linha de Ledoux, Boulée e Gilly. Em termos de teoria, o Classicismo Estrutural começou com o "Tratado da arte de construir" (*Traité de l'art de bâtir*), em (1802-1817) de Jean-Baptiste Rondelet, e concluiu-se no final do século com os escritos do engenheiro Auguste Choisy em sua "História da arquitetura", em 1899. Para Choisy a essência da arquitetura é a construção e todas as manifestações estilísticas são simples conseqüências lógicas do desenvolvimento técnico, tal pensamento vai refletir nos escritos de Costa como será possível constatar no decorrer do desenvolvimento da tese.

<sup>83</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

<sup>84</sup> FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 470p.

Nas próprias palavras de Costa, no "Prefácio destinado à introdução do catálogo do Museu da Chácara do Céu", verifica-se a importância de Choisy em sua maneira de conceber a arquitetura:

"(...) E quando, a propósito da posição da escultura de Mário Cravo, lhe referi a lição onde Choisy mostrou que os gregos não colocaram a estátua monumental de Athena no eixo dos Propileus, ou seja, da entrada da Acrópole – na forma que o academismo tornaria depois imperativa –, e sim à esquerda, no deliberado intuito de permitir sua visão simultânea com o Parthenon e, ao fundo, a tribuna do Erechteion, – mandou prontamente deslocar a pesada peça ao eixo da porta e do gramado para que assim se integrasse na paisagem em vez de a estorvar (Costa, 1995:430)<sup>85</sup>."

Outro autor que pode ter influenciado Costa, segundo Otávio Leonídio<sup>86</sup> em sua tese de doutorado publicada sob o título "Carradas de razão", ao analisar a seguinte colocação de Costa, publicado no jornal *O País*, no Rio de Janeiro, em 1928, sob o título "O arranha-céu e o Rio de Janeiro", verifica influências de Viollet-le-Duc na montagem do pensamento de Costa:

"(...) a idéia geralmente aceita de se poder fazer um arranha-céu em qualquer estilo é tão ridícula como o seria um alfaiate perguntar ao freguês de acordo com a época querera ele se vestir – se à grega, se à Luiz XV. O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de aeração e higiene. (...) como em todas as grandes eras da arte é preciso que a composição de arquitetura de novo e cada vez mais se identifique à construção. É preciso que o aspecto exterior acuse o esqueleto construtivo, com ele se case a ponto de formar um todo homogêneo de maneira que dissociá-los seria matá-los (Costa, 1928; apud Leonídio, 2007:42)<sup>87</sup>."

Leonídio analisa a afirmação de Costa apresentada no parágrafo anterior e conclui que:

"Como se vê, a argumentação de Costa comporta uma noção de forma e, com ela, a tentativa de definição de um conceito de estilo. Ao evocar, como princípios estéticos, a razão e a lógica científicas; ao propor uma identificação entre beleza e verdade; ao falar de uma "forma que se adapta ao órgão, que obedece à função"; ao mencionar uma "beleza do corpo humano", uma "beleza estrutura"; ao identificar, finalmente, a "composição" arquitetônica à "construção" e ao tratar a arquitetura como um "todo homogêneo" em que o aspecto exterior acus[a] o esqueleto construtivo", Lucio Costa propugnava uma noção muito específica de forma, noção essa que se inscreve numa das mais importantes e influentes linhagens do moderno pensamento arquitetural europeu, a saber, o "racionalismo orgânico e estrutural" que, a partir da elaboração que Viollet-le-Duc fez de idéias de procedência inglesa e em nome precisamente de uma "forma orgânica", havia proposto o fim da separação tradicional entre

<sup>85</sup> COSTA, Lucio. **Raymundo de Castro Maya. Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, (2a ed.), 1995. 608p. : il.

<sup>86</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2007.

<sup>87</sup> COSTA, Lucio. **O arranha-céu e o Rio de Janeiro**. *O País*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1928.

“arquitetura como construção” e “arquitetura como arte”, e que, por isso mesmo, se constituiu na pedra de toque da arquitetura do movimento moderno (Leonídio, 2007: 43)<sup>88</sup>.”

Percebe-se, assim, prováveis fontes diversas de influências que Costa recebeu e que foram determinantes para estruturar o seu pensamento na argumentação teórica que fundamentou o papel do precedente na concepção da arquitetura moderna, tais como: sua formação vinculada ao sistema Beaux-Arts, sendo influenciado por Julien Guadet; a abordagem do “racionalismo orgânico e estrutural” de Viollet-le-Duc; a obra de destaque, História da Arquitetura (1899), do teórico Auguste Choisy, que em síntese, tratava de afirmar que a forma arquitetônica é uma consequência lógica da técnica; entre outros.

Segundo Banham<sup>89</sup>, as influências advindas da École des Beaux-Arts, em que Julien Guadet, através de seu curso como professor e autor dos quatro volumes de “Éléments et théories de l’Architecture”, era rejeitada pela ideia moderna que faziam da arquitetura, que deveria ser funcional, científica e sem estilos. Porém, os quatro volumes de Guadet são exatamente baseados em uma arquitetura funcional, científica e a-estilística, conforme pensamento de Banham:

“Inversamente, eles, por sua vez, enquanto repudiavam os padrões “falsos das academias”, aceitavam muitas idéias acadêmicas sem saber de onde elas tinham vindo. Assim, Gropius, em 1923, após criticar as academias por não estimularem a ciência estética, prossegue nos parágrafos seguintes fazendo uso de um certo número de conceitos estéticos que se assemelham àqueles de origem acadêmica francesa (Banham, 2003:25)<sup>90</sup>.”

Julien Guadet, professor da École des Beaux-Arts, em torno de 1900, afirmava que compor é *colocar junto, soldar, unir as partes de um todo*. Essas partes são os elementos de composição (posicionar compartimentos ou grupos de compartimentos de uma edificação). Para Guadet, conceber paredes, aberturas, abóbodas, tetos, referem-se aos elementos de arquitetura. Essas colocações de Guadet demonstram nitidamente a prática acadêmica do projeto na École:

“A composição elementar é o funcionalismo em germe, porque a invenção de novos partidos permite dar resposta a novos programas. O edifício para um novo uso será um conjunto adequado (circulatório) de Elementos de Composição projetados para satisfazer os usos individuais. Porém, no século XIX, ainda esse edifício era vestido com roupagens adequadas da Arquitetura: os estilos, os Elementos de Arquitetura.

A composição elementar, portanto, leva a invenção renascentista à sua consequência lógica. Esta havia permitido se distanciar dos tipos ou inventar variações dos mesmos; agora se tentará desfazer definitivamente os tipos e as regras compositivas que deles se deduziam pelos “Grandes Exemplos do Passado”, como dizia Guadet.

<sup>88</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.

<sup>89</sup> BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva S. A., 515 p., 2003.

<sup>90</sup> BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva S. A., 515 p., 2003.

O conjunto adequado, ou seja, o novo partido, pode ser uma ruptura com os tipos, caso interpretemos que não há tipos válidos na realidade, apenas edifícios inúteis para o mundo novo. A ruptura pode não ser tão grande, caso o essencial dos tipos transmitidos pelos “grandes exemplos” sejam regras compositivas (sintáticas) que regularão, inevitavelmente, o ordenamento das partes dos novos edifícios: ao manter tais regras, haverá Ordem. A primeira interpretação corresponde ao modernismo de vanguarda, a segunda aos praticantes de um modernismo pela metade, mais conservador (Matínez, 2000:160)<sup>91</sup>.”

Ao analisar a citação anterior, percebe-se que Costa parece se encaixar, segundo as palavras de Corona Martínez, na seguinte classificação: “(...) aos praticantes de um modernismo pela metade, mais conservador”. Tal fato procede, pois ao analisar criticamente o trabalho escrito de Costa, observa-se que o mesmo segue os ensinamentos de Guadet com relação, principalmente, à utilização do precedente para extração de suas leis ou princípios compositivos (regras compositivas) como fundamento perene ou imortal no que concerne à disciplina “arquitetura”, na busca de uma composição que desencadeie numa arquitetura de excelência em qualquer momento histórico que se encontre o criador da mesma.

Portanto, Julien Gaudet, em seu livro “Elementos e teoria da arquitetura”, procurou estabelecer uma abordagem normativa da composição de estruturas a partir de elementos tecnicamente atualizados e arranjados, de acordo com a composição axial. Foi com esse ensino na École de Beaux-Arts e com sua influência sobre seus discípulos Auguste Perret e Tony Garnier que os princípios da composição “elementarista” clássica foram passados aos arquitetos pioneiros do século XX e nesse sentido inclui Lucio Costa.

Comas afirma, na citação abaixo, que o livro de cabeceira de Costa era o de Guadet, “Elementos e Teorias”, através de uma conversa informal com a filha de Costa, Maria Elisa Costa, conforme se pode verificar:

“(...) A inexistência de antagonismo entre modernidade e tradição é expressa em termos contundentes por Guadet, livro de cabeceira do jovem Lucio. (...) Lucio rejeita o historicismo tipológico e a maquiagem eclética sancionados pela prática corrente da Beaux Arts, mas reconhece e acata o aporte teórico da instituição. Desse aporte não se deriva necessariamente nem o ecletismo, nem a revivescência ou transcrição literal de formas do passado: Guadet não nega a idéia da beleza própria de cada época, reconhecendo porém uma raiz comum que transcende o tempo. Em outro plano, a importância da ação recíproca entre um aspecto constante e outro variável na geração da forma arquitetônica se reitera na equivalência entre boa arquitetura e composição correta apropriadamente caracterizada, entendida a caracterização como manifestação legítima de variedade, como a fisionomia individual dentro da família (Comas, 2002:92)<sup>92</sup>.”

<sup>91</sup> MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000. 196p.

<sup>92</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

No livro intitulado “Lucio Costa um modo de ser moderno”, o artigo de Carlos Eduardo Dias Comas<sup>93</sup>, denominado “A arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação”, Comas faz uma série de relações quanto às possíveis influências que podem ter norteado o trabalho de Costa:

“(…) Le Corbusier mostra que uma oposição de princípio entre modernidade e tradição não faz sentido. Como Lucio diz “as formas devem variar para que o mesmo espírito subsista”. Último luminar da École des Beaux-Arts, Julien Guadet diz que originalidade é fazer melhor o que outros fizeram bem. Lucio, que tinha os *Eléments et théorie de l'architecture* de Guadet como livro de cabeceira quando estudante, observa que personalidade em arquitetura, se não é um defeito, tampouco é uma recomendação. A obra corbusiana é o paradigma a seguir, porque propõe, de modo sistemático, uma renovação compositiva validada por mudança tecnológica e sociocultural. Lucio apresenta a arquitetura moderna como um verdadeiro estilo, no sentido de um conjunto limitado e coerente de elementos de arquitetura e de elementos e princípios de composição, fundamentado na estrutura permanente e não na conveniência passageira. Herdeira legítima da tradição clássica que a academia buscava preservar, a nova arquitetura que assim se instaura resgata a clareza e a objetividade da composição arquitetônica do mundo greco-romano. Lucio não esquece de dizer que este mundo inclui tanto Portugal e Espanha quanto suas colônias, onde o barroco manteve a compostura até no momento de maior delírio. E aproxima essa compostura do “tom de conversa” dominante na arquitetura moderna em contraste com o “tom de discurso” da arquitetura eclética, subentendendo que este é anacrônico qual a pompa da casaca perante a informalidade da jaqueta, ou a contenção do espartilho comparada à fluidez da malha. Ao defender um berço mediterrâneo para arquitetura moderna e associá-lo a Le Corbusier, Lucio reivindica uma herança. Ainda que bastardo por genética, aculturação ou transculturação, o arquiteto brasileiro não pode escapar de ser ocidental. A mensagem é clara: aderir à arquitetura moderna equivale a reconhecer as raízes da nacionalidade junto com as raízes da disciplina. Além do mais, em *Casa-grande & senzala*, lançado em 1933, Gilberto Freyre creditava o talento de Portugal para colonização dos trópicos à sua cultura mista, incluindo romanos, godos, árabes e judeus. A associação dos volumes cúbicos da arquitetura moderna com uma casbá era comum – Pessac era desprezado como um bairro árabe-, mas no Brasil essas afinidades orientais não estorvavam. Modernidade, tradição e nacionalidade apertam as mãos (Comas, 2004:22-23)<sup>94</sup>.”

Observa-se, realmente, reforçando a ideia das citações anteriores, que Costa, ao extrair conhecimentos dos precedentes por ele julgados válidos, quando se analisa os textos de sua autoria, faz menção às regras compositivas, aos elementos de arquitetura e de composição, mesmo que sua menção não seja literal com relação a essas nomenclaturas. Entretanto, é possível verificar que, por exemplo, quando Costa aborda os princípios compositivos, ele está falando de regras compositivas, ao mencionar sobre eixo, simetria, traçados reguladores, escala, proporção, modenatura, comodulação, entre outros. Portanto, verifica-se a influência direta de Guadet na estruturação de seu pensamento, advindo de sua formação acadêmica e vinculada a uma tradição erudita proveniente desse mesmo ensino.

<sup>93</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **A arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação**” In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

<sup>94</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **A arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação**” In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

No capítulo intitulado "O estudo da arquitetura", a autora Guimaraens<sup>95</sup> aborda a formação intelectual de Costa desde seus estudos de desenho na Inglaterra em Newcastle, entre 1911 e 1913, seu ingresso na Escola Nacional de Belas Artes, seu rompimento com o Neocolonial e a publicação do texto "Razões da nova arquitetura".

Com relação à formação de Lucio Costa na Escola Nacional de Belas Artes a autora afirma que:

"A Escola de Belas-Artes, originada na Academia Imperial de Belas Artes, iniciada por Grandjean de Montigny e outros artífices da Missão Francesa em 1826 e 'recriada' por Benjamin Constant na mesma época da institucionalização do Conselho Superior de Belas Artes – assessoria do governo constituída por intelectuais e artistas para definir as políticas da área cultural -, propiciou ao jovem Lucio a vivência de um tempo de embate entre conservadores e progressistas.

Na escola, à época em que Lucio Costa estudava, a técnica tinha prioridade sobre a criação e os que detinham o espírito renovador eram postos de lado pelo sistema vigente, que mantinha a orientação didática de tendência neoclássica (Guimaraens, 1996:16)<sup>96</sup>."

Importante observar que, para a autora, na formação acadêmica de Costa "a técnica tinha prioridade sobre a criação", ou seja, vem ao encontro do que a tese aqui exposta tenta apresentar como fortes indícios sobre a técnica ser crucial na montagem do pensamento de Costa. Desse modo, como visto anteriormente, Perret e Choisy tiveram grandes influências no pensamento de Costa em relação a esta constatação como será possível verificar no decorrer da tese.

No próximo capítulo, "O Rio do tempo em Lucio", a autora Guimaraens<sup>97</sup>, aborda desde sua direção na Escola de Belas-Artes até a sua entrada no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, e suas principais atividades. Uma das mais importantes foi quando Costa, em 1938, faz uma viagem aos Sete Povos das Missões, e teceu uma análise detalhada dos vestígios encontrados naquele sítio arqueológico, tais como:

"A descrição e a análise comparativa dos principais elementos das reduções (praças, quarteirões, alpendres, casas e igrejas) e das construções (pórticos, colunas e capitéis, cornijas, telhados e materiais estruturantes e de revestimento), abordados em função do conjunto urbanístico e individualmente, demonstram o conhecimento apurado da arte e do urbanismo tradicionais e a sensibilidade para perceber a arquitetura na condição de 'documento'.

Portanto, o estilo do conjunto e suas ordens arquiteturais inclui adequadamente a modernatura, são descritos e analisados com a utilização de referências históricas e de verificações acuradas da iconografia antiga e depoimentos colhidos no percurso.

<sup>95</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

<sup>96</sup> Idem nota anterior.

<sup>97</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

Lucio Costa chama a atenção para uma "casa datando presumivelmente de fins do século XVIII e toda ela construída com material da antiga redução...as proporções, os fragmentos colocados num canto sob o beiral, para 'enfeitar', a calçada e as bolas de grés soltas no jardim, o pequeno canteiro feito com os cacos da mesma pedra, a própria 'taipa' que circunda o terreno, toda ela arrumada com material das ruínas – bases, capitéis, fustes estriados e ornatos partidos -, tudo concorre para dar a esta casa encanto especial como arquitetura e interesse como documento.

Para concluir, diz Lucio Costa: "Os jesuítas revelaram-se nestas Missões, urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império (Guimaraens, 1996:49-50)<sup>98</sup>."

A citação anterior da autora Guimaraens demonstra quanto Costa analisava profundamente os elementos de arquitetura e de composição advindos de sua formação acadêmica. A análise realizada por Costa no sítio arqueológico das Missões Jesuíticas de São Miguel vai se refletir diretamente no seu projeto para o Museu, segundo Guimaraens:

"Desde o tratamento das ruínas em torno do Museu até a identificação das peças, Lucio Costa faz permanência do tempo e da paisagem a explicação e o fundamento do seu projeto.

Mais uma vez, a paisagem existente é a base para o desejo presente de passado.

O espaço, em torno de um grande alpendrado, inclui a casa do zelador, incorpora materiais das próprias ruínas e acrescenta "paredes caiadas de branco para fazer 'fundo' às peças" (Guimaraens, 1996:51)<sup>99</sup>."



**FIGURA 05<sup>100</sup>**

<sup>98</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

<sup>99</sup> Idem nota anterior.

<sup>100</sup> Foto do projeto do Museu das Missões de Lucio Costa. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2<sup>a</sup> ed.), 1995. p.495.)



Costa consegue realizar, no projeto do Museu das Missões, uma importante integração entre passado e presente. Sua solução projetual está em criar um museu através do uso de elementos de arquitetura do passado como as pedras do local, o telhado de barro, a caiação nas paredes, entre outras; e, por outro lado, elementos de arquitetura proveniente do presente, através do uso de seus grandes panos de vidro, que ora refletem a contemporaneidade, ora refletem o verdadeiro museu para Costa. Assim, a permeabilidade visual ocasionada por essa solução permite toda uma integração com o sítio arqueológico, cercando todo o museu edificado. Isso demonstra que o verdadeiro museu, para Costa, passa a ser o próprio local a céu aberto. Num primeiro momento, um simples olhar através dos panos de vidro do museu, posteriormente, um convite, para percorrer os caminhos dos antigos missioneiros.

Novamente o papel do precedente para a concepção arquitetônica de Costa verificada no projeto do Museu das Missões é crucial, fundamental e é o que faz com que se distinguisse da maioria dos arquitetos modernos naquele momento histórico. O precedente para Costa não é uma imitação falsa de um ornamento decorativo como nos estilos que Costa começa a refutar a partir da década de trinta (Neocolonial e o Ecletismo), tem sua verdadeira função estrutural, original da época em que foi extraído, mas é simultaneamente conectado com as novas tecnologias, nas quais as dualidades de Costa, presentes em seu pensamento sobre a arquitetura moderna, conforme será abordado nos próximos capítulos, são passíveis de serem apreciados em sua prática projetual, demonstrando que, essa por sua vez, reflete sua teoria.

**Possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica advindas dos mestres do movimento moderno, em especial, Le Corbusier:**

Costa irá exaltar Le Corbusier através de suas várias publicações, afirmando que o mesmo é o maior mestre do movimento moderno e que estudou aprofundadamente suas obras literárias e projetuais para embasar o seu pensamento sobre a arquitetura moderna no Brasil. Nesse aspecto, observar-se-á o que as fontes secundárias têm a dizer sobre as possíveis influências de Le Corbusier sobre Lucio Costa, através das análises críticas realizadas pela tese ora exposta.

A autora Guimaraens<sup>101</sup> refere-se ao momento de ruptura de Costa com relação ao estilo neocolonial e as influências de Le Corbusier na estruturação do texto "Razões":

"Segundo Ricardo Christiano de Souza, em "Verdade, brasilidade, modernidade", "na formação de Lucio talvez se encontre uma explicação para o seu modo de pensar e agir, pois pertence à geração que embutiu na atmosfera positiva declinante as teses nacionalistas em pleno fastígio. Para esses homens a modernidade seria admissível apenas se não excluísse o aperfeiçoamento moral da sociedade nem coibisse a exteriorização do sentimento nacional. Assim, Lucio se pôs a combater a mentira e a abrir espaço para uma arquitetura representativa do Brasil".

O combate à mentira revela-se de maneira simples e direta no texto "Razões da nova arquitetura", em que expressa, no dizer de Paulo Santos, a doutrina da arquitetura contemporânea. Em 1934, ocasião em que foi elaborado o artigo, a difusão das teses modernistas possuía função semelhante a uma "catequese". Portanto, ao expor a evolução da arquitetura a partir da simplificação dos esquemas e princípios desenvolvidos por muitos outros pensadores – entre eles Le Corbusier em "Vers une architecture" e "Le crepuscule d'un academisme", escritos respectivamente em 1923 e 1932 -, além de construir a história ou crônica da mentalidade da época acerca da relação revolucionária entre arte, técnica e indústria, Lucio Costa aponta alguns procedimentos que se tornaram dogmas nas principais escolas brasileiras (Guimaraens, 1996:20-21)<sup>102</sup>."

Na citação anterior, a autora reforça a idéia do dualismo que há no pensamento de Costa – verdade e mentira. Se há uma verdadeira arquitetura há uma arquitetura de mentira. Segundo o texto acima, a mentira estava no neocolonial, pois Costa quando refuta esse estilo, seus argumentos estão relacionados a uma técnica construtiva que não corresponde à função original da arquitetura colonial e, sim, são meros detalhes decorativos. Portanto, uma arquitetura de mentira.

Outra importante colocação nessa citação é a fundamental importância de Le Corbusier na estruturação do pensamento de Costa, mas não necessariamente, o único a influenciá-lo, porquanto Costa era um grande intelectual. Conforme já visto, vários fatores

<sup>101</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

<sup>102</sup> Idem nota anterior.

influenciaram a formação arquitetônica de Costa, além do que, Costa também se alimentava das mesmas fontes bibliográficas que Le Corbusier. Costa utilizava, como se pode constatar nos seus próprios comentários ao longo do seu livro "Registro de uma vivência" e nas afirmações de Carlos Eduardo Dias Comas em sua tese doutoral, outras fontes bibliográficas. A seguir as próprias palavras de Costa:

"A clientela continuava a querer casas de "estilo" - francês, inglês, "colonial" - coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por tinta e seis, - "Casas sem Dono". E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, - sobretudo este, porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o *plástico*, na sua ampla abrangência (Costa, 1995:83)<sup>103</sup>."

No depoimento de Oscar Niemeyer<sup>104</sup>, ele afirma que a equipe brasileira que estava responsável pelo projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública não ficara influenciada pelo projeto de Le Corbusier feito para outro terreno, e que a solução final escolhida por Costa foi justamente um risco de Niemeyer no qual ele abria todo o térreo como se fosse uma grande esplanada; por ser jovem e ainda inexperiente achou que jamais a equipe de Costa aceitaria a sua idéia, que foi colocada fora pela janela do edifício em que trabalhavam. Costa pediu que buscassem, na rua, o risco de Niemeyer e foi esse, então, o projeto que a equipe brasileira desenvolveu:

"(...) Quando o Lucio chegou, o Leão disse: "Olha, o Oscar fez um projeto aí que eu acho que está bom". Ele pediu para ver, e eu, como não tinha a menor preocupação, nem pensava poder influir, tinha jogado pela janela. Ele mandou buscar. Foi a primeira coisa, assim, que me impressionou em Lucio: correção, generosidade. Ele viu, achou bom, e disse: "Vamos fazer esse". Eu me lembro que o Jorge Moreira ficou aflito,"...mas Lucio, o desenho está quase pronto..." Mas mudaram, seguiram o meu croqui. A vinda do Corbusier foi fundamental, evidente. Mas, felizmente, não ficamos influenciados por ele. É claro que ele abriu a porta, não é? Havia outras correntes da arquitetura moderna. O Corbusier representava uma corrente mais livre, mas muito pesada. Ela não tem nada a ver com a nossa arquitetura. Tinha um monte de colunas, por exemplo. Ele gostava assim. Se ele, hoje, fosse fazer o Ministério da Educação, acho que tirava metade das colunas. Quer dizer, ia ser uma arquitetura diferente (Niemeyer, 2003:116)<sup>105</sup>."

Mais uma vez se observa que Le Corbusier, embora tenha sido um importante mentor de Costa, não esgotava todo o repertório intelectual e talento que a equipe brasileira apresentou ao projetar e construir o MESP. Outra interessante colocação de Niemeyer na citação anterior é o fato de que, naquele momento histórico, havia outras correntes do

<sup>103</sup> COSTA, Lucio. **Chômage (1932-1936)**. In: **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, (2a ed.), 1995. 608p. : il..

<sup>104</sup> NIEMEYER, Oscar. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>105</sup> NIEMEYER, Oscar. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

movimento moderno como ele afirma, mas que em hipótese alguma pareciam influenciar Costa, assim como os arquitetos que o seguiram, conforme as próprias palavras de Niemeyer:

“O Gropius teve aqui. Um arquiteto medíocre, mas ele era professor, era inteligente e tal, conversava, era instruído, falava bem. Mas ele foi lá ver a minha casa das Canoas, e quando saiu, disse para mim: “Olha, sua casa é muito bonita, mas não é multiplicável”. Mas que burrice fantástica! Era um terreno sinuoso, eu não podia procurar um terreno igual. Então você vê como eles pensavam errado, esse pessoal da Bauhaus. O Corbusier é que teve a coragem de dizer: “é mediocridade ativa, não sabem nada, só querem criar regras”. Depois todo mundo tem que seguir...Eu sou o único a esculhambar a Bauhaus, ficam com medo de dizer que é uma merda (Niemeyer, 2003:116)<sup>106</sup>.”

O movimento moderno desencadeado pela Bauhaus realmente não tinha conexão com o movimento moderno brasileiro embasado teoricamente por Costa. Walter Gropius refutava a história da arquitetura por afirmar que era um inibidor do pensar criativo do arquiteto. Afirmava várias vezes que o arquiteto deveria *partir do zero*. Justamente oposto ao que Costa acreditava que quanto mais o arquiteto conhecer as arquiteturas ao longo dos tempos e os porquês de determinadas soluções plásticas e construtivas, mais capacidade criativa e de inventividade o arquiteto moderno poderia ter, desde que fosse uma síntese desse conhecimento através de uma reinterpretação crítica desses elementos precedentes unidos aos elementos arquitetônicos e a tecnologia contemporânea.

Esse é um dos principais motivos pelo qual o papel do precedente para Costa foi fundamental em sua concepção arquitetônica, e, portanto, Costa apresenta um papel singular ao teorizar a arquitetura moderna por meio da valorização das tradições perenes no que concerne o âmbito da arquitetura. As razões de Costa que fundamentaram a tradição da arquitetura eram distintas da maneira pela qual a maioria dos arquitetos, que pelo mundo afora, de um modo geral, estavam seguindo, ou seja, apenas pelas regras racionais e funcionalistas da Bauhaus que acabou culminando no estilo internacional.

No depoimento de Lauro Cavalcanti<sup>107</sup>, há importantes colocações quanto às influências que possivelmente ajudaram a estruturar o pensamento de Costa com relação aos seus princípios sobre a arquitetura moderna:

“Eu acho que a formação européia inicial do Lucio Costa o influenciou de dois modos: primeiro, lhe deu uma certa distância de olhar o Brasil, de poder, ao mesmo tempo, estranhá-lo e amá-lo. Por outro lado, penso que essa experiência lhe deu uma vivência de cidades que já estavam estruturadas de um jeito bom e civilizado, o que lhe deu um senso de “urbanidade” que ele procurou, de algum modo, transportar para o Brasil. O Lucio é um pensador, muito mais que um mero arquiteto ou urbanista. Ele é um pensador do Brasil, que

<sup>106</sup> Idem nota anterior.

<sup>107</sup> CAVALCANTI, Lauro. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

tem um projeto para o país, que se expressa através dos instrumentos dele, que são a arquitetura e o urbanismo.

Eu acho que o Lucio Costa realiza a antropofagia tão preconizada pelos Andrade. Ele, ao reinterpretar de um modo próprio o modernismo europeu, especificamente o de Le Corbusier, e ao propor um casamento dialético entre a vanguarda e o estudo do passado, realiza esse ideal modernista de antropofagia. A experiência dele do estudo das cidades antigas é muito interessante; teria sido uma tentação fácil abandonar isso tudo por novas idéias. E, no entanto, ele mantém esse estudo e esse amor no que ele tem de estrutural: adapta e dialoga – não sem conflito – com as questões vanguardistas. E funda realmente um território brasileiro, incorporando o estudo da história à construção do futuro. Nisso ele dialoga com vários pensadores da época, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, e o próprio Mário de Andrade (Cavalcanti, 2003:159-160)<sup>108</sup>.”

No trecho acima destacado, é possível verificar que Costa teve diversas influências, de diversas origens, seja da experiência pessoal, seja da experiência acadêmica, seja da experiência intelectual, seja nos estudos realizados sobre os grandes arquitetos de sua época, seja dos intelectuais de outras áreas, como os intelectuais brasileiros das Letras, entre outros. O fundamental, nessa assertiva de Cavalcanti, é quando ele salienta que o maior diferencial de Costa dentro desse movimento vanguardista da arquitetura moderna internacional, é o fato que Costa, nunca se afastou do estudo e da valorização da história. Fazia disso uma fonte riquíssima de alimento à sua criatividade, distinto da massa de arquitetos que produziam uma arquitetura baseada, principalmente, na nova tecnologia, sem levar em consideração o contexto (aspectos sociais, culturais, uso de materiais do local, etc.), que caracterizou o denominado estilo internacional. Costa demonstra que o papel do precedente, a maneira peculiar como ele o via, talvez devesse arriscar, mas possivelmente nesse preciso ponto, é que ele fez a grande diferença dos demais arquitetos que seguiram outro caminho. É quando a sua luz interior o iluminou e continuou iluminando o caminho que a arquitetura moderna brasileira deveria seguir e que vários outros arquitetos resolveram, também, segui-lo.

O livro intitulado “Lucio Costa um modo de ser moderno”, no artigo denominado “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”, do autor Carlos A. Ferreira Martins<sup>109</sup>, apresenta uma série de pistas quanto às possíveis influências na formulação do pensamento de Costa:

“Em “Razões da nova arquitetura”, texto datado pelo autor em 1934 mas só publicado em 1936, se desenvolve, como é sabido, o esquema que justifica a afinidade entre as concepções corbusianas e o programa de Costa para a nova arquitetura brasileira. Após indicar que a arquitetura moderna internacional buscava a síntese entre as tendências estáticas e dinâmica (clássico e barroco) e que, apesar das notáveis exceções Mies e Gropius, o “caráter nacional”

<sup>108</sup> Idem nota anterior.

<sup>109</sup> MARTINS, Carlos A. Ferreira, “**Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas**”. In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otávio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

subjacente à arquitetura alemã (e centro-européia?) a impelia a “atavismos” nórdicos, Costa destaca que, dentre os grandes mestres europeus, Le Corbusier é aquele que bebe nas fontes diretas da tradição clássica, mediterrânea e greco-romana. A mesma tradição que, pela via da Península Ibérica, deu origem ao “verdadeiro espírito” da arquitetura tradicional brasileira, formada a partir da importação de modelos da metrópole ibérica, mas resultado de um secular processo de decantação e adaptação, às condições climáticas, aos materiais de construção, à mão-de-obra inculta mas hábil, à organização social e familiar rigidamente patriarcais.

O desenvolvimento do verdadeiro espírito dessa “arquitetura tradicional brasileira” viria a ser interrompida pelo neoclassicismo e pelo ecletismo. A atualização cultural dos 20 e 30 permitiria assim, desde que a referência doutrinária e formal fosse a correta, evitar uma nova ruptura e estabelecer um reengate com a “verdadeira tradição” (Martins, 2004:74).” (...)

“Estas idéias, algo esparsas, pretendiam apenas compartilhar a suspeita de que o legado de nosso centenário arquiteto e urbanista ainda está longe de ser inventariado. O que nada mais é do que reconhecer que continuamos diante de um grande protagonista da aventura da modernidade. E que os grandes protagonistas não se convertem nem seguem a outros: com eles dialogam, a partir de afinidade que elegem (Martins, 2004:82)<sup>110</sup>.”

Conforme se pode perceber, Le Corbusier influenciou o mestre Costa, mas de uma maneira reflexiva e crítica por parte de Costa. Costa não reproduz literalmente as idéias de Le Corbusier, ele as interpreta e as sintetiza segundo suas próprias idéias, tanto que se comparar as posturas de ambos os arquitetos, observa-se que Costa era um evolucionista e não um revolucionário, enquanto Le Corbusier parecia tender mais para essa linha de pensamento.

Leonídio<sup>111</sup>, ao analisar o texto de Costa sob o título “Razões da nova arquitetura”, afirma que o autor divide o texto em duas partes, quais sejam: em uma parte do texto dá ênfase à técnica moderna; na outra parte, Costa aborda os princípios compositivos arquitetônicos (ordem, ritmo, simetria, etc.), afirmando que esses princípios são perenes na criação da forma arquitetônica independente da tecnologia daquele momento ser uma nova alternativa.

O autor acredita que esses argumentos de Costa estão baseados no livro “Urbanismo” de Le Corbusier. Le Corbusier, nesse livro, afirmava que *as razões* de uma arquitetura consistente apresentavam-se de duas maneiras distintas: de um lado a razão absoluta, que se manifestava através da concepção de uma ordem, a partir da busca do “equilíbrio”, da “medida”, da “proporção”, entre outras, e que estas por sua vez, são sensíveis à percepção; a outra razão seria a histórica ou razão cultural e relativa, ou seja, para Le Corbusier esta se dá pelo conhecimento do que dispomos, por uma escolha e classificação passível de transformação e evolução, através da utilização de meios técnicos

<sup>110</sup> MARTINS, Carlos A. Ferreira, “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”. In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otávio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

<sup>111</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.

necessários à execução dessa mesma ordem. Le Corbusier afirmava, portanto, que esse momento estava se desenvolvendo uma cultura moderna, fundamentada em um instrumental novo e revolucionário. Segundo Leonídio, a teoria das *duas razões* de Le Corbusier influenciaram Costa no conteúdo de seu artigo “Razões da nova arquitetura” como se percebe a seguir:

“Aos ouvidos de Lucio Costa, a teoria das *duas razões* da arquitetura só podia mesmo soar como a mais doce das músicas. Em primeiro lugar, ela se adequava perfeitamente a uma “cultura” (a nossa) que, enquadrando-se na categoria das “ex-colônias americanas de Portugal e Espanha”, se filiava legitimamente à tradição latina – nas palavras de Costa, “às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos”.

Além disso, em tese pelo menos, o extraordinário instrumental técnico contemporâneo descrito por Le Corbusier não parecia ser, aos olhos do autor de “Razões...”, algo inteiramente distante de sua realidade. Com efeito, seja porque se tratava, aqui, de enunciar uma teoria (no limite universal), seja em razão de uma eventual reconsideração do estado dos meios técnicos nacionais, o fato é que, em Razões da nova arquitetura (...) anova técnica era – potencialmente, pelo menos – uma realidade também brasileira. (...)

A favor da teoria *lecorbusiana* das *duas razões* havia ainda o fato de que o conceito de cultura que a fundamentava, se não se igualava integralmente, em muitos aspectos coincidia com algumas das principais formulações costianas elaboradas a partir de meados da década de 1920, as quais como vimos, refletiam uma preocupação em associar realidade ou identidade nacional e técnica construtiva (no sentido de que um eventual estilo nacional deveria corresponder à “realidade social” da construção civil nacional, a dificuldade residindo justamente no fato de ser essa última, visivelmente, por demais heterogênea). Em certa medida, a teoria das *duas razões* ia ao encontro da noção de cultura implícita em Monlevade (já debitária das idéias de Le Corbusier) – noção que, como vimos surgia como via de acesso para uma nova maneira de conceber um eventual estilo local.

Como se vê, a teoria *lecorbusiana* das *duas razões* tinha tudo para se constituir num grande trunfo aos olhos de quem, simultaneamente, buscava esclarecer as razões de uma arquitetura moderna e brasileira. (...) (Leonídio, 2007:164-165)<sup>112</sup>.”

Leonídio aponta as fortes influências de Le Corbusier na estruturação teórica de Lucio Costa para fundamentar a arquitetura moderna brasileira de acordo com a citação a seguir:

“Em Le Corbusier, finalmente, Lucio Costa iria encontrar uma formulação que, indo ao encontro de seus próprios questionamentos, abria espaço para pensar o local (a forma local, o estilo local, o monumental local, a cultura local) a partir da técnica, mais especificamente, a partir da técnica moderna, da técnica da modernidade, numa palavra, a partir do próprio conceito de modernidade. De acordo com essa concepção, a técnica moderna era uma possibilidade; um universal que, necessariamente, se manifestava num particular, num local; um típico exemplo de “conjugação oportuna de circunstâncias” por meio da qual uma cultura local se definia ou revelava. A lição de Le Corbusier era clara: uma cultura se definia através da técnica - “o fruto de uma civilização amadurece ao termo da realização de todos os meios técnicos [...]”; a exata expressão das aspirações e das capacidades técnicas de um povo”, sintetiza em seu sistema de elementos plásticos novos”, era produto de uma longa batalha técnica”; “eis como se levam as culturas” (Le Corbusier, 200 [1925], p.30-32). Desde que se concebesse a técnica como uma possibilidade, uma arquitetura legitimamente moderna não apenas poderia mas deveria ser também local. Mais: através dela, uma cultura local

<sup>112</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2007.

encontrava meios para se autodefinir. Pertencer a uma tradição latina era, nesse sentido, apenas um ponto de partida (uma possibilidade...); (...)

Nesse sentido, era uma teoria caracterizada por um necessário trânsito entre o universal e o particular. A forma arquitetônica moderna era, em tese, a conjugação de técnica e beleza. Como essa técnica era concebida não como uma necessidade mas como uma possibilidade, e como essa beleza era concebida não apenas como reprodução de uma "ordem" mas igualmente com a criação de uma individualidade criadora (mas também como representação de uma subjetividade sensível), a forma moderna era, no mundo da vida, necessariamente particular e contingente, precária. (...) (Leonídio, 2007:307-308)<sup>113</sup>."

Leonídio conclui que as teorias de Costa que embasaram uma arquitetura moderna brasileira vêm ao encontro das concepções de Le Corbusier, de sua valorização de uma cultura local, dada pela técnica local e sua conexão com a materialização dessa forma. Leonídio em seu livro insinua quase que integralmente, que as idéias de Costa estavam sendo formuladas basicamente por intermédio de uma releitura das idéias de Le Corbusier. Porém, observando as outras fontes secundárias analisadas nesse capítulo e o próprio trabalho escrito de Costa, verifica-se que Le Corbusier foi realmente fundamental na montagem da teoria sobre a arquitetura moderna de Costa, todavia não a fonte principal ou exclusiva de toda essa montagem. Percebe-se, sim, que Costa era um grande intelectual, com uma cultura vasta e demonstrava ter uma personalidade bastante marcante, ou seja, jamais se submeteria a um único mentor, por mais que ele mesmo admitisse admirar por demais o trabalho de Le Corbusier. Por uma série de constatações verificadas nesse capítulo e no decorrer da tese, há indícios de que a estruturação do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica se deve a uma mescla de outros autores estudados por Costa e que, Le Corbusier, sem dúvida, se destacaria dos demais. Costa parece encontrar nas obras escritas e construídas de Le Corbusier, um conteúdo que continha uma série de afinidades com o seu próprio pensamento, aliás, aquilo que ele já acreditava ser o caminho na busca de uma arquitetura de excelência, mas apenas o caminho e não a chegada.

O que Leonídio, em nenhum momento, trata em seu livro, é da fundamental associação que Costa faz com as técnicas construtivas advindas das tradições eruditas e das tradições populares, as quais dizem respeito ao vínculo com o passado. Assim, o que esta tese pretende esclarecer é que há indícios de que o precedente digno de investigação para Costa é aquele que, erudito ou popular, possua uma estética resultante da técnica utilizada e, portanto, assuma o papel de inspiração e de mediador do conhecimento com a finalidade de servir de paradigma para a concepção da forma arquitetônica moderna de Costa. Essas

---

<sup>113</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.



seriam algumas das possíveis razões da tradição sobre o papel do precedente na concepção de Lucio Costa que essa tese pretende desvendar:

“(...) as atitudes a priori do modernismo oficial, cujo rígido protocolo ignoravam, jamais os seduziu. Tornaram-se modernos sem querer, preocupados apenas em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente facultava (Costa, 1995:168)<sup>114</sup>.”

No comentário a seguir de Comas<sup>115</sup>, verifica-se que se Costa valorizava tanto Le Corbusier, talvez fosse, entre outros motivos, pelo fato que conseguia visualizar fortes influências do mestre Guadet em Le Corbusier, e quem sabe não foram essas afinidades que possam ter aproximado as idéias de Le Corbusier com as de Costa, conforme a seguinte citação:

“Nessa perspectiva, o destaque de Le Corbusier assume uma coloração peculiar. Dada sua formação, Lucio não pode deixar de perceber as raízes acadêmicas da obra corbusiana, como antes o haviam feito Lissitzky ou Teige. O batizado da casa pré-fabricada associada à ossatura independente como Dom-ino fala de domesticidade, do caráter lúdico da arquitetura, do jogo combinatório da composição arquitetônica e da autoridade das regras auto-impostas sem as quais o jogo não pode começar. O *jogo correto, sábio e magnífico dos volumes reunidos sob a luz* equivale à composição regrada na sua feição aditiva. A exaltação da planta como matriz formal se assemelha ao apreço pelo “plano bonito”. A *promenade architecturale* recorda a *marche* ao longo duma sucessão composta de *tableaux* e a profissão das Panatéias analisada por Choisy. O jogo de volumes reunidos e a sucessão de enquadramentos sábios e magníficos lembram que a composição correta postulada como condição de excelência da obra arquitetônica pressupunha a criação de *belles enfilades*, como diz Guadet. Como apontado, a idéia de variedade de caráter na unidade de forma está por trás da lâmina inaugural de *L’Esprit Nouveau* – republicada na *Oeuvre Complète* 1910-29 (Comas, 2002:93)<sup>116</sup>.”

A seguir, Comas demonstra que Le Corbusier, por ter trabalhado no escritório de Perret, cuja formação se deu na École des Beaux-Arts, influenciou Le Corbusier e, por último, Costa. Porém, Costa deve ter estudado Perret na fonte. Segundo Comas:

“À luz do conceito do caráter, a pretensão da arquitetura moderna de expressar o espírito da época assume outra coloração. Entendida como vontade consciente e não o resultado do determinismo técnico-social ou da intuição inefável, ele se assimila facilmente ao desejo de caracterização dos traços distintivos de identidade da era da máquina, o mesmo que animava os adeptos do “estilo 1925” ou do racionalismo estrutural e classicizante de Perret, ambos sancionados pela Beaux-Arts: a caracterização de época não é antiacadêmica. Face ao “estilo 1925” e ao racionalismo estrutural e classicizante, a originalidade da arquitetura moderna não está na impessoalidade, na neutralidade emocional ou no internacionalismo. Advém antes da

<sup>114</sup> COSTA, Lucio. “**Muita construção, alguma arquitetura e um milagre**”. (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

<sup>115</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

<sup>116</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

busca de precedentes fora do território convencional da arquitetura, na engenharia civil e na construção utilitária, nos artefatos industriais como na pintura, para uma caracterização substantiva. Com constatações de eficiência, funcionalidade, racionalidade, verdade, desmaterialização, transparência, leveza e esbeltez do ponto de vista numa caracterização adjetiva. Mas Corbusier acrescenta algo mais, a idéia de debate ou diálogo entre pólos que se intuem complementares antes que antagônicos: entre a informalidade pitoresca sensual e a cerebralidade do rigor clássico que é do próprio princípio da planta livre, entre a reflexão idealista e o engenho empírico, entre a essência permanente e a manifestação cambiante, entre o planejado e o espontâneo e o popular maquinista (Comas, 2002:65)<sup>117</sup>.”

Comas, na citação anterior quando se refere a pólos que nortearam o pensamento de Le Corbusier, considera-os não opostos, mas sim complementares. Nesse caso, observa-se uma nítida diferença entre Costa e Le Corbusier, pelo fato de que Costa deixa bem claro em seu trabalho escrito, por exemplo, quando utiliza conceitos relacionados ao que é verdadeiro em arquitetura, por ter excelência, em oposição ao que é falso em arquitetura, por não possuir qualidades, assim como quando aborda duas concepções antagônicas em arquitetura relacionadas aos seus conceitos de orgânico-funcional em oposição ao conceito plástico-ideal, quando classifica os diversos estilos arquitetônicos ao longo da história. Tais constatações sobre o uso de pólos opostos por Costa, para fundamentar as suas razões da tradição em relação ao papel do precedente em sua concepção arquitetônica, serão melhor delineadas a seguir, através da minuciosa apreciação de sua produção literária. Há indícios de que algumas outras possíveis e fundamentais influências podem ter auxiliado na estruturação de seu pensamento a esse respeito, conforme se verificará na sequência desse capítulo.

---

<sup>117</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

**Pólos Opostos: Possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica advinda de teorias evolucionistas:**

O depoimento de Ítalo Campofiorito<sup>118</sup> torna-se relevante para o foco da tese em questão, uma vez que o autor aborda as razões do pensamento de Costa e suas possíveis influências advindas de teorias evolucionistas:

Restava, para mim, compreender a tendência que parecia apriorística de a natureza humanizar-se. E reconheço que a pista foi fácil. Na última página do seu Registro, diz Dr. Lucio com destaque: "...transcendência ou imanência, o ser humano...é a peça chave, o remate da Evolução". Com E maiúsculo! Fôra coisa pensada, então à maneira de Darwin? O *evolucionismo cultural*, tendência só divulgada depois de 60 explicaria muito bem a interpretação das revoluções industriais como estratégias (não genéticas) de *sobrevivência da espécie humana*. Posso estar arriscando, mas assim entendo que se atribua à ciência e à tecnologia a tal vocação inata para risca, traçar e periodicamente corrigir, o *favorável* caminho do futuro (Campofiorito, 2003:64)<sup>119</sup>."

Ao analisar a citação anterior, percebe-se que quando Campofiorito está analisando um trecho do texto de Costa, presente no livro "Registro de uma vivência", mais precisamente no final de seu livro, em que não há título, apenas a fotografia de um pássaro voando acima dessa frase, realmente há uma tendência em utilizar o precedente através de um papel de conciliador desse processo de transformação que a sociedade enfrentava, advindo da revolução industrial, em que o pensamento de Costa se conecta com a idéia de uma inexorável evolução, de técnicas tradicionais para técnicas novas (concreto armado e metálica), de formas plásticas distintas, já que as mesmas vão refletir as mudanças de tecnologia, entre outras. No entanto, parece que Costa acredita que esse processo não precisa ser abrupto, não há necessidade de romper com tudo que o precedeu, como muitos arquitetos naquele momento se posicionaram, pois há uma série de ensinamentos advindos de precedentes considerados válidos e que, ao reinterpretá-los criticamente, pode-se retomar certas lições, ao mesmo tempo em que se evita cometer os mesmos equívocos do passado. Costa parece, portanto, fincar o seu pensamento no século XIX, buscando, no precedente, as respostas para que essas mudanças fluam naturalmente, como tudo na vida, como um vôo de um pássaro.

<sup>118</sup> CAMPOFIORITO, Ítalo. **Depoimentos..** In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho.** Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>119</sup> Idem nota anterior.

No depoimento de Yves Bruand<sup>120</sup>, há um trecho de seu texto que foi selecionado por reforçar a idéia anteriormente exposta e verificar, também, que Costa não era apenas influenciado pelas teorias e obras de Le Corbusier. Havia reflexão e crítica na teoria e na prática de Costa, peculiar à sua maneira de ver a arquitetura, conforme se vê na seguinte citação:

“Apesar de se guiar pelos princípios de Le Corbusier, Lucio Costa não aplicou sistematicamente a totalidade dos seus “cinco pontos para a arquitetura moderna” em seus projetos. Vemos que em suas casas, por exemplo, ele utiliza o telhado de inclinação simples, e não o teto-jardim. No entanto, utiliza pilotis, mas também não sistematicamente. Por isso, creio tratar-se de uma evolução, já que ele não procurava copiar Le Corbusier, mas ao contrário, encontrar uma síntese entre a concepção espacial da casa luso-brasileira tradicional e certos elementos da arquitetura do mestre franco-suíço (Bruand, 2003:109)<sup>121</sup>.”

Desse modo, ao analisar-se o comentário anterior de Bruand, pode-se observar que Costa não era um revolucionário com intenções de inovar e modificar o momento de sua atuação em função dos novos materiais e de novas tecnologias, como muitos arquitetos contemporâneos a ele e, inclusive Le Corbusier, pareciam se posicionar. Costa, ao fazer uma constante conexão com o passado, por meio da extração de conhecimento de precedentes considerados por ele válidos ou verdadeiros, seja qual for a referência, seja pela tradição erudita ou pela tradição popular - ou ambas simultaneamente - mas ao mesmo tempo aceitar as teorias mais revolucionárias de Le Corbusier, bem como utilizar as novas técnicas construtivas, o que demonstra que Costa é um evolucionista. Ao aceitar o que o passado tem a ensinar e manter o vínculo com o mesmo, contudo ao mesmo tempo incorporar o novo, fazem com que sua linha de pensamento seja calcada em princípios evolucionistas.

Lauro Cavalcanti<sup>122</sup>, em seu depoimento, analisa as idéias de Costa através de três pontos de vista distintos que, entretanto, tiveram uma repercussão muito importante no delineamento das áreas de atuação que o arquiteto moderno no Brasil poderia atuar:

“Havia três correntes que disputavam o domínio do campo arquitetônico nos anos 1930. Os acadêmicos de Belas Artes – que em geral praticavam estilos “neos”, voltados para a Europa – e os neocoloniais, que buscavam um olhar mais nacional e, até, pan-americanos. São essas duas correntes que os modernos vão combater e dialogar, na busca do privilégio de serem escolhidas pelo governo para fazer os seus prédios. E o Lucio teve um papel central ao estabelecer as defesas e o campo de ação dos modernos. Em primeiro lugar, ele dizia que os modernistas, ao proporem uma simplificação da construção e uma eliminação da decoração, seriam capazes de realizar construções em larga escala, numa escala próxima à da industrialização. Nessa argumentação, muito bem estruturada, ele desloca a questão de um

<sup>120</sup> BRUAND, Yves. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>121</sup> BRUAND, Yves. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>122</sup> CAVALCANTI, Lauro. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

ponto de vista apenas estético para um ético. Assim, ser a favor do estilo moderno significava ser progressista e defender a possibilidade de habitação, de fazer casas para o povo. Esse foi o primeiro ponto. Em segundo lugar, há a questão da história. Lucio Costa dizia que só seria possível revolucionar o futuro se você conhecesse bem o passado, e demonstrava como o conhecimento do passado dos neocoloniais era absolutamente superficial e baseado em pastiches arquitetônicos. Então, ao lado de uma série de outros intelectuais, ele funda o Patrimônio, e o IPHAN (antigo SPHAN) passa a ser, por excelência, a instituição que abriga os modernistas. O terceiro tripé desse pólo é a construção de monumentos para o futuro, o que fica muito bem demonstrado na construção do Ministério da Educação, que é o primeiro arranha-céu moderno do mundo. Nesse prédio, ele demonstra a possibilidade de um estilo ser aplicado em grande escala, nos trópicos, para uma palácio. A construção foi importante não só para o modernismo brasileiro, mas para o modernismo internacional, mostrando que ele não era um modelo aplicável somente na Europa Ocidental (Cavalcanti, 2003:160-161)<sup>123</sup>.”

Das colocações feitas pelo autor na citação anterior, duas delas serão destacadas na análise a seguir: uma delas está na preocupação social e ética de Costa, em que suas idéias se baseavam numa produção arquitetônica rápida e em série, realizada a partir da nova tecnologia, sem decorações, que poderiam ser utilizadas na industrialização da construção para as classes mais desfavorecidas do Brasil; o outro ponto de vista está conectado com a valorização da história por Costa. Desde sua proposta de reformulação do ensino da Escola Nacional de Belas Artes, Costa afirma que todo o conhecimento da 'disciplina arquitetura' está precisamente no estudo da história, não na aplicação de seus estilos (como faziam os neocoloniais, os quais Costa refutava radicalmente por considerá-los superficiais), mas no estudo de suas motivações, de suas soluções construtivas e, conseqüentemente, no tipo de plasticidade resultante dessa técnica construtiva utilizada em um determinado período. Assim, conhecendo a fundo o passado, os arquitetos modernos poderiam avançar, pois não há como inovar ou trazer propostas novas sem antes entender o que os precedentes têm a ensinar, o que dessas lições é possível retomar através de uma nova leitura. E é, precisamente, nesse último ponto de vista, que Costa foi um grande mestre no que tange aos desafios enfrentados por ele naquele momento de mudanças, ocasionados pela revolução industrial, novos materiais, novas tecnologias e, conseqüentemente, no rumo que a arquitetura moderna no Brasil iria tomar.

Costa parece apresentar ideias influenciadas pelo evolucionismo, ou seja, só é possível avançar, mudar algo, se houver um profundo conhecimento do passado, e sem romper com o mesmo.

---

<sup>123</sup> CAVALCANTI, Lauro. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

A seguir, no depoimento de Sérgio Ferro<sup>124</sup>, há importantes considerações sobre possíveis influências nas atitudes de Costa relacionadas a Hegel com relação à forma, conteúdo que vem a complementar as idéias anteriormente expostas pela tese:

"O Hegel mostra bem que toda forma não é nada além do conteúdo. A forma é o conteúdo diferenciado, é o conteúdo espalhado, é o conteúdo na efetividade. E o conteúdo não seria nada mais do que a essência, o conceito dessa mesma forma. Então, para falar em formalismo como se fosse qualquer coisa a priori, é absurdo. Toda e qualquer forma tem um conteúdo. A questão é saber a qual conteúdo me conduz essa forma, e se um certo conteúdo declarado conduziu à forma que lhe corresponde. No caso de Niemeyer, e de quase todos os arquitetos, há quase que seguramente uma ruptura entre o discurso e a forma. O conteúdo enunciado nos discursos, nos manifestos, nas declarações, e o conteúdo posto mesmo na forma, são totalmente díspares, opostos. Com Le Corbusier é a mesma coisa. O discurso é uma coisa, a forma lida sai outra. No caso de Niemeyer isso também é bastante explícito. Se nós pensarmos só no conteúdo construtivo das formas que ele apresenta, raramente vemos correspondência, como no caso do Palácio da Alvorada. E, no Memorial da América Latina, a abóboda da catenária perfeita, que é uma forma das mais simples, uma das formas mais elegantes para se construir (em economia de materiais e modo de construir) é usada apenas como aparência. Então já não há essa correspondência mais simples e mais fundamental, no sentido duplo da palavra fundamental: como alicerce e como fundamento do núcleo do significado. Essa correspondência já não existe, o que gera uma série de outros desencontros sucessivos da forma. As formas barrocas lineares, as várias curvas sintomáticas de uma liberdade de criação de todos, mas permanecem de um só.

Há tanta forma no Niemeyer quanto no Lucio. São formas com conteúdo e responsabilidade diferentes. 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. Eu não oporia nunca o uso à forma. Por que o uso é parte do conteúdo, e parte desse conteúdo tem que estar na forma de qualquer jeito. É outra forma. (...)

Essa liberdade existe em qualquer manufatura. E o Lucio utiliza esses momentos de abertura não fugindo à técnica, não fugindo à mão-de-obra, não fugindo ao material, mas, ao contrário, prolongando possibilidades que estavam inscritas naquele mesmo material, mas com uma certa dose de independência, uma certa dose de repouso, que é exatamente onde ele, a meu ver, aparece melhor a poética na arquitetura. Nessa transformação do absolutamente necessário, técnico, que vai um pouco além e canta, e se exalta.

Não diria que em todas as obras do Lucio há isso. Mas digamos que como tônica, aparece esse tipo de comportamento, de postura, que se opõe radicalmente à do Niemeyer. É curioso que eles tenham sido sempre tão ligados, tão irmanados, fazendo sempre projetos juntos, partindo de duas atitudes quase que opostas, em relação à forma, em relação à linguagem construtiva. E talvez nesse Lucio mais próximo do material, mais próximo das coisas, a gente veja quase com saudade aquilo que antes tinha sido um projeto para nós, um projeto de independência, de autonomia, de formação própria. Por que ali, nessa mesma proximidade dos materiais nossos, dos materiais simples, fica ainda um pouco daquela brasilidade autêntica, fundamentada, real, concreta, que poderia ter dado esse tipo de plástica que nós deveríamos ter desenvolvido. O Lucio fica ali, do ponto de vista da forma e da plástica, com uma espécie de primeiro capítulo de um livro que não foi ainda escrito. Mas que voltará a ter que ser escrito (Ferro, 2003:216,217,222)<sup>125</sup>."

<sup>124</sup> FERRO, Sérgio. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>125</sup> FERRO, Sérgio. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

O autor observa influências evolucionistas filiadas ao historicismo de Hegel em Costa, ao observar que, para Hegel, toda forma tem um conteúdo que seria a essência, o conceito dessa mesma forma. Portanto, a conexão com a postura de Costa parece válida, pois o discurso e a prática projetual no trabalho de Costa apresentam uma correspondência direta, diferentemente, por exemplo, de Le Corbusier e Niemeyer. A atitude que leva Costa a valorizar as técnicas e materiais empregados como resultantes da plasticidade de suas formas arquitetônicas, demonstra que Costa faz o elo com o passado. Assim, ao fazer referências aos precedentes locais por ele reinterpretados em sua concepção arquitetônica, dá conteúdo a essa forma resultante, demonstrando que em tudo deve haver essência. Percebe-se, desse modo, que uma forma não pode ser resultado de falsas estruturas, colocadas apenas para dar um efeito decorativo ao objeto arquitetônico, por exemplo, quando Costa se utiliza desse tipo de argumento ao refutar os estilos ecléticos e o neocolonial.

**Pólos Opostos: Possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica advinda de teorias fundamentadas nos autores Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer:**

Na tese de doutorado de Renato Holmer Fiore<sup>126</sup>, existem dois importantes capítulos que auxiliaram na coleta de dados referente a esse capítulo da tese aqui exposta. O primeiro capítulo diz respeito às análises de Fiore sobre as obras de Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, afirmando que o trabalho de ambos trata da análise da história da arte através do uso de pólos opostos. O outro capítulo que foi de interesse para esta tese foi aquele em que Fiore analisa algumas obras escritas de Costa, com relação ao seu foco de tese, ou seja, a questão de lugar e de caráter em arquitetura.

No capítulo em que Fiore, por exemplo, analisa as teorias de Heinrich Wölfflin, há a afirmação de que o mesmo tornou-se uma das figuras centrais no desenvolvimento dos estudos da história da arte alemã do final do século XIX e início do século XX, e teve uma enorme importância no desenvolvimento da disciplina, como a construção de um esquema teórico geral que deveria eventualmente oferecer uma explicação de toda a história das artes, seguindo a tradição filosófica de tentar construir um sistema que desse sentido ao todo. Assim, o trabalho de Wölfflin foi muito importante nesse aspecto e influenciou diversos outros autores. Seu esquema, segundo Fiore, é baseado na idéia de pólos opostos que definem as mudanças no estilo. A tendência de um pólo ou outro caracteriza o estilo de uma época. Um exemplo central que Wölfflin utiliza é a transição do renascimento ao barroco. No livro "Renascimento e Barroco" (1888), ele estuda as mudanças estilísticas na arquitetura de Roma durante o século XVI. Nesse livro, o estilo barroco é caracterizado pelas linhas do pintor Grandeur, pela massividade e pelo movimento. Em relação a todas essas categorias, o barroco é visto como completo oposto do renascimento.

Em suas análises, Fiore conecta as teorias de Wölfflin e Worringer apresentando fortes suspeitas que as mesmas tenham influenciado diretamente Lucio Costa, com relação à sua montagem conceitual de dois pólos opostos, denominados plástico-ideal e orgânico-funcional, reforçando a idéia anteriormente apresentada nessa tese. Conforme a seguinte citação:

"Em todos seus pontos de vista sobre nacionalidade raça e meio, bem como sobre o desenvolvimento histórico das artes e a noção de que a arte deve ser uma expressão verdadeira do tempo e meio (aqui compreendida daquela forma geral sem distinguir aspectos

---

<sup>126</sup> FIORE, Renato Holmer. "On "place" and "character" in architecture : the case of Porto Alegre, south Brazil". Londres, 2000. 340 p.: il. Tese (Doutorado), The Bartlett School of Graduate Studies, University College London, University of London.



particulares) Lucio Costa demonstra que ele foi fortemente influenciado pela tendência, comum na história da arte do início do século XX, representada por grandes teorias e esquemas, tais como as formuladas por Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, que tentaram explicar todo o desenvolvimento da arte em termos de algumas categorias gerais que alternam ou evoluem com o tempo e/ou em termos de nacionalidade ou tendência racial ou influência pelo meio.

Seguindo esta tendência, Costa na verdade desenvolve sua própria versão destes grandes esquemas baseados em pólos opostos. Já em 1936, ele menciona a oposição entre duas concepções nas quais todas as formas arquitetônicas já eram baseadas, "o espírito Gótico-Oriental e o Greco-Latino, ou *Mediterrâneo*". No artigo de 1952 "Considerações sobre a arte contemporânea" o esquema é mais desenvolvido.

Haveria uma profunda dualidade em termos de expressão plástica que se manifestaria em todas as artes. Seria representada, por um lado, a concepção estática da forma, e, por outro lado, pela concepção dinâmica da forma. Na primeira concepção "a energia plástica concentrada no objeto considerado parece ser atraído por um suposto núcleo vital". Como consequência, nós temos a predominância de volumes geométricos, superfícies contínuas, contornos bem definidos e a tendência de expressar equilíbrio, densidade, contida. No segundo conceito, "a energia concentrada no objeto parece querer se libertar e expandir".

Esta dualidade bem básica é porém expandida com o desdobramento da concepção dinâmica. A concepção estática não é sub-dividida. Mas a tendência dinâmica pode se manifestar de várias formas diferentes, bem diferente de cada uma e a simples dualidade inicial se torna de fato um esquema substancialmente mais complexo. (...) A origem da concepção estática é a região Mediterrânea. Egípcios Gregos Etruscos, Romanos, Bizantinos teriam todos demonstrado uma tendência estática que poderia ser vista hoje na arquitetura vernacular de todos os países Mediterrâneos. Por sua vez, a tendência dinâmica seria um conceito nativo do norte Europeu. Seria também o conceito do Oriente embora em um senso completamente diferente do que no caso das formas do norte e oeste Europeu. Com isso Costa desenha dois eixos geográficos fundamentais: o eixo Mediterrâneo-Mesopotâmico, correspondendo a concepção estática, e o eixo Nórdico-Oriental correspondendo a concepção dinâmica (Fiore, 2000:95-96)<sup>127</sup>."

O que a presente tese aqui exposta afirma é que há indícios não só com relação aos conceitos opostos criados por Costa para descrever as diferentes concepções arquitetônicas ao longo da história, mas também há, no decorrer de seus textos, em diversas épocas em que foram produzidos, uma tendência em explicar algo que Costa acredita ser positivo em arquitetura. Em seguida, Costa complementa a ideia, quando demonstra o seu lado oposto, a saber, a visão negativa de Costa com relação à sua argumentação. Tais fatos poderão ser melhor compreendidos no decorrer da tese, mais precisamente nas análises realizadas em seus textos escritos, onde há uma presença constante entre o que é "verdadeiro" em oposto ao que é "falso" em arquitetura.

Comas<sup>128</sup> reforça a ideia de Fiore em sua tese de doutorado, posteriormente, ao afirmar que Costa utiliza como referência os conceitos fundamentais de Wölfflin, conforme a seguinte citação:

<sup>127</sup> Tradução da autora, In: FIORE, Renato Holmer. "On "place" and "character" in architecture : the case of Porto Alegre, south Brazil". Londres, 2000. 340 p.: il. Tese (Doutorado), The Bartlett School of Graduate Studies, University College London, University of London.

<sup>128</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

“O raciocínio de Lucio é complexo e aproximativo, mais sugestivo que logicamente preciso, não isento de ambigüidade. Ele aglutina metáforas de várias conotações e espécies: as associações da ordem dórica e da ordem jônica com representações de princípio masculino e feminino são similares no neoclássico e no barroco enquanto estilos históricos que utilizam a linguagem clássica, por exemplo, mas não é implausível correlacionar o princípio feminino com o barroco dinâmico e portanto mutável. De fato, Lucio se reporta à dupla articulação dos “conceitos fundamentais” de Wölfflin, onde o barroco passa a ser um dos dois estágios sucessivos de todos os estilos sem deixar de reconhecer-se como um estilo histórico. Daí a equação dórico = neoclássico e jônico = barroco. Ao lado disso, ele afirma uma síntese de comentários: a arquitetura moderna seria a fusão da tese greco-latina e da antítese gótico-oriental numa proposição nova que retém o que elas têm de legítimo e as combina mediante a introdução de um ponto de vista superior, a integração da concepção dinâmica e a concepção estática da forma expressamente opostos. Mas, em *Razões*, Lucio argumentava que essa contrariedade só existe no nível da aparência, não dos princípios, não havendo ruptura radical entre a arquitetura moderna e as arquiteturas do passado.

Fora o apelo a uma mudança de opinião, um jeito de resolver o paradoxo é pensar que a concepção dinâmica não exclui o repouso e a estática não exclui o movimento – desde que mantidos em posição subordinada. Via planta e fachada livres, a arquitetura moderna estabelece um debate entre movimento e estabilidade que não exclui a subordinação, mas não a pressupõe necessariamente (Comas, 2002:304)<sup>129</sup>.”

Enquanto Fiore busca integrar as influências de pólos opostos advindas de Wölfflin e Worringer sob Costa com relação à noção de lugar em arquitetura, Comas, por sua vez, acrescenta uma importante relação que realmente Costa faz em seu texto “Razões da nova arquitetura”. Ou seja, Costa afirma que a estrutura independente, pela primeira vez na história, possibilitará a conexão entre ambas as concepções arquitetônicas opostas, a plástico-ideal e a orgânico-funcional. Nesse sentido, Costa não está se preocupando com os locais por ele determinados como de origem de seus conceitos opostos de concepção arquitetônica, Costa parece estar priorizando os princípios compositivos em arquitetura.

No livro intitulado “Um modo de ser moderno”, referente ao artigo denominado “A contemporaneidade do ecletismo modernista” do autor Roberto Conduru<sup>130</sup> foi possível encontrar um trecho fundamental com relação a uma importante síntese que o autor faz, relacionando as principais influências que Costa possa ter seguido na montagem de sua teoria que vem ao encontro com o que a tese está tentando delinear nesse capítulo e, em especial, a fundamental utilização de pólos opostos por Costa ao embasar teoricamente a arquitetura moderna de excelência, qual seja:

“Essa história evolucionista, calcada nos conceitos de “espírito de época” e “espírito do povo”, é evidentemente filiada ao historicismo de ascendência hegeliana. Em “Considerações sobre a arte contemporânea” podem ser encontradas outras referências teóricas de Lucio Costa: a menção explícita da “acuidade intelectual do Sr. Eugenio D’Ors” e as vinculações implícitas e

<sup>129</sup> Idem nota anterior.

<sup>130</sup> CONDURU, Roberto. “A contemporaneidade do ecletismo modernista”, In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

óbvias a Heinrich Wölfflin, na diferenciação entre “forma aberta” e “forma fechada”, e a Wilhelm Worringer, na polaridade entre a “concepção estática da forma” e a “concepção formal dinâmica”, entre as culturas mediterrânea e nórdica.

Além dessas, outras referências teóricas podem ser pinçadas em sua obra: Clive Bell e sua definição da arte como “forma significativa”, que é citada explicitamente na epígrafe de “Do desenho” e no primeiro ponto de “Iniciação architectonica”; Auguste Choisy, cuja vinculação intrínseca entre técnica construtiva e forma arquitetônica é fundamental em sua produção escrita e arquitetural; a História da arte em cinco volumes da Élie Faure, que é recomendada por Lucio Costa na Coluna “Leitura básica” sobre arquitetura do jornal Folha de São Paulo, com o seguinte comentário: “É um apanhado muito interessante e toda a história da arte e da arquitetura ocidental” (suas demais indicações são o Atlas dos monumentos históricos nacionais de Augusto Carlos da Silva Telles – “Um levantamento muito bem-feito de todas as obras antigas de arquitetura no Brasil” – e Vers une architecture de Le Corbusier – “Um livro fundamental para se entender o movimento moderno de arquitetura”).

Essas referências variadas resultam com certeza da rica trajetória de vida de Lucio Costa. Clive Bell pode ser uma reminiscência de sua educação na Inglaterra durante à infância, Choisy e Faure remetem à formação em arquitetura na Escola Nacional de Belas-Artes, enquanto Wölfflin e Worringer derivam da influência da teoria da visualidade pura nos estudos realizados no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, gerada pela atuação de Hannah Levy. Entretanto, a simples justaposição desses autores – Hegel, D`Ors, Wölfflin, Worringer, Bell, Choisy, Faure e Le Corbusier – revela um ecletismo de fontes ou mais ou menos contemporâneas, conservadoras ou renovação, que leva Lucio Costa a conciliar o técnico, o formal e o literário como guias na interpretação da obra de arte.

Seria possível ver um indício de conservadorismo nessa soma eclética de referências. Conservadorismo que poderia ser confirmado pelo próprio Lucio Costa, que em entrevista concedida ao jornal O Globo em 1991 afirmou:

“Apesar de ter renovado a arquitetura, adequando-a às novas tecnologias do concreto e do aço, no fundo pessoalmente, eu sou um conservador”. Ou então postular sua equidistância das forças de modernização e preservação. Entretanto, é importante investir contra uma imagem fácil que se colocou à figura e à obra de Lucio Costa: a figura do oximoro, que rendeu vários títulos e deriva de abordagens que exploram a coexistência de forças opostas em suas ações e realizações. Entre as muitas possibilidades disponíveis dessa tendência dominante a sintetizar com um oximoro a figura e a obra de Lucio Costa, pode-se citar um exemplo recente: “O revolucionário tranquilo”, título do caderno Mais! da Folha de S. Paulo por ocasião do seu centenário de nascimento (Conduru, 2004:273)<sup>131</sup>.”

Roberto Conduru no trecho anteriormente selecionado, assim como Fiore e Comas, observa a nítida influência de Wölfflin e Worringer na estruturação de seu pensamento sobre a arquitetura ao longo dos tempos, de um modo geral, mais precisamente presente nas menções de Costa a conceitos baseados em pólos opostos que parecem prevalecer na argumentação geral de toda a sua teoria. Conduru faz um apanhado geral de possíveis autores que podem ter influenciado Costa em seu trabalho teórico e em sua prática projetual. Porém, não é uma tarefa fácil determinar com precisão todas estas distintas fontes de possíveis influências sob Costa.

<sup>131</sup> CONDURU, Roberto. “A contemporaneidade do ecletismo modernista”, In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

**Pólos opostos: Possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica advindas de teorias do século XIX - Cientificismo Iluminista e Romantismo Estético:**

Lucio Costa, ao falar das fontes estudadas que subsidiaram a estruturação de seu pensamento sobre a arquitetura moderna, afirma que, naquele momento, a atitude tomada por ele lembra a dos positivistas:

“Nesse conjunto de profissionais igualmente interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituiu-se, porém, de 1932 a 35, pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o “Livro Sagrado” da arquitetura.

Foi o conhecimento e a demorada e minuciosa análise dessa tese monumental nos seus três aspectos – o econômico-social, o técnico e o artístico -, foi o dogmatismo dessa disciplina teórica auto-imposta, e o intransigente apego, algo ascético, aos princípios de fundo moral que fundamentavam a doutrina – atitude que faz lembrar a dos positivistas -, foi esse estado de espírito predisposto à receptividade, que tornou possível resposta instantânea quando a oportunidade de por a teoria em prática se apresentou.

As atitudes a priori do “modernismo oficial”, cujo rígido protocolo ignoravam, jamais os seduziu. Tornaram-se modernos sem querer, preocupados em conciliar de novo a arte com a técnica confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente facultava (Costa, 1995:168)<sup>132</sup>.”

Desse modo, percebe-se que Costa questiona os valores do “modernismo oficial”, pois acredita que os verdadeiros valores estão presentes na conciliação entre arte e técnica colocando-se contrário àqueles que tentam facultar tal postura.

A seguinte citação, referente ao depoimento de Ítalo Campofiorito<sup>133</sup>, torna-se relevante para o foco da tese em questão e complementa a citação exposta anteriormente de Costa, visto que aborda as razões do pensamento de Costa e suas possíveis influências advindas do positivismo:

“Foi respondendo ao MIT, sobre o impacto do desenvolvimento científico e tecnológico na evolução da sociedade, que Dr. Lucio aproveitou para apresentar a sua *visão de um novo humanismo* para a nossa época. O texto é sintético, mas tão abrangente e articulado que se podem buscar nele as razões do seu pensamento em geral – sobre arte e arquitetura, sobre o lugar do homem no universo e, até, aquela velha idéia dele, tão recorrente, das “resultantes convergentes”. Quando ele diz que a ciência e a tecnologia “são o lado oculto da natureza”, porque o homem é a natureza “em estado de consciência” (...).

Com o título de *O Novo Humanismo Científico e Tecnológico*, o texto de 1961 foi incorporado ao Livro (o “Registro de uma vivência”). E, até às últimas entrevistas, Lucio Costa repetiu sua confiança nas *resultantes convergentes*. Se naquela época, uma declaração, via MIT, de progresso humano, com base *exclusivamente* científica, pareceu tão positivista e até

<sup>132</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, (2a ed.), 1995. 608p. : il..

<sup>133</sup> CAMPOFIORITO, Ítalo. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

reacionária, aos amigos de esquerda, hoje seria preciso reolhar para ela, com referência aos seus parâmetros próprios, internos. É claro que a confiança na natureza e no progresso vem de luzes "arquiseculares" do pensamento ocidental. De Rousseau, da Enciclopédia de Condorcet e, porque não, das idéias positivistas de, quem sabe? Comte, Taine, Bertrand Russel? (Campofiorito, 2003:59,63,64)<sup>134</sup>.

Observa-se que o pensamento de Costa ainda estava arraigado no século XIX, baseado no humanismo dos positivistas, e que sua teoria se refletia em sua prática projetual, já que o homem, como ser natural e racional, demonstra ser o centro de tudo para Costa. Tal fato pode ser observado quando Campofiorito relata as colocações de Le Corbusier por ocasião de sua visita à Brasília e as compara com as tomadas de decisões de Costa em Brasília, demonstrando o quanto os dois arquitetos se diferenciavam:

"O fato é que o Dr. Lucio recebeu o Corbusier, e o levou para ver o Parque Guinle. Ele fez elogios, mas que já eram esperados, afinal eram dois amigos. Mas a história era Brasília. De repente ele iria a Brasília...elogiaria ou não? Agora parece que isso não tem importância, mas eu me lembro como na época tinha, tanto para o Oscar como para o Lucio. Ele gostou mesmo, ao chegar, foi de ver algumas de suas idéias realizadas. E dizia: "Eles conseguiram uma coisa que eu nunca consegui. Mas contavam com uma coisa que eu nunca tive ao meu lado: a Autoridade". Eu anotava tudo no meu caderninho. Depois ele disse assim: "Essa cidade foi pensada *par un type*". Quer dizer foi pensada por um tipo, que é inteligente, e que pensou em todas as diversidades da vida. Aí eu coloquei um travessão, porque ele parou e disse assim: "É uma cidade humana". São coisas simples, não é? Se não fosse dita por Le Corbusier seria uma frase como outra qualquer. Mas fica claro de que maneira ele estava encarando aquela cidade. Ele falava daquela cidade com carinho que teria com uma coisa dele. E Corbusier não era um homem generoso. Não conheço elogios dele a arquiteturas em geral e urbanismo nenhum. E ele disse ainda: (...) (O que é bom nessa cidade é que ela tem uma alma). E é justamente o que, na época, no Brasil, se entendia mal. Que não tinha esquina, não tinha vida, era uma coisa artificial. Mas de artificial ele, Le Corbusier, tinha sido a vida inteira acusado. Quando ele diz que tinha alma, ele sabe o que está dizendo. "Vocês aqui são um grupo de primeira categoria. O que Brasília significa é o princípio da morte das velhas capitais". São frases pomposas, ele falava assim. (...)

Lucio Costa é o produto da civilização muito diferente do Corbusier. São dois homens muito diferentes. Essa idéia que o Corbusier tem da Praça dos Três Poderes é um exemplo. Que poderia ser de placas de concreto espesso com juntas de asfalto, como nos aeroportos. Foi assim que ele me disse que poderia ser a praça, se fosse dele. Mas ele falou assim: "Vocês aqui são delicados, fizeram com um material menor, uma pedrinha". É essa brutalidade que permite que se chame toda uma safra de obras dele de *new brutalism*. (...) O brasileiro é mais delicado, Brasília é delicada. As proporções de Lucio são. (...) Pois a cidade do Dr. Lucio é delicada, é fina, e o Corbusier não. De modo que se ele fizesse aquela cidade, ela seria duas vezes maior, duas vezes mais alta, e todas as distâncias seriam dobradas. Então isso me fez pensar que Brasília talvez seja mais humana, sem usar o clichê. Mais humana porque as proporções são mais próximas e agradáveis. É fácil constatar que o Dr. Lucio pensou o tempo todo na gente de Brasília (Campofiorito, 2003:53,55)<sup>135</sup>."

Importante salientar que Costa, obviamente, apresenta influências diretas da doutrina de Le Corbusier afirmadas por ele mesmo, porém a estruturação do pensamento de Costa sobre a arquitetura moderna brasileira vai muito mais além de uma simples

<sup>134</sup> Idem nota anterior.

<sup>135</sup> CAMPOFIORITO, Ítalo. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

reorganização das idéias de Le Corbusier. Costa era um intelectual com uma sólida formação não só advinda da vivência com seus familiares culturalmente ativos, especialmente seu pai, mas das suas experiências até a adolescência, quando estudou na Europa e da sua própria formação acadêmica na escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Portanto, Costa apresenta uma gama muito grande e diversa de influências e se torna muito simplista pensar que sua teoria advém apenas do mestre Le Corbusier.

No depoimento de Thiago de Mello<sup>136</sup>, observa-se não só a ênfase dada pela qualidade do trabalho escrito de Costa quanto à afirmação de que Costa era um grande humanista:

“(...) traduzi para o espanhol um texto do Lucio Costa chamado “A arquitetura brasileira”, numa série de publicações que inaugurei no Chile. Fui passar o fim de semana com Neruda, na Isla Negra. Dei-lhe de presente o texto. Neruda, que fazia questão de ter todos esses cadernos brasileiros, leu, e no mesmo dia disse: “Olha, é sobre arquitetura, mas é uma lição sobre arte literária. E mais: a gente aprende com esse texto. Sobre arquitetura e como deve ser a vida do homem. Me conte mais sobre o Lucio Costa”. Então, falei da profunda inquietação que tinha Lucio pela vida do povo brasileiro. Mais tarde cheguei a escrever, a propósito, que era parte da cuidadosa preocupação, a amorosa preocupação do Lucio, pela vida desse animal chamado homem, que habita o planeta Terra. Lucio era um grande humanista. Em nenhum momento da minha convivência com ele, deixei de aprender e repetíamos: que há muitas coisas admiráveis neste mundo, mas nenhuma mais admirável que o Homem. Imediatamente ressurgia nele, cada vez mais intensa, até o final de sua vida, a indignação moral. Indignação com que ele chamava de “o abismo infame” que existe entre aqueles que têm tudo e querem ter cada dia mais, e aqueles que não têm nada porque não podem ter (Mello, 2003:88)<sup>137</sup>.”

A assertiva anterior vem corroborar na afirmação de que Costa era um humanista; as influências na estruturação de seu pensamento em relação à arquitetura moderna brasileira parecem estar conectadas a princípios positivistas, cujas bases teóricas faziam referência à ação histórica de pólos opostos. A mesma tendência pode ser constatada nos escritos de Costa sobre arquitetura tal como se observa no decorrer desta tese, revelada em seus conceitos e preconceitos. No depoimento de Hugo Segawa<sup>138</sup>, ele aponta influências do Iluminismo na estruturação do pensamento de Costa sobre a arquitetura moderna:

“Acho que há uma dimensão muito interessante em Lucio Costa que a gente pode perceber nesse texto, que ele escreveu, chamado O desenvolvimento científico e tecnológico como parte da natureza. Há uma frase que ele gostava muito, e que nas nossas conversas ele sempre evocava: “O desenvolvimento científico e tecnológico não é oposto à Natureza, mas a própria Natureza, que através do seu estado lúcido, que somos nós, nos revela o seu lado oculto, virtual”. Eu acho que aqui se nota uma atitude de Lucio Costa que revela uma raiz

<sup>136</sup> MELLO, Thiago de. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>137</sup> MELLO, Thiago de. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>138</sup> SEGAWA, Hugo. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

iluminista. Iluminista no sentido de perceber o poder transformador que está contido no uso da razão. Eu acho que esse é o lado iluminista que nós devemos prestar atenção, esse lado que revela toda essa dimensão de alguém que pela razão pode buscar a melhoria do mundo, mas que também tem a sensibilidade para outras dimensões, que o conduzem para uma atitude respeitosa e crítica em relação ao poder desse racionalismo, e que o leva para isto que ele chamou de busca de um novo humanismo. Eu acho que esse apreço pela razão se deve sobretudo ao seu interesse pelo século XIX.

Lucio Costa tinha um grande apreço por Paris, a Paris do século XIX, a Paris de Haussmann. Não aquela que Haussmann destruiu, mas uma Paris que Haussmann completou. É uma Paris, que já pressupunha aqueles grandes eixos, aquela reorganização, aquela reordenação. Que tinha como base ou fundamento muito dessa ordem racionalista. Essa ordem que eu diria iluminista. Eu acho que é essa mesma Paris que seduziu Walter Benjamin. E eu acho que esse apreço por Paris revela um outro lado de Lucio Costa. Um homem cosmopolita, para quem um projeto de emancipação não se faz de maneira xenófoba, que acabasse circunscrevendo-a a uma condição paroquial.

O sentido de modernidade em Lucio Costa não é formal. Ele decorre de uma postura moderna derivada da preservação, que não é uma negação do passado. E é genuinamente moderna enquanto atitude (Segawa, 2003:203,206,207)<sup>139</sup>."

Segawa faz uma importante colocação das possíveis influências que devem ter estruturado o pensamento de Costa sobre a arquitetura moderna – fundamentadas na razão – advindas do Iluminismo. Ao analisar os textos de Costa, observa-se sempre a importante intenção de convencer o leitor através de argumentos passíveis de comprovação racional, dando ênfase às razões pelas quais o autor fundamenta suas ideias. Nesse sentido, o foco da tese está nas seguintes questões: Quais as razões da tradição? Ou seja, qual o papel do precedente na concepção arquitetônica de Costa? O papel do precedente é fundamental na concepção de Costa, não apenas observando seus argumentos em seus trabalhos escritos, mas, também, em sua prática projetual.

Assim, o papel do precedente parece relacionar-se ao fato de que não podemos romper com tudo aquilo que existia antes, pois existem marcos históricos importantes originários de cada lugar e a técnica e material correspondente a esses lugares parecem tomar uma força muito grande. Para Costa, refletem a cultura daquele povo. Portanto, embora naquele momento, logo após a revolução industrial, houvesse novos materiais, novas tecnologias, havia, também, uma importante preocupação que seria, para Costa, não se afastar da realidade local, da realidade de um país pobre como o Brasil. Mas onde estaria esse vínculo? Que razões seriam pertinentes para poder criar esse laço com o passado, já que se tratava de um país novo, ainda com pouca arquitetura de qualidade que representasse a cultura do país?

O livro sob o título "Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro" de Cêça Guimaraens<sup>140</sup>, publicado em 1996, apresenta uma série de comentários quanto a

---

<sup>139</sup> Idem nota anterior.

possíveis influências na formação do pensamento de Lucio Costa a respeito da estruturação teórica da arquitetura brasileira. Na introdução, a autora tece uma certa exaltação da importância de Costa no contexto da inserção da arquitetura moderna no Brasil, tais como a assertiva a seguir:

“Lucio é, no Brasil, sempre e por todo o século XX, o soberano do território de ontens, hojes e amanhãs da arquitetura nacional. Totem e mito, o arquiteto Lucio Costa é um brasileiro incomum, dizem todos.

União e reunião de romantismo estético e cientificismo iluminista, ou seja, coração e inteligência, integram a história de sua vida, intimamente ligada à de sua obra.

Uma espécie muito particular de humanismo primordial preencheu o pensamento de Lucio Costa e contribuiu para a construção de sua imagem pública de forma básica, diferenciando seu trabalho do primeiro e restrito modernismo.

Este modernismo, interpretado exclusivamente do ponto de vista da supremacia mecanicista e tecnológica sobre os fatores culturais e autóctones, não encontrou em Lucio Costa um entusiasta ferrenho (Guimaraens, 1996:5)<sup>141</sup>.”

Desse modo, é possível verificar, através da afirmação da autora, importantes influências que ajudaram a estruturar o pensamento de Lucio Costa em relação às suas teorias que acabaram fundamentando o movimento moderno no Brasil, quais sejam: por um lado o romantismo estético e, por outro lado, o cientificismo iluminista, ou seja, emoção e razão, respectivamente. Entretanto, isso gera algumas ambigüidades provenientes justamente dessa dualidade em seu pensamento, as quais a tese tentará descortinar.

---

<sup>140</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

<sup>141</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..



### Constatações:

“Quando Maria Elisa casou com Eduardo Quintiliano Sobral, eu estava na Europa; recebi então dela uma carta comovente que durante muito tempo ficou guardada, com outros papéis, entre as páginas do *De Architectura* de Alberti, tardia edição de 1784. Um belo dia achei que devia estar melhor guardada e a retirei dali. Agora não sei onde estará. (Costa, 1995:224)<sup>142</sup>.”

Através da leitura das fontes secundárias sobre as possíveis influências de Costa e da análise realizada a partir de algumas informações que o próprio Lucio Costa passa sobre as suas fontes de estudos, constata-se que vários fatores contribuíram para a consolidação do pensamento arquitetural de Costa. Percebe-se indícios, conforme relatado no início desta parte, que sua experiência pessoal em vários âmbitos foram fundamentais para desenvolver o seu intelecto, como por exemplo: sua própria criação em uma família com uma boa cultura geral. Estudou em escolas de boa tradição; morou muito tempo na Europa e, posteriormente a sua formatura, realizou várias viagens, novamente pela Europa e entre outros lugares, como pelo Brasil, demonstrando, através de seus importantes relatos dessas viagens, um profundo conhecimento da história da arquitetura precedente.

Os autores que possivelmente influenciaram as idéias de Costa advêm de fontes diversas e ecléticas, portanto, analisar precisamente as influências que determinaram sua concepção teórica sobre a arquitetura moderna torna-se um trabalho à parte e extremamente complexo: tratar-se-ia de outra tese. Pelo motivo exposto, esse capítulo apenas levanta indícios e prováveis conexões entre uma fonte ou outra de pesquisa que provavelmente auxiliaram Costa na montagem de suas teorias como um todo, mas que são somadas em "dosagens" distintas, hierarquizadas e analisadas criticamente pelo arquiteto. Esse capítulo, por conseguinte, teve como meta principal a intenção de auxiliar, juntamente com o exame minucioso da obra escrita publicada de Costa, a seqüência da argumentação apresentada nos próximos capítulos, na busca de caminhos que conduzam ao esclarecimento do programa de investigação que sustenta esta tese.

Baseado, então, nos dados coletados e nas análises realizadas pela tese nessa primeira parte do trabalho, em síntese, pode-se destacar algumas das mais importantes influências que a tese constatou estarem presentes na estruturação do pensamento de Lucio Costa, centradas na referência constante a pólos opostos, quando remete às razões do apego à tradição no uso do precedente em sua concepção arquitetônica, quais sejam:

---

<sup>142</sup> COSTA, Lucio. "**Delfim Moreira 1212, cobertura**" (1963). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

1) Sua própria formação acadêmica na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, influência direta do ensino da École des Beaux-Arts de Paris e, portanto, dos professores que estruturam o ensino, como por exemplo, Julien Guadet, entre outros;

2) A influência do trabalho de Viollet-le-Duc e Auguste Choisy; as idéias deste último autor em particular está presente nas constantes afirmações de Costa sobre a relevância da técnica construtiva e sua fundamental interdependência com o resultado formal estético.

3) Sua contínua busca de um aprimoramento intelectual com pesquisas e estudos afirmados por ele mesmo, que aconteceu através, principalmente, das obras do mestre Le Corbusier.

4) Influências advindas do evolucionismo filiado ao historicismo de Hegel, observado na constante referência dada por Costa em relação ao papel crucial que o precedente tem, seja erudito ou popular, na extração de conhecimento, e não numa simples ruptura com o passado, como se o mesmo fosse ultrapassado. O momento de sua atuação foi marcado pela influência da revolução industrial que acontece no século XIX; no entanto desencadeia em um processo de modificações drásticas na sociedade brasileira, ainda nas primeiras décadas do século XX Como conseqüência da mesma, surgem novas tecnologias que vão marcar influências que a arquitetura moderna começa a refletir, mas a postura que Costa adota está vinculada a um sentido de evolução, diferentemente da postura de rompimento com tudo que a precedeu, posição que tantos outros arquitetos acabaram adotando.

5) Tais influências, advindas da organização do conhecimento da história da arquitetura através de uma comparação em que prevalece conceitos que as distinguem pelo uso de pólos opostos, baseados possivelmente em autores como Wölfflin e Worringer, podem ser observadas, por exemplo, quando Costa apresenta os seus conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal para classificar essas diversas concepções arquitetônicas antagônicas. Outra constatação do uso, por Costa, de pólos opostos, se relaciona diretamente a seus conceitos baseados em 'verdades', em oposição aos baseados em 'falsidades', para argumentar sobre a possibilidade de uma arquitetura de excelência.

6) Influências advindas do positivismo (século XIX), iluminismo e humanismo, referências que são observadas, além das fontes secundárias, nos próprios escritos de Costa, demonstram que o Homem é o centro de tudo e é a partir desse ser que a arquitetura deve ser criada. Esse processo desencadeia um pensamento possivelmente estruturado em pólos opostos, ou seja, de um lado o cientificismo iluminista, baseado na razão e, por outro lado, o romantismo estético, baseado, na emoção. Importantes relações que estão ligadas diretamente na montagem de seu pensamento analisado em seu trabalho escrito, em que

Costa procurará explicar as suas ideias, baseadas em argumentos racionais, mas que em outros momentos, embora sempre haja a busca de uma certa racionalidade, observar-se-á um lado oposto baseado nas emoções, na irracionalidade, âmbito esse, pertinente a diversos questionamentos.

Portanto, todos esses fatores juntos, incluindo sua própria experiência profissional no SPHAN, abordado na parte anterior desse capítulo, indicam fortemente que a consolidação do pensamento de Costa surge como uma mescla, conformando a essência peculiar de um pensamento que refletiu, na sua montagem conceitual, sobre as razões da tradição e o fundamental papel que o precedente adquire em sua concepção da arquitetura moderna. Segundo as próprias palavras de Costa:

“Ingredientes” da concepção urbanística de Brasília

1º – Conquanto criação original, nativa, brasileira, Brasília – com seus eixos, suas perspectivas, sua *ordonnance* – é de filiação intelectual francesa. Inconsistente embora, a lembrança amorosa de Paris esteve sempre presente.

2º – Os imensos gramados ingleses, os *lawns* da minha meninice, - é daí que os verdes de Brasília provêm.

3º – A pureza da distante Diamantina dos anos vinte marcou-me para sempre.

4º – O fato de ter tomado conhecimento das fabulosas fotografias da China de começo do século (1904) – terraplenos, arrimos, pavilhões com desenhos de implantação – contidas em dois volumes de um alemão cujo nome esqueci.

5º – A circunstância de ter sido convidado a participar, com minhas filhas, dos festejos comemorativos da Parson School of Design de Nova York e de poder então percorrer de “Greyhound” as auto-estradas e os belos viadutos-padrão de travessia nos arredores da cidade.

6º – Estar desarmado de preconceitos e tabus urbanísticos e imbuído da dignidade implícita do programa: inventar a capital definitiva do país (Costa, 1995:282)<sup>143</sup>.”

<sup>143</sup> COSTA, Lucio. “Ingredientes” da concepção urbanística de Brasília. (1957). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

### III – MENÇÕES DE COSTA À TRADIÇÃO ERUDITA



FIGURA 06<sup>1</sup>

**“Nessa fase de adaptação, a luz tonteia e cega os contemporâneos – há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo o que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo – iconoclastas e iconoltras se degladiam. Mas, apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisito, desconhecido sabor, resultando daí formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim. (...) Assim, a crise da arquitetura contemporânea, como a que se observa em outros terrenos, é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. É pois natural que, resultando de premissas tão diversas, ela seja diferente, quanto ao sentido e à forma, de todas aquelas que precederam, o que não a impede de se guiar – naquilo que elas têm de permanente – pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis. As classificações apressadas e estanques que pretendem ver nessa metamorfose, naturalmente difícil, irremediável conflito entre passado e futuro, são destituídas de qualquer significado real. Se ainda não é fácil, porém, a espíritos menos avisados aprender, na arquitetura, o verdadeiro sentido dessa transformação a que não poderemos fugir (...) (Costa, 1995:110)<sup>2</sup>.”**

<sup>1</sup> Foto dos Arcobotantes de Chartre. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.447.)

<sup>2</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

Este capítulo examina criteriosamente diversos textos publicados por Costa ao longo do tempo, nos quais se evidencia a referência à tradição erudita, com a finalidade de analisá-los criticamente. Para tanto, levantar-se-ão hipóteses que buscam clarificar o foco desta tese, centrada na compreensão das *razões da tradição* que justificam indícios do papel protagonista atribuído por Costa ao uso do precedente como fundamento de sua concepção arquitetônica.

As resenhas aqui encetadas iniciam pela análise do marco teórico que acabou por fundamentar a arquitetura moderna no Brasil, intitulado “Razões da nova arquitetura”, de 1934. Os textos selecionados compreendem o período da década de trinta a cinquenta e seus conteúdos não esgotam o tema deste capítulo. Portanto, muitos serão retomados para futuras análises em que o foco será outro, com o objetivo de elucidar diversas questões relativas à tese aqui desenvolvida.

Carlos Eduardo Dias Comas<sup>3</sup>, ao analisar os projetos arquitetônicos de Costa, observou a extração de regras de composição<sup>4</sup> de precedentes eruditos na concepção projetual de Costa, e como ele os usava. Esses estudos constituem importante referência panorâmica para o desenvolvimento desta tese. Esta, porém, dele se diferencia, como já foi enfatizado anteriormente, pois neste caso o foco não é a verificação dessa extração em projetos arquitetônicos realizados por Costa, e nem seu emprego diretamente como instrumentos de projeto, mas sim verificar como se configura, no pensamento de Costa, o discurso que valida a opção operativa do arquiteto. É, portanto, no conjunto de argumentos introduzidos por Lucio Costa em sua obra escrita que se buscará interpretar as razões que levaram o mestre brasileiro a valorizar a tradição erudita de vertente clássica-acadêmica, e não a deixá-la de lado (ou a escondê-la), como o fizeram muitos arquitetos modernos. Esta última atitude acabou levando, ao menos no discurso mais superficial, à caracterização da arquitetura moderna como instrumento de ruptura com o passado: a condição de modernidade, neste caso, implicaria criar obras inéditas, fundamentadas em questões tecnológicas e pragmáticas das quais emanaria uma estética original – um estilo internacional – descolado de tempo e lugar. Diferentemente, Costa, como já foi mencionado, assume um papel singular nesse contexto da arquitetura moderna, precisamente por jamais se afastar do estudo explícito de precedentes enraizados tanto na produção erudita do passado como nas tradições populares a ela subjacentes.

<sup>3</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M.M. Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

<sup>4</sup> Segundo conceitos de Guadet apresentados na introdução da tese. GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture : cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts**. 4. éd. Paris: Librairie de la Construction Moderne, [1909?]. [4 v.] : il. p.75-95.

### “Razões da nova arquitetura”<sup>5</sup>

O texto “Razões da nova arquitetura” foi publicado em 1936 na “Revista da Diretoria de Engenharia”, da Prefeitura do Distrito Federal, volume III, número I. No livro “Registro de uma vivência”, Costa assinala que esse texto é de 1934; portanto, esta é a data considerada neste trabalho. “Razões da nova arquitetura” representou um marco no Brasil, no sentido de fundamentar teoricamente a arquitetura moderna, integrando passado e presente, diferentemente da tendência internacional, que em muitos casos refuta o precedente para evitar a cópia de modelos passados: “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 (Costa, 1995:108)<sup>6</sup>.”

No texto “Razões da nova arquitetura”, é abordado o momento de transição e adaptação a um mundo novo que inicia a partir das transformações geradas pela era da revolução industrial e suas influências na arquitetura. Conforme Costa, começam a surgir reações diversas e antagônicas com relação a esse período: os que estão contentes com a nova era tendem a romper com tudo o que precedeu e há aqueles que negam o que está acontecendo. A fase é de desentendimento de ambas as partes, mas a nova era segue seu fluxo natural de desenvolvimento, mantendo uma conexão com as “verdades de sempre”<sup>7</sup>; o espírito é o mesmo, a sua forma de apresentação e de expressão é que é nova, afirma.

Costa também salienta a importância desse período como um marco de possibilidades em vários âmbitos que até então o mundo nunca antes vivera. As modificações presentes nesse momento são tão sérias que Costa chega a afirmar que nem o Renascimento, apesar de sua importante e profunda influência, compara-se com que realmente essa era representa.

O trecho a seguir, extraído do texto “Razões da nova arquitetura”, foi selecionado por apresentar algumas importantes colocações do mestre que vão fornecendo pistas com relação ao foco da tese em questão. Segundo as palavras de Costa:

“Nessa fase de adaptação, a luz tonteia e cega os contemporâneos – há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo o que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo – iconoclastas e iconolatrás se degladiam. Mas, apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisto,

<sup>5</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>6</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>7</sup> Expressão posteriormente a ser analisada quanto aos conceitos de verdade em oposição aos seus preconceitos que Costa os denomina de falso. COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.108.

desconhecido sabor, resultando daí formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim.

Estamos vivendo, precisamente, um desses períodos, cuja importância, porém, ultrapassa – pelas possibilidades de ordem social que encerra – todos aqueles que o precederam. As transformações se processam tão profundas e radicais que a própria aventura humanística do Renascimento, sem embargo do seu extraordinários alcance, talvez venha a parecer à posteridade, diante delas, um simples jogo de intelectuais requintados (Costa, 1995:108)<sup>8</sup>.”

Desse modo, verifica-se que Costa, no texto “Razões”, inicialmente apresenta o quadro geral de incertezas que os arquitetos, no momento de novas alternativas advindas do desenvolvimento tecnológico, estão passando, ou seja, por um lado os que estão satisfeitos com as novas alternativas tendem a romper com tudo que precedeu. Por outro lado, há aqueles que não aceitam as novas alternativas e se mantêm fiéis ao que já conhecem, gerando um ambiente de grandes polêmicas entres essas posições opostas.

Porém, Costa parece se posicionar como o conciliador de ambas as partes antes caracterizadas como opostas. Costa tenta costurar as posições antagônicas através de uma nítida postura que faz referência ao passado como fonte de verdades inerentes à disciplina arquitetura, como quando afirma que “o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisito, desconhecido sabor, resultando daí formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim”. Nessa frase, Costa esclarece que existem certos princípios e/ou regras compositivas que em arquitetura independem da estética que dela resultou e do tempo que a mesma representa. Para Costa, arquitetura de excelência tem essência - “velho espírito” - e essa essência representa as “verdades de sempre”, mesmo que sua forma estética esteja “transfigurada” pelas novas tecnologias. Costa parece dar indícios, quando utiliza a expressão “verdades de sempre”, que a “verdadeira arquitetura” necessariamente deve apresentar certos atributos, que posteriormente serão melhor esclarecidos, relacionados a princípios compositivos e a processos construtivos interdependentes da forma estética gerada. E, assim, Costa finaliza o seu pensamento buscando dar certa esperança a todos que no momento, conforme suas próprias palavras estão se “degladiando”. A crise da arquitetura contemporânea, bem como em outras áreas, advém da criação da máquina, sob a era industrial que tenta se firmar. Costa afirma que é totalmente coerente com esta nova era que inicia; preconiza que a arquitetura se diferencie enquanto sentido e forma dos períodos anteriores, contudo, sem perder o vínculo com as mesmas regras que permanecem perenes naquilo que constitui a excelência da disciplina ao longo dos tempos.

---

<sup>8</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2<sup>a</sup> ed.), 1995.

Desta maneira, conforme Costa, é destituído de qualquer valor tentar etiquetar a arquitetura desse período, assim como promover conflitos entre passado e futuro. Se para alguns as transformações desse momento são difíceis de serem aceitas e aplicadas na arquitetura, mas de difícil fuga, na evolução dos meios de transporte, por sua vez, há grandes resultados também desencadeados pela mesma causa. A seguir outro trecho do texto selecionado para análise:

“A máquina – com a grande indústria – veio, porém, perturbar a cadência desse ritmo imemorial, tornando a princípio possível, já agora, sem rodeios, o alargamento do círculo fictício em que, como bons perus cheios de dignidade, ainda hoje nos julgamos aprisionados. Assim, a crise da arquitetura contemporânea, como a que se observa em outros terrenos, é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. É pois natural que, resultando de premissas tão diversas, ela seja diferente, quanto ao sentido e à forma, de todas aquelas que precederam, o que não a impede de se guiar – naquilo que elas têm de permanente – pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis. As classificações apressadas e estanques que pretendem ver nessa metamorfose, naturalmente difícil, irremediável conflito entre passado e futuro, são destituídas de qualquer significado real. Se ainda não é fácil, porém, a espíritos menos avisados aprender, na arquitetura, o verdadeiro sentido dessa transformação a que não poderemos fugir, a evolução dos meios de transporte, impelida pela mesma causa, mostra toda a sua significação, de maneira clara e sem sofismas, nos resultados surpreendentes a que chegou, muito embora já nada disso nos espante, tão familiarizados estamos com essa forma corriqueira de “milagre” (Costa, 1995:110).”

Ao analisar esse outro trecho do texto “Razões”, observa-se a tentativa de Costa em esclarecer que a crise a qual a arquitetura de sua época está passando, refere-se diretamente ao advento da máquina proveniente da revolução industrial, que trouxe novos materiais e disponibilizou novas tecnologias a serem utilizadas pelos arquitetos modernos. O que Costa tenta esclarecer é que há muita incompreensão por parte dos profissionais da área da arquitetura com relação a essas mudanças, visto que as mesmas não se referem a uma ruptura com tudo o que precedeu e, sim, os princípios compositivos os quais os arquitetos utilizam para criar arquitetura desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade são os mesmos, pois são perenes no que concerne à tradição disciplinar da arquitetura. De acordo com suas próprias palavras: “o que não a impede de se guiar – naquilo que elas têm de permanente – pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis”. Costa afirma, portanto, que quanto a esses princípios o vínculo à tradição erudita perdura, não há ruptura, depende da maneira mais cautelosa de tentar se posicionar frente a essas mudanças no sentido de não romper com tudo que precedeu, já que seria falhar no aspecto que está implícito na “essência” (“velho espírito” ou “verdades de sempre”) dos grandes exemplos do passado. Obviamente, o resultado formal será distinto nesse momento, tendo

---

<sup>9</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.



em vista que será resultante dessa nova tecnologia, bem como os estilos de diversas épocas que se distinguiram um dos demais, expressando essas distintas soluções técnico-construtivas.

Esse momento marcaria uma revolução na sociedade através do desenvolvimento tecnológico em vários setores, transformando o dia a dia dessas pessoas numa rapidez nunca antes vista. Também, fez com que o temor ao novo surtisse efeitos que acabaram por desequilibrar muitos arquitetos no sentido de não terem parado para pensar com calma e com a disposição de refletir criticamente sobre novos fatos que estavam se impondo, para poderem estruturar um caminho naquilo que é impossível negar, a evolução dos tempos.

Costa, diferentemente da maioria, parece ter sido esse pensador, o intelectual que soube refletir sobre essas questões. Assim, seu trabalho teórico serviu para mediar e conciliar equilibradamente esse processo de mudanças, propondo alternativas que embasassem a arquitetura moderna no sentido de não perder os vínculos com a tradição erudita, de continuar a valorizar o precedente como registro histórico do conhecimento arquitetônico através de seus princípios e leis inerentes ao objeto arquitetônico de excelência, independente da época que esse se encontre.

Esse contexto difícil, vivido naquele momento da denominada "era da máquina", parece ter fornecido as razões que levaram Costa a valorizar o precedente, no sentido de fazer do mesmo uma ponte ou uma conexão entre passado e presente, com a finalidade de estruturar e conciliar pensamentos opostos sobre a arquitetura moderna. Ou seja, tentando interpretar Costa, parece que seu pensamento, nessa circunstância, direciona-se para a seguinte assertiva: cria-se arquitetura com uma nova aparência estética, resultado das novas tecnologias, mas elabora-se essa criação através de princípios e leis compositivas como os antigos sempre fizeram, obras essas consideradas paradigmas do passado, representantes da arquitetura disciplinar erudita.

A seguir, outra importante parte do mesmo texto selecionada para posterior análise:

"Enquanto os engenheiros americanos elevam a uma altura nunca antes atingida as impressionantes afirmações metálicas da nova técnica, os arquitetos americanos – vestindo as mesmas roupas, usando os mesmos cabelos, sorriso e chapéus, porém desgostosos com o passado pouco monumental que os antepassados legaram, e sem nada compreender do instante excepcional que estamos vivendo – embarcam para a Europa, onde tranquilamente se abastecem das mais falsas e incríveis estilizações modernas, dos mais variados e estranhos documentos arqueológicos, para grudá-los com o melhor cimento – aos arcaísmos impassíveis, conferindo-lhes assim a desejada dose de "dignidade".

No entanto, os "velhos" europeus, fartos de uma herança que os oprime, caminham para a frente, fazendo vida nova à própria custa, aproveitando as possibilidades do material e da prodigiosa técnica que os "jovens" americanos não souberam utilizar.

Assim, com vinte séculos de intervalo, a história se repete. Os romanos – admiráveis engenheiros – servindo-se de alvenaria e concreto, ergueram, graças aos arcos e abóbodas,

estruturas surpreendentes: não perceberam que a dois passos estava a arquitetura; apelaram para a Grécia decadente, revestindo a nudez sadia dos seus monumentos com uma crosta de colunas e platibandas de mármore e travertino, - vestígios de um sistema construtivo oposto. E foram precisamente os gregos em Bizâncio – Santa Sofia – que aproveitaram, tirando-lhe todo o partido da extraordinária beleza, a nova técnica (Costa, 1995:112)<sup>10</sup>.”

Nas colocações acima pode-se observar a atitude crítica de Costa com relação ao que em textos subsequentes ele mesmo chamará de “falsos estilos”, em oposição aos “verdadeiros estilos”. Nesse trecho do texto, Costa utiliza como exemplo a arquitetura elaborada nos Estados Unidos, contrária à nova tecnologia que estava à disposição no momento. Ou seja, os americanos constroem com a nova tecnologia, mas por falta de um passado marcante com relação à arquitetura produzida em seu país revestem sua arquitetura seguindo estilos históricos advindos dos europeus, contrapondo-se ao resultado estético proveniente da própria tecnologia que estava sendo empregada.

Os europeus, diferentemente dos americanos, estariam abertos às novas soluções desencadeadas na construção civil, advindas das novas tecnologias, e começam a produzir uma arquitetura que, esteticamente, representa essas transformações. Nesse aspecto, Costa compara a arquitetura dos americanos com a arquitetura dos romanos do período da antiguidade clássica que, também possuidores de novas tecnologias, mais avançadas que as dos gregos, baseavam-se na estética e no aplique decorativo dos materiais gregos para definirem seus estilos. Essas narrativas de Costa referem-se ao “falso estilo” que, para o autor, resulta de formas estéticas divergentes, em sua origem, da tecnologia e dos materiais empregados em sua construção como será verificado posteriormente.

A técnica construtiva moderna, segundo Costa, solicita uma revisão dos conceitos até então empregados nos modelos tradicionais. A maior alteração, em relação aos sistemas construtivos anteriores, constata-se na estrutura independente da edificação. As paredes, tradicionalmente, estruturavam o edifício desde o solo até o último pavimento. Com a nova técnica, as paredes perdem a função anteriormente exercida, isto é, de estruturar e vedar as construções, para tão somente serem usadas como vedações.

Assim, através do uso da nova tecnologia, sistemas de estruturas independentes que podem ser tanto de concreto armado como metálicas, libertam as paredes da função estrutural para se tornar simples vedações, podendo, em muitos casos, serem aplicadas como lâminas de vidro, cuidando a melhor orientação, afirma Costa.

Estrutura e parede apresentam-se, a partir de agora, como coisas com usos, materiais e espessuras diferentes, evidenciando independência em suas diversas aplicações.

---

<sup>10</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

Costa afirma, por exemplo, que as paredes podem ser produzidas com materiais leves, com tecnologias à prova de som e fabricadas para melhor resistir às variações de temperatura. Podem ser dispostas livremente, já que não necessitam suportar mais o peso de toda a edificação.

Este é o “segredo de toda a nova arquitetura”, salienta Costa. Compreendendo com clareza o que representa essa independência (estrutura e vedação), tem-se a resposta com relação às intenções do arquiteto moderno: as soluções do momento fornecem uma maior liberdade às plantas e às fachadas sendo agora denominadas de “livres” (designando total liberdade de relação entre estrutura e vedação, nos termos preconizados por Le Corbusier). Com o novo sistema estrutural, foi possível transferir as colunas que acompanhavam as extremidades das edificações pelo lado de fora, para serem colocadas no interior do edifício, permitindo que as fachadas sejam simples vedações com total “liberdade de tratamento: do fechamento ao pano de vidro”, afirma. Segundo Costa:

“A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza, e de certo modo comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção, - é a ossatura independente. Tradicionalmente, as paredes, de cima abaixo do edifício cada vez mais espessas até se esparramarem solidamente ancoradas ao solo, desempenharam função capital: formavam a própria estrutura, o verdadeiro suporte de toda a fábrica. Um milagre veio, porém, libertá-las dessa carga secular. A revolução, imposta pela nova tecnologia, conferiu outra hierarquia aos elementos da construção, destituindo as paredes do pesado encargo que lhes fora sempre atribuído. A nova função que lhes foi confiada - de simples vedação - oferece, sem os mesmos riscos e preocupações, outras comodidades.

Toda a responsabilidade foi transferida, no novo sistema, a uma ossatura independente, podendo tanto ser de concreto armado como metálica. Assim, aquilo que foi - invariavelmente - uma espessa parede durante várias dezenas de séculos, pode, em algumas dezenas de anos, transformar-se (quando convenientemente orientada, bem entendido: sul no nosso caso) em uma simples lâmina de cristal.

Parede e suporte representam hoje, portanto, coisas diversas; duas funções nítidas, inconfundíveis. Diferentes quanto ao material de que se constituem, quanto à espessura, quanto aos fins, tudo indica e recomenda vida independente, sem qualquer preocupação saudosista e falsa superposição. Fabricadas com materiais leves, à prova de som e das variações de temperatura, livres do encargo rígido de suportar, deslizam ao lado das impassíveis colunas; para a qualquer distância, ondulam acompanhado o movimento normal do tráfego interno, permitindo outro rendimento ao volume construído.

É este o segredo de toda a nova arquitetura. Bem compreendido o que significa essa independência, temos a chave que permite alcançar, em todas as suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno: porquanto foi ela o trampolim que, de raciocínio, o trouxe às soluções atuais - e não apenas no que se relaciona à liberdade de planta, mas, ainda, no que respeita à fachada, já agora denominada “livre”: pretendendo-se significar com essa expressão a nenhuma dependência ou relação dela com a estrutura. Com efeito, os balanços impostos pelo aproveitamento racional da armação dos pisos teve como consequência imediata transferir as colunatas - que sempre se perfilaram muito solenes, do lado de fora - para o interior do edifício, deixando assim às fachadas (simples vedação) absoluta liberdade de tratamento: do fechamento total ao pano de vidro (Costa, 1995:112)<sup>11</sup>.”

<sup>11</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2<sup>a</sup> ed.), 1995.

Percebe-se no texto de Costa, anteriormente citado, que o autor tenta esclarecer os “Cinco pontos da arquitetura”, de Le Corbusier, mesmo que Costa não os cite literalmente. Mas o mais relevante, nessa parte, para melhor focalizar o tema desta tese, está em dois trechos. No primeiro, ao início, Costa afirma: “A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza, e de certo modo comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção, - é a ossatura independente.” Costa está dando continuidade à sua crítica à produção arquitetônica dos americanos, pelo fato de resultarem em uma estética diferente da construção por eles empregada. Ou seja, Costa está salientando que a “verdadeira arquitetura”, na acepção por ele enunciada mostrar-se-á persistente em seu pensamento (tal qual será demonstrado na análise realizada em seus textos), em sua aparência estilística, deve ser o resultado da técnica construtiva e, por conseguinte, mantém os laços com a tradição da disciplina arquitetura, seja erudita ou popular, considerada por Costa de excelência. Costa, portanto, acredita que nesse momento deve haver uma preocupação por parte dos arquitetos modernos em produzir uma arquitetura que expresse e resulte em uma forma-estética do novo sistema construtivo e que está, precisamente, na “ossatura independente” da estrutura (de concreto ou metálica) em relação à alvenaria que apenas veda os compartimentos, diferentemente do passado. A segunda frase selecionada da citação anteriormente referida complementa a idéia: “É este o segredo de toda a nova arquitetura. Bem compreendido o que significa essa independência, temos a chave que permite alcançar, em todas as suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno.”

A seguir, Costa defende a arquitetura moderna contra aqueles que estão se posicionando contrária à mesma:

“Entretanto, tais soluções características e de grande beleza plástica chocam aqueles que, armados de preconceitos, e não convenientemente esclarecidos das razões e do sentido da nova arquitetura, procuram analisá-la baseados não somente nos princípios permanentes – que estes ela os respeita integralmente – mas naqueles que resultaram de uma tecnologia diferente, pretendendo assim descobrir-lhe “qualidades” que ela não pode nem deve possuir (Costa, 1995:113)<sup>12</sup>.”

Verifica-se, na citação acima, que apesar destes esclarecimentos das “razões e do sentido da nova arquitetura” e das questões relacionadas às peculiaridades que a transformam numa nova expressão plástica, Costa afirma que há aqueles que parecem não ter entendido tais premissas. Por esse motivo, não a aceitam e procuram compará-la com as arquiteturas geradas a partir de outras técnicas e afirmam já que a estética que representa a

---

<sup>12</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

arquitetura moderna se diferencia muito das arquiteturas passadas que a mesma não é concebida por leis e princípios permanentes. Costa acredita que não é possível comparar a arquitetura moderna com as arquiteturas provenientes de tecnologias diferentes, pois tentam cobrar no resultado formal da arquitetura moderna certas “qualidades” que não existem por não terem motivos para existir, por não coincidirem mais com a nova tecnologia. Costa contrapõe-se, também, com relação às críticas realizadas que afirmam que a arquitetura moderna é ausente de leis e princípios compositivos perenes. Costa esclarece, portanto, que a arquitetura moderna é criada através de princípios compositivos advindos da tradição disciplinar erudita da arquitetura provenientes da antiguidade clássica, quando se refere às regras de composição, segundo suas palavras:

“Embora desmascare os artificialismos da falsa imponência acadêmica, a nova arquitetura não se pretende furtar – como levemente se insinua – às imposições da “simetria”, senão encará-la no verdadeiro e amplo sentido que os antigos lhe atribuíam: com medida – com metro – tanto significando o rebatimento primário em torno de um eixo, como o jogo de contrastes sabiamente valorizados em função de uma linha definida e harmônica de composição, sempre controlada pelos traçados reguladores, esquecidos dos acadêmicos e tão do agrado dos velhos mestres (Costa, 1995:114)<sup>13</sup>.”

Costa ao afirmar, na citação anterior, a importância que os arquitetos modernos dão aos princípios compositivos advindos da tradição disciplinar erudita da arquitetura, aproveita para se colocar contra o ensino acadêmico, no que concerne ao fato de que o mesmo se utiliza do precedente, de sua aparência estilística, para decorar a arquitetura que ainda estava sendo produzida, de caráter eclético, e que o movimento moderno refutava. Conforme sua assertiva: “Embora desmascare os artificialismos da falsa imponência acadêmica, a nova arquitetura não se pretende furtar – como levemente se insinua – às imposições da “simetria”, senão encará-la no verdadeiro e amplo sentido que os antigos lhe atribuíam”. Se, por um lado, Costa teve uma formação acadêmica na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, dentro dos moldes da “École des Beaux-Arts” de Paris, por outro lado, nem todos os ensinamentos da mesma o influenciaram. Verifica-se, realmente, uma grande influência do mestre Guadet, da École, na montagem teórica de Costa para embasar a arquitetura moderna no Brasil, com relação à utilização de certos conceitos, tais como elementos de arquitetura, elementos de composição e das regras compositivas. Porém, no que diz respeito ao foco desta tese, cabe indagar quais seriam as razões que justificariam a permanência da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Costa? Em alguns aspectos, é diferente do papel que o

<sup>13</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

precedente assumia para os acadêmicos. Guadet, assim como Costa, afirma que é do precedente (grandes exemplos das arquiteturas do passado) que se extraem as regras compositivas. Porém, diferentemente de Guadet, Costa se posiciona contrário em outra instância: o precedente, para os acadêmicos, também serve como material de escolha dos diversos elementos de arquitetura que caracterizam os diferentes estilos que os arquitetos utilizariam para ornamentar suas composições, dentro de um espírito eclético para ele inaceitável por não satisfazer a um critério, por ele invocado, de "verdade" arquitetônica.

Para Costa, a uniformidade presente na arquitetura moderna é a mesma que caracteriza os grandes estilos de diferentes épocas; a arquitetura gótica, por exemplo, considerada por muitos, de um modo geral, apenas um estilo adotado nas construções religiosas, era na verdade um sistema construtivo. Esse sistema era usado em qualquer tipo de construção da sua época, bem como o concreto armado caracterizaria as realizações de nova arquitetura. Atualmente, pode ser aplicado em construções de caráter militar, civil ou eclesiástico. Na citação a seguir, Costa procura demonstrar que a arquitetura moderna conforma um estilo que surge seguindo os parâmetros da tradição disciplinar erudita:

“Porque essa uniformidade sempre existiu e caracterizou os grandes estilos. A chamada arquitetura gótica, por exemplo, que o público se habituou a considerar própria apenas para construções de caráter religioso, era, na época, uma forma de construção generalizada – exatamente como o concreto armado hoje em dia – e aplicada indistintamente a toda sorte de edifícios, tanto de caráter militar como civil ou eclesiástico (Costa, 1995:114)<sup>14</sup>.”

Costa consegue associar o uso da nova tecnologia a uma expressão formal distinta de todos os estilos anteriores, mostrando que, apesar disso, a arquitetura moderna permanece totalmente tradicional: os demais estilos que caracterizaram cada período da história da arquitetura erudita também resultaram das técnicas e materiais empregados, independente da função que esse edifício abrigaria.

Costa novamente reforça a idéia que, embora a arquitetura moderna resulte em uma nova estética e que esta se repete em grande quantidade e pelo mundo, sua gênese está inteiramente enraizada na tradição, conforme a própria história da arquitetura pode atestar. Costa, portanto, posiciona-se da seguinte maneira quando os críticos acusam os arquitetos modernos, argumentando que a nova arquitetura é monótona, em alguns aspectos repetitiva, devido às formas que lhe são peculiares:

“É igualmente ridículo acusar-se de monótona a nova arquitetura simplesmente porque vem repetindo, durante alguns anos, umas tantas formas que lhe são peculiares – quando os gregos levaram algumas centenas trabalhando, invariavelmente, no mesmo padrão, até

<sup>14</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

chegarem às obras-primas da Acrópole de Atenas. Os estilos se formam e apuram, precisamente, à custa dessa repetição que perdura enquanto se mantêm as razões profundas que lhe deram origem (Costa, 1995:114)<sup>15</sup>.”

Costa salienta, na citação anterior, que todos os estilos que marcaram a história da arquitetura ao longo dos tempos podem ser identificados ou classificados como pertencentes a uma mesma corrente de pensamento, pois sua estética resultante se repetiu em vários edifícios e por vários locais e que, por essa linha de reflexão, a arquitetura moderna seria, portanto, rigorosamente tradicional. Outro comentário relevante de Costa é que os grandes estilos do passado são aqueles que possuem, em sua essência, “razões profundas que lhe deram origem” e que, por conseguinte, a arquitetura moderna também contemplaria essas razões. Essas razões parecem estar relacionadas aos princípios anteriormente enfatizados por Costa, quais sejam: os princípios compositivos e a interdependência entre técnica construtiva e resultado estético formal.

Costa vai se posicionar frente à denominação de arquitetura moderna internacional, afirmando que:

“Além daquela aparente uniformidade, daquele “tom de conversa” que predomina nas construções contemporâneas tanto de caráter privado como público, - em contraste com o tom de discurso exigido para estas últimas pelos nossos avós-, ainda se quer atribuir à nova arquitetura outro pecado: o internacionalismo.

Acreditamos que tal receio seja, no entanto, tardio, pois a internacionalização da arquitetura não começou com o concreto armado e o pós-guerra; quando começou – omitindo as arquiteturas românica e gótica, eminentemente internacionais, no pressuposto que se possa alegar, como justificativa, a influência catalisadora da Igreja ainda havia índios nas nossas praias virgens do suor português: começou com a viagem turístico-militar de Carlos VIII à Itália, na primavera de 1494, a que se seguiram as de Luis XII e Francisco I. Foi então que se derramou pela Europa inteira – cansada de malabarismos góticos – o novo entusiasmo que, com a expansibilidade de um gás, penetrou todos os recantos do mundo ocidental, intoxicando todos os espíritos. E a nova arquitetura, mesclando-se de início às caturrices góticas, foi, aos poucos, simplificando, suprimindo os “barbarismos”, impondo ordenação, ritmo, simetria, até culminar no classicismo do século XVII e no academismo que se lhe sugeriu. Nada se pode, com efeito, imaginar tão *absolutamente internacional* como essa estranha maçonaria que - “supersticiosamente” - de Viena a Washington, de Paris a Londres ou Buenos Aires -, com insistência desconcertante, repetiu até ontem, as mesmas colunatas, os mesmos frontões, e as mesmíssimas cúpulas, indefectíveis.

Assim, o internacionalismo da nova arquitetura nada tem de excepcional, nem de particularmente judaico – como, num jogo fácil de palavras, se pretende – apenas respeita um costume secularmente estabelecido. É mesmo neste ponto, rigorosamente *tradicional* (Costa, 1995:115)<sup>16</sup>.”

Novamente Costa, ao se posicionar na defesa da arquitetura moderna, quando esta é considerada um estilo internacional, demonstra que, também, nesse aspecto, ela se

<sup>15</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>16</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

apresenta "*rigorosamente tradicional*", a saber, outros estilos ao longo da história também se reproduziram em locais e culturas diferentes das de origem. Nesse sentido, Costa vai utilizar, como exemplo crítico, o ecletismo, que em sua concepção é tão ou mais internacional que a própria arquitetura moderna e, pior, suas formas surgem de técnicas construtivas muitas vezes opostas da função real, convencional, que a mesma deveria exercer, tendo como propósito, apenas, a aplicação de meros elementos decorativos a qual Costa vai continuar refutando veementemente em textos escritos posteriormente.

Para finalizar as citações selecionadas do texto "Razões", a frase a seguir, de Costa, salienta, sucintamente, o seu pensamento sobre a arquitetura moderna e expõe o vínculo com a mesma com relação ao papel do precedente em sua concepção: "Porque, se as formas variaram – o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis (Costa, 1995:116)." Interpretando essa assertiva de Costa, verifica-se que as formas variaram visto que são decorrência de uma nova técnica de construir; no decorrer da leitura desse texto foi possível constatar que, segundo o pensamento de Costa, ao longo da história, os diversos estilos que marcaram períodos distintos também são consequência de suas diferentes técnicas e das expressões formais resultantes dessa técnica. Da mesma forma, tais estilos foram criados a partir da aplicação de princípios e/ou leis compositivas. Desse modo, a arquitetura moderna também é criada a partir do conhecimento dessas leis compositivas, advindas do estudo de precedentes, por se tratar de princípios perenes da tradição disciplinar da arquitetura erudita, pois "o espírito ainda é o mesmo", apenas as formas é que variam.

As razões profundas a que Lucio Costa se refere em "Razões da nova arquitetura" e que acabaram se tornando o embasamento teórico da prática desenvolvida nas primeiras décadas da arquitetura moderna brasileira e, em especial, da sua própria arquitetura, marcada inicialmente pelo projeto e execução do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), estão baseadas na conexão entre presente e passado. No presente, através do emprego de sistema estrutural independente das vedações, visto como consequência direta da Revolução Industrial e da produção de novos materiais. Por sua vez, o passado se manifesta nas leis compositivas encontradas em precedentes advindos de uma tradição erudita, associado às novas técnicas construtivas do presente, referindo-se a um momento de transição e evolução, não de revolução.

Portanto, verifica-se, no que concerne ao foco da tese em questão, quanto às possíveis razões da tradição no que se refere ao fundamental papel que o precedente adquire na concepção arquitetônica de Costa, indícios de um pensamento voltado para a



busca de elos, conexões no sentido evolucionista; na busca ideológica daquilo que Costa considera representar uma arquitetura de excelência; na crítica ao ecletismo e na defesa da nova arquitetura a partir de uma interdependência entre técnica construtiva e expressão plástica resultante da mesma, conforme se observa nos grandes exemplos do passado.

### **“Interessa ao estudante”<sup>17</sup>”**

“Nestas condições, o que interessa ao arquiteto conhecer?” - após essa pergunta de Costa, cujo conteúdo está presente nesse texto e também no livro “Registro de uma Vivência”, não obstante sob outro título - **“Interessa ao estudante”** - pode-se constatar a importância do estudo do precedente como fundamento de projeto, tanto com relação à tradição erudita, associada às regras de composição, quanto à tradição popular, associada ao uso convencional de elementos de arquitetura e de composição. Também, observa-se sua ligação direta com o momento presente, conforme citação a seguir:

“Interessa, antes de mais nada, conhecer como, em condições idênticas ou diferenciadas de época, de meio, de material e de técnica ou de programa, os problemas da construção foram *arquitetonicamente* resolvidos no passado.

A consciência do sentido verdadeiro dessa preciosa experiência acumulada é necessária para que então o aluno, profundamente imbuído do espírito novo de sua época, se familiarize com as condições particulares do meio em que vive, se assenhoreie dos novos recursos de material e de técnica, se informe das particularidades específicas dos programas contemporâneos, se exercite e apure nos segredos da modulação e da moderação, a fim de, por sua vez, habilitar-se a resolver, *arquitetonicamente*, os problemas atuais da construção.

Assim, portanto, de uma parte, história e teoria da arquitetura, de outra, teoria e prática da profissão de arquiteto, atividade consubstanciada na disciplina que se convencionou denominar, com certa redundância, composição de Arquitetura, e onde se aprende a arte de compor tecnicamente os edifícios, ou seja, simplesmente, a arquitetar.

A composição arquitetônica é, por conseguinte, a finalidade mesma da profissão do arquiteto, e 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 (Costa, 2007:114)<sup>18</sup>.”

Ao analisar a citação anterior, observa-se o quanto Costa valorizava o precedente. O precedente, para Costa, pode representar vários papéis no âmbito da produção do conhecimento arquitetônico. Dessa maneira, quando o precedente advém de uma tradição erudita, pode-se dele extrair princípios e/ou regras compositivas, através da análise e da interpretação de quem o está estudando, com a finalidade de aplicá-los na prática projetual; por outro lado, quando advém da tradição popular, pode-se nele buscar conhecimentos programáticos (elementos de composição) e investigar soluções técnico-construtivas (elementos de arquitetura). Posteriormente, cabe ao arquiteto criador, em sua interpretação

<sup>17</sup> COSTA, Lucio. **Interessa ao estudante**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995

<sup>18</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

desse conhecimento legado pelo passado, conectá-lo aos usos que caracterizam o momento presente e atualizá-lo incorporando-o às novas tecnologias disponíveis.

Contra esse pano de fundo, cabe ressaltar mais uma vez que o foco desta tese não está no estudo da maneira como Costa usa o precedente em sua própria prática projetual (como já foi comentado anteriormente, este trabalho já foi encetado por Comas, pela análise por ele realizada dos projetos arquitetônicos de Costa). O estudo que sustenta esta tese, por sua vez, colabora com a tese de Comas deslocando o objeto de análise: a fonte não é mais a obra arquitetônica de Costa, mas sim seu trabalho teórico, contido na obra escrita e publicada do arquiteto. Mais uma vez, o principal propósito da presente investigação é indagar quais as "razões da tradição" que, para Costa, justificariam operativamente manter com a produção arquitetônica do passado vínculos negados por outros tantos partidários da "nova arquitetura"? Não se trata aqui, portanto, de como ele as usa, mas do porquê de seu uso no âmbito da arquitetura moderna, tal como ele preconiza em sua formulação doutrinária. Nesse aspecto, parece novamente estar implícita na análise realizada do texto "Razões da nova arquitetura" a constante preocupação de Costa em tentar conciliar aqueles que aceitam a arquitetura moderna e rompem com tudo que a precedeu e aqueles que a refutam por acreditar que a arquitetura moderna se distancia da tradição disciplinar erudita. A tentativa de atender a todos, no sentido de conciliar visões opostas, parece evidenciar as razões iniciais de Costa ao dar um papel fundamental ao precedente, ou seja, o papel de mediador de um processo de transformação radical que a sociedade e a prática da arquitetura estavam passando.

Outra fundamental razão da permanência da tradição erudita está no desejo de embasar teoricamente a arquitetura moderna por meio da valorização do papel do precedente como fonte de inspiração e conhecimento para a profissão de arquiteto. Esta fundamentação, como seria de esperar, não é neutra, mas está profundamente enraizada nos valores ideológicos<sup>19</sup> de Costa, naqueles aspectos que ele realmente acredita fazerem parte inerente do processo de criação do arquiteto, para que se possa, assim, conceber uma arquitetura de excelência, pelo amor à própria arquitetura, à arquitetura em si mesma.

Complementa-se a idéia anteriormente exposta, presente no texto "Interessa ao estudante", no qual Costa salienta a importância da tradição erudita através do estudo

<sup>19</sup> *sf* (*ídeo<sup>1</sup> + log<sup>2</sup> + ia<sup>3</sup>*) **1** *Filos* Ciência que trata da formação das idéias. **2** Tratado das idéias em abstrato. **3** *Filos* Sistema que considera a sensação como fonte única dos nossos conhecimentos e único princípio das nossas faculdades. **4** Maneira de pensar que caracteriza um indivíduo ou um grupo de pessoas: *Ideologia socialista*. *Var:* *ideologismo*. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=ideologia> - acesso em 09/06/2011 às 15:27  
*adj* (*ídeo<sup>1</sup> + log<sup>2</sup> + ic<sup>3</sup>*) Que se refere à ideologia. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=ideológico> - acesso em 09/06/2011 às 15:28

minucioso do precedente com a finalidade de dele extrair conhecimentos para aplicação na prática projetual:

"Assim como importa ter noção das características das diferentes escalas: na escala "plástica" ou *ideal*, a unidade de medida – o módulo – é uma determinada parte da coisa construída; na escala humana, ou funcional, a unidade de medida – a polegada, o palmo, o pé – é uma determinada parte do corpo humano;

na escala *teórica*, ou abstrata, a unidade de medida – o metro – é a quadragésima milionésima parte do quadrante terrestre, ou seja, uma abstração, perdendo-se portanto qualquer relação com o homem ou com a coisa fabricada.

O *modulor*, de Le Corbusier, vinculado à escala plástica, ou ideal, e à escala humana, tornou possível restabelecer, apesar do sistema métrico, o perdido sentido de proporção.

Finalmente, convirá acentuar a importância da intenção, porquanto a expressão final da obra dependerá do fiel e constante apego a essa intenção original. Assim, por exemplo, as chamadas ordens clássicas – dórica, jônica, coríntia – correspondem pura e simplesmente à expressão plástica de intenções diferentes, acrescidas àquela intenção maior sereno equilíbrio, peculiar à arte grega: no dórico, força contida; no jônico, graça e elegância; no coríntio, requinte e riqueza; ordens estas a que os romanos acrescentam a toscana, de intenção mais utilitária, e, no sentido oposto, a hiperbólica ostentação da ordem "compósita" – fusão da coríntia com a jônica (Costa, 1995:118)<sup>20</sup>."

Costa, na citação anterior, demonstra que as concepções arquitetônicas precedentes que se tornaram paradigmas evidenciam o uso de certos princípios compositivos. Costa, então, destaca dentre estes princípios aquele que ele denomina de *módulo*. Conforme a época em que era empregado, o módulo foi associado de diversas maneiras à concepção arquitetônica, porém, em síntese, representa uma unidade de medida que, se bem estudada, pode ser utilizada unida a uma intenção plástica do arquiteto. No momento em que Lucio Costa escreve, surge o exemplo de Le Corbusier, o qual, a partir do estudo da antiguidade clássica, retoma a inspiração do homem vitruviano desenhado por Leonardo da Vinci e cria o Modulor, instrumento de trabalho que sustentaria, na sua proposta, a prática na arquitetura moderna. Costa, nessa citação, demonstra aquela constatação anteriormente feita de que uma de suas possíveis razões da tradição, e nesse caso, especificamente da tradição erudita, está em acreditar veementemente que, para ser um grande arquiteto, é necessário conhecer a fundo o passado. Dentro desse pensamento, Costa mostra que esse passado pode ser trazido ao momento presente com uma roupagem nova, como o fazia Le Corbusier, o grande mestre da arquitetura moderna.

Portanto, não há necessidade de ruptura ao criar a arquitetura moderna, basta seguir os exemplos dos grandes mestres do passado que evoluíram conhecendo e estudando o precedente. E neste sentido, Costa tenta passar uma mensagem para os arquitetos modernos que se refere diretamente ao papel que o precedente pode ter neste momento, ou

<sup>20</sup> COSTA, Lucio. **Interessa ao estudante**. In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

seja, para que observem melhor as obras dos arquitetos que se destacaram ao longo da história, visto que os mesmos, nunca se afastaram do estudo do precedente, mas desde que interpretado de uma maneira crítica e inserido no contexto para qual foram criados. Aí parecem estar algumas das possíveis razões que levam Costa a valorizar tanto o precedente, além do papel de conciliador que Costa parece dar ao precedente na tentativa de inserir a arquitetura moderna como ele aborda no texto "Razões", neste texto, Costa parece evidenciar um novo papel, uma nova razão ao precedente, que percebe-se estar relacionado com algo maior, superior a qualquer outro motivo - o seu simples e profundo amor à arquitetura. E neste sentido, Costa extrapola o âmbito da arquitetura moderna e entra no âmbito da excelência arquitetônica independente do momento histórico que a mesma se encontra, pois vai tentar demonstrar que toda arquitetura exemplar teve como fonte de inspiração o precedente, por conseguinte, por que a arquitetura moderna seria diferente se Costa almeja que a mesma seja uma arquitetura de excelência, também? E esta possível razão que faz Costa valorizar tanto o precedente representa sua maneira peculiar de se conceber uma arquitetura de excelência, seja qual for o período histórico que a mesma se encontra, pois o tempo parece não importar para Costa, o que importa é a evolução da arquitetura, no aspecto de crescimento qualitativo, no qual o precedente analisado criticamente torna-se o mais importante referencial para o aprimoramento da 'disciplina' arquitetura.

### **"Considerações sobre o ensino da arquitetura"<sup>21</sup>**

O livro "Sobre arquitetura", referente ao texto sob o título **"Considerações sobre o ensino da arquitetura"**, originalmente publicado na revista do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes - "ENBA", Revista de Arte – número 3, setembro de 1945, trata de considerações de Costa sobre um currículo adequado à arquitetura, sua desvinculação parcial do ensino de pintura e escultura, sua associação ao ensino de engenharia com relação às disciplinas técnico-científicas, entre outros. Para abordar tal assunto, Costa apresenta-nos uma definição de arquitetura e aborda a questão da importância da composição arquitetônica como instrumento básico de criação arquitetônica associado aos conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal. Nesse texto, portanto, nota-se a presença de recortes de partes de outros textos como o "Interessa ao estudante" e "Considerações sobre a arte contemporânea".

<sup>21</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

Embora haja necessidade de atualização do ensino de arquitetura, Lucio Costa acredita que continua indispensável a ligação com o ensino da Pintura e da Escultura. Para tal atualização, o curso de arquitetura precisa, porém, ir além, com a participação de professores especializados, principalmente de engenheiros, para ministrar disciplinas da ciência da técnica de construir. Além do corpo docente, as instalações e equipamentos devem ser melhorados para esta finalidade, sendo que tais modificações entram em desacordo com o ensino tradicional da Escola de Belas Artes. De qualquer maneira, segundo Costa, ao aceitar a independência das escolas de Pintura, Escultura e Arquitetura, deverá se ter cuidado, na montagem do currículo, de que não se perca totalmente o convívio entre as três artes, sem prejuízo da formação técnico-científica indispensável para o desenvolvimento de um aluno de arquitetura. A arquitetura, “apesar da sua complexidade atual de realização, - ainda continua sendo, como no passado, fundamentalmente, arte plástica (Costa, 1995:111)<sup>22</sup>”. Nessa assertiva de Costa, é possível verificar a importância por ele atribuída tanto aos conhecimentos arquitetônicos que se relacionam a uma Ciência, quanto aos conhecimentos que se relacionam à arquitetura como expressão artística.

Conforme a citação a seguir, observa-se a constante preocupação de Costa em valorizar, de maneira igual, a arquitetura de tradição erudita e a arquitetura de tradição popular:

“Arte plástica porque, desde a germinação do projeto até a conclusão da obra realizada, o sentimento é seguidamente chamado a intervir, a fim de escolher livremente – dentro dos limites extremos determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio ou impostos pelo programa, - a forma plástica adequada. É arte erudita quando semelhante opção se faz conscientemente, e popular quando ela se processa de forma inconsciente, - razão por que tanto num caso como noutra a qualidade plástica pode estar presente (Costa, 1995:111)<sup>23</sup>.”

Reconhecendo a arquitetura como arte desde sua origem, Costa afirma que a elaboração de seu currículo deve partir desse princípio. Por esse motivo, torna-se discutível aceitar a proposta de ter as mesmas disciplinas da Engenharia durante dois anos para depois tratar da Arquitetura. Dessa maneira, seria injusto com os alunos apaixonados pela profissão fazer com que esperassem dois anos para colocarem em prática toda a sua criatividade. Fato da mesma importância e inaceitável quando o arquiteto não leva tão a sério como o engenheiro a profissão de construtor, afirma Costa. Importante, também, conforme Costa, assinalar diferenças de procedimento entre uma profissão e outra: enquanto o engenheiro,

<sup>22</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

<sup>23</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

com uma formação exclusiva da área das ciências exatas, parte do particular para o geral, o arquiteto, ao contrário, parte do geral para o particular, reforçando a idéia de que arquitetura é arte acima de ciência, para posteriormente partir do particular para o geral, variando a ordem de tais quesitos com uma permanente autocrítica do início ao fim do projeto. É, portanto, o predomínio da síntese sobre a análise que caracteriza o ofício do arquiteto, e é justamente o que o habilita para os estudos urbanísticos, dentro do conceito moderno:

“Mas se arquitetura é fundamentalmente arte, não é o menos, fundamentalmente, construção. É, pois, a rigor, construção concebida com intenção plástica. Intenção esta que a distingue, precisamente, da simples construção.

Ela não atua, porém, essa intenção plástica, de uma forma abstrata, mas condicionada sempre por fatores de natureza variável de tempo e de lugar, tais como a época, o meio físico e social, os materiais empregados, a técnica decorrente do emprego desses materiais, o programa, etc. Pode-se, assim, definir Arquitetura como construção concebida com uma determinada intenção plástica, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de um determinado material, de uma determinada técnica e de um determinado programa (Costa, 2007:112-113)<sup>24</sup>.”

A definição de arquitetura apresentada na citação anterior se diferencia um pouco da primeira definição de arquitetura presente no texto “**Considerações sobre arte contemporânea**”, escrito nos anos 40, mas publicado somente em 1952, qual seja: “Pode-se então definir a arquitetura como construção com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa (Costa, 1995:246)<sup>25</sup>.”

Comparando ambas as definições o conteúdo da que está presente no texto “Considerações sobre arte contemporânea” apresenta que arquitetura *é construção, mas concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço; agora, arquitetura é construção, concebida com uma determinada intenção plástica* e acrescenta que deve ter um determinado material. Pequena mudança de pensamento, porém com o restante do conteúdo da frase formulado da mesma maneira.

A *intenção plástica* presente nessa definição de arquitetura é fundamental em sua concepção; no entanto, essa intenção deve estar de acordo com o contexto em que se insere (clima, topografia, tecnologia adequada, entre outros) e deve deixar claro a que período pertence. Mais uma vez demonstra repudiar qualquer cópia de modelo passado

<sup>24</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

<sup>25</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea**. In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

como, por exemplo, o Neocolonial; assim, “fingir por fingir” é algo que está longe de seu pensamento.

Ao analisar o pensamento de Costa, pode-se perceber que para existir arquitetura, então, é preciso o reconhecimento de uma “essência” ligada ao espírito de sua intenção plástica, ao tempo que a representa e à verdade construtiva que a materializa. Essas últimas assertivas parecem constituir as principais razões da tradição. Percebe-se, então, que estas razões que levam Costa a valorizar tanto a tradição erudita estão conectadas diretamente ao papel que o precedente erudito exercerá, ou seja, como fonte de pesquisa para extrair conhecimentos implícitos a sua essência – princípios compositivos. Desta maneira, tudo indica que, para Costa, o papel do precedente na renovação da arquitetura está em construir um vínculo, uma ponte, entre passado e presente.

### **“Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”<sup>26</sup>**

O texto **“Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”**, realizado a pedido de Carlos Drummond de Andrade e Paulo Bittencourt, para a edição comemorativa do cinquentenário do “Correio da Manhã”, foi publicado em 15.6.51 e é o mesmo texto presente no livro “Sobre arquitetura”, sob o título **“Depoimento de um arquiteto carioca”**.

Nesse texto, Costa faz um breve panorama histórico a partir da fundação do primeiro curso de arquitetura no país, comenta sobre importantes mestres que influenciaram o destino da arquitetura no Brasil e aborda suas principais fases, até chegarmos às suas importantes considerações sobre a modernidade.

O título desse texto é bastante sugestivo; nele Costa aborda o projeto e a participação de Le Corbusier como assessor da equipe brasileira responsável pelo estudo do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936), induzindo o leitor a conceber essa obra como um “milagre”, devido à excelência e às dificuldades passadas no decorrer do desenvolvimento dessa empreitada, que marcou, no País, a inserção da nova arquitetura. Nesse sentido, novamente Costa se ressentia de não ter conseguido fazer as reformas no ensino de arquitetura no país através de sua proposta quando diretor da ENBA, afirmando que as alterações no ensino oficial se deram distantes da prática arquitetônica. Tal constatação permite a interpretação de que, naquele momento, a expressiva quantidade de construções de baixa qualidade é consequência da falta das premissas fundamentais para se obter uma arquitetura consistente. Essa arquitetura consistente, segundo seu pensamento, deve ser aliada ao conhecimento do precedente, naquilo que consiste a sua essência, ou

<sup>26</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

seja, vinculado às regras de composição e ao momento presente, através de uma constante crítica. Observa-se este fato através de seu apelo à tradição, conforme suas próprias palavras:

“Não podendo já então reagir no sentido da orientação “pseudo-clássico-modernizada”, que consistiria numa vã pretensão estilística ainda baseada no apego à técnica de compor acadêmica e à comodulação convencional, mas de aparência hirta porque despojada da molduração e dos ornatos integrantes do organismo original, passou a adotar o ensino oficial o regime da liberdade desamparada do indispensável esclarecimento, como se a arquitetura contemporânea dita moderna fosse mera questão de licença ou de improvisação do capricho pessoal. Não por estrita incapacidade dos mestres, sempre dedicados e idôneos, mas porque a falta de convicção e experiência própria, senão mesmo certa natural repulsa, os impedia de transmitir a lição moderna com a indispensável objetividade e clareza, resultando daí prevalecer no espírito dos alunos certa pretensão pueril de auto-suficiência e a tola presunção de que o ensino acadêmico apropriado é dispensável à boa formação profissional. Quando o exercício continuado e oportuno da crítica adequada haveria de torná-los, senão imunes, ao menos refratários a toda e qualquer atitude leviana e a refrear a adoção de soluções formais impróprias por sua gratuidade fora de propósito ou porque antifuncionais.

Como é porém de tradição, no sentido artístico, a existência de vários *ateliers* autônomos para opção do aluno segundo sua preferência ou natural inclinação, cabe renovar aqui o apelo feito por ocasião da inauguração do edifício do Ministério da Educação e Saúde: nomeiem-se (*amanhã*, que as calendas já estão abarrotadas) catedráticos, “hors-concours”, de composição de arquitetura e pintura, respectivamente, o arquiteto Oscar Niemeyer Soares e o pintor Candido Portinari, pois se temos à mão dois artistas de tamanha projeção internacional pelo vulto e qualidade da obra realizada, não se compreende porque privar, oficialmente, as novas gerações da mútua lição insubstituível de tão exercitada experiência.

Esta medida singela e sensata viria sanar o mal na própria raiz e, sem quebra de sua atual feição, reconciliar a Escola com a vida, restabelecendo-se novamente o equilíbrio, perdido desde 1930, para maior proveito do ensino e maior prestígio e renome da secular instituição, pois, embora separadas e com propósito de montar casa própria, para os alunos da antiga escola, - Belas-Artes e Arquitetura serão sempre uma coisa só (Costa, 2005:171)<sup>27</sup>.”

Desse modo, observa-se que vinte e cinco anos depois da publicação de “Razões”, Costa se ressentia ao ver tanta arquitetura produzida com uma qualidade tão baixa. E retoma os argumentos de “Razões”, pois faz referência ao conhecimento proveniente do ensino acadêmico, nos quesitos relacionados aos princípios e leis imortais que concernem à arquitetura de vertente erudita. Ou seja, é o arranjo dos elementos de arquitetura e de composição, regido por um conjunto de regras convencionais que é denominado de composição, assim como os músicos, através de suas notas musicais arranjam diferentes músicas ao compô-las. E o que Costa está querendo afirmar é que para o arquiteto acontece da mesma maneira e que essa maneira de criar a arquitetura independe da época em que se concebe e das escolhas individuais de cada arquiteto, tais como sua intenção plástica e tecnologia utilizada. Portanto, Costa deixa claro que no aspecto do ensino acadêmico, no qual os arquitetos utilizam princípios e/ou regras compositivas advindos da análise da

<sup>27</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.



essência que conformam os paradigmas precedentes que marcaram a história da arquitetura que é um procedimento perene à profissão de arquiteto, válido para qualquer período histórico, seja no presente ou no futuro. Porém, o que Costa vai refutar do ensino acadêmico é o uso do precedente como mera função decorativa dos vários estilos que os arquitetos acadêmicos eventualmente escolhiam como resultado estético de suas criações.

Costa apresenta indícios novamente que uma de suas razões da tradição está precisamente no fato de querer uma arquitetura que represente o seu tempo com os mesmos valores e princípios que geraram os grandes exemplos arquitetônicos que representaram outras épocas precedentes da arquitetura, com a finalidade de enriquecer o repertório cultural do arquiteto e, conseqüentemente, melhorar a sociedade com sua intervenção.

## Constatações

Conforme se observou no texto "Razões da nova arquitetura", Costa parecia imbuído de uma missão: *defender a nova arquitetura*. Diante das inúmeras críticas negativas que dela se faziam, Costa, inteligentemente, faz o vínculo entre passado e presente, entre a tradição erudita, presente nos grandes exemplos das arquiteturas do passado, com os princípios e/ou leis compositivas inerentes à criação arquitetônica em geral, afirmando que, nesse sentido, a arquitetura moderna é rigorosamente tradicional, pois sua expressão formal mudou em consequência das novas tecnologias, mas sua maneira de concebê-la é idêntica à arquitetura dos antigos. Este conhecimento dos fundamentos da prática da arquitetura reside implicitamente no precedente, e sua aplicação depende da interpretação crítica e da intenção plástica de cada arquiteto. Portanto, as razões que levam Costa a associar a nova arquitetura com a tradição disciplinar erudita advinda da tradição clássica, quando valoriza o precedente como fonte incessante de conhecimento, parece ser uma maneira de acalmar os ânimos, tornar a arquitetura moderna passível de ser aceita por ambas as posições antagônicas descritas por Costa. Por conseguinte, as demais análises realizadas sobre os textos que seguem nesse capítulo, reforçam, de um modo geral, esses indícios já vistos no texto "Razões", vinculadas há possíveis influências de teorias evolucionistas. Foi possível verificar, também, a seguinte constatação que acabou se tornando mais uma possível razão: *o sincero amor de Costa pela arquitetura enquanto 'disciplina'*, naquilo que Costa acredita representar uma arquitetura de excelência em qualquer período da história da arquitetura, independente do estilo, naquilo que concerne a 'essência' da arquitetura, a saber, suas leis e princípios perenes de composição aliados a uma intenção plástica que represente a técnica construtiva utilizada. E é precisamente nesse aspecto que verifica-se uma fusão entre passado, presente e futuro no pensamento de Costa.

## IV – MENÇÕES DE COSTA À TRADIÇÃO POPULAR

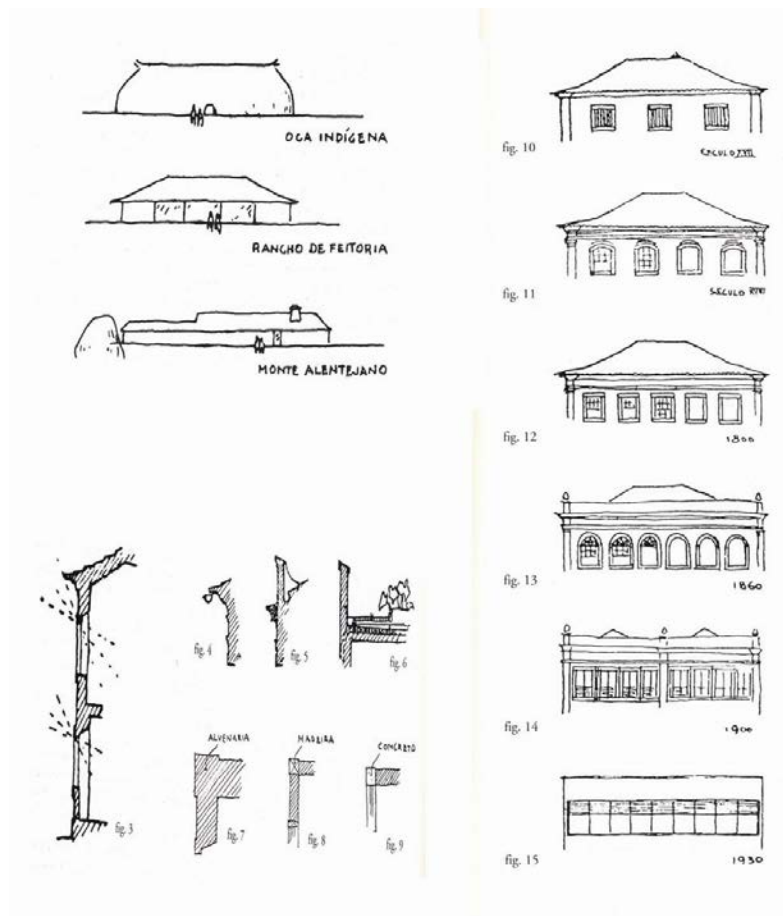


FIGURA 07<sup>28</sup>

“Foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado “movimento tradicionalista” de que também fizemos parte. Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação – completamente fora daquela realidade maior que cada vez mais se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso – os elementos já sem vida da época colonial: fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu.

Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição (Costa, 1995:461)<sup>29</sup>.”

<sup>28</sup> Desenhos de Lucio Costa dos textos Tradição Local e Documentação Necessária. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.453.)

<sup>29</sup> COSTA, Lucio. **Documentação Necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

Ao examinar as menções à tradição nos textos de Lucio Costa, constata-se a referência à arquitetura de tradição erudita, como relatado no capítulo anterior, e as menções à tradição popular de arquitetura residencial, do período colonial, no papel do precedente na sua concepção arquitetônica. Para Costa, a arquitetura é considerada popular ou vernacular quando produzida por leigos, ou seja, aqueles que não estudaram a disciplina "arquitetura". É o caso dos próprios usuários e construtores que, empiricamente, executam suas obras.

Faz-se novamente necessário retomar esclarecimentos referentes aos conceitos relacionados à composição arquitetônica, baseados nas teses de Julien Guadet<sup>30</sup>, anteriormente explicado na introdução dessa tese. Da tradição popular colonial, Costa, em seus textos, fará menção, mesmo que não literalmente, aos elementos de arquitetura e aos elementos de composição. Os elementos de arquitetura podem ser entendidos como os diversos componentes físicos que constituem os edifícios, tais como paredes, janelas, colunas, coberturas, entre outros. Nesses elementos, encontram-se as referências estilísticas (capitéis clássicos, arcos ogivais góticos, janelas coloniais e azulejos portugueses, entre outros). Os elementos de composição constituem os volumes ou espaços que são configurados pela reunião de elementos de arquitetura (varandas, salas, salões, pórticos, naves, auditórios). Esses volumes podem ter dimensões e formas geométricas diversas. Guadet afirma que os elementos de arquitetura e de composição (elementos materiais e volumes espaciais) se aprendem pela simples observação dos diversos exemplos encontrados na história. E, portanto a reunião desses elementos depende do arranjo realizado através de regras ou princípios compositivos, como já verificado no capítulo anterior referente às menções de Costa à tradição erudita.

Para tanto, o presente capítulo analisará criticamente os argumentos textuais de Costa com relação às suas menções à tradição popular colonial, tentando buscar respostas para a tese em estudo.

---

<sup>30</sup> GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture : cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts**. 4. éd. Paris: Librairie de la Construction Moderne, [1909?]. [4 v.] : il. p.75-95.

### “Documentação Necessária<sup>31</sup>”

O texto “**Documentação Necessária**” foi publicado em 1937 no primeiro número da revista “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SPHAN). Segundo Lucio Costa, nesse texto, que no livro “Registro de uma vivência” está datado de 1938, a arquitetura popular em Portugal apresenta um maior interesse que a arquitetura erudita por diferenciar a arte do povo da arte dos intelectuais. Isso permite melhor entender a arquitetura de tradição popular colonial no Brasil. Costa afirma que é nas construções rurais que as qualidades da população de caráter mais humilde aparecem de uma maneira mais pura e natural, com reflexos em sua arquitetura. Costa acredita que analisando essas arquiteturas precedentes é possível identificar elementos ainda válidos que podem ser recuperados e aplicados na prática projetual do presente:

“A nossa casa se apresenta assim, quase sempre, desativada e pobre, comparada à opulência dos “palazzi” e “ville” italianos, dos castelos de França e das “mansions” inglesas da mesma época, ou à aparência rica e vaidosa de muitos solares hispano-americanos, ou, ainda, ao aspecto apalacetado e faceiro de certas residências nobres portuguesas. Contudo, afirma-se que ela nenhum valor tem, como obra de arquitetura, é desembaraço de expressão que não corresponde, de forma alguma, à realidade.

Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor, não propriamente para evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos – que seria lhes atribuir demasiada importância -, mas para dar aos que de alguns tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto (Costa, 1995:458)<sup>32</sup>.”

Ao analisar o pensamento de Costa quanto à importância dada ao papel do precedente, de acordo com a citação anterior verifica-se que Costa valoriza da mesma maneira o precedente advindo da tradição popular colonial quanto o precedente advindo da tradição erudita clássica, este último, conforme observou-se no capítulo anterior. Em ambos os casos, Costa afirma que ambos possuem muito a ensinar e que podem servir como materiais de pesquisa e interpretação crítica para aplicação na arquitetura moderna. Ou seja, segundo Costa: “evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos (...)” Porém: “(...) para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto.” Costa propõe um olhar crítico às soluções advindas da tradição popular colonial, por acreditar que o precedente apreciado pode influir na

<sup>31</sup> COSTA, Lucio. **Documentação Necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>32</sup> COSTA, Lucio. **Documentação Necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

concepção da arquitetura moderna, mas em uma posição totalmente diferente dos arquitetos que estavam produzindo a arquitetura neocolonial, através da repetição de elementos com função decorativa que lembravam as construções coloniais. Nesse fato, que aparece no final da frase citada, percebe-se uma nítida crítica de Costa a esse estilo.

A seguir, Costa posiciona-se contra o neocolonial e cita, de um modo geral, as características que marcaram os tipos de casas construídas ao longo dos séculos no Brasil, até chegar às casas mais simples, feitas de pau-a-pique, estrutura independente das paredes, associando esta técnica construtiva, advinda da tradição popular colonial, à nova tecnologia do concreto armado:

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

Aliás, o engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caíndo-se convenientemente as paredes para evitar-se a unidade e o “barbeiro”, deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral. Foi o que procuramos fazer para a vila operária de Monlevade, perto de Sabará, a convite da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira – não tendo sido o projeto levado a sério, já se vê (Costa, 1995:458-459)<sup>33</sup>.”

Costa, nessa parte do texto, começa a revelar que, em primeiro lugar, voltando ao assunto tratado no capítulo sobre a análise das questões relacionadas ao papel do precedente advindo da tradição erudita que este, deveria ser analisado e extraído de sua essência os princípios e leis compositivas inerentes ao objeto arquitetônico estudado com a finalidade de desenvolver e embasar a criação arquitetônica. Na citação anterior, constata-se que o papel do precedente advindo da tradição popular está no conhecimento e aprendizagem de suas técnicas e materiais empregados, com a mesma finalidade do precedente erudito, ou seja, subsidiar de maneira crítica, a criação arquitetônica. Portanto, de precedentes advindos de tradições distintas, Costa parece destinar o tipo de extração que melhor convém a cada uma das mesmas, porém, ambas, com a mesma finalidade,

<sup>33</sup> COSTA, Lucio. **Documentação Necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

fundamentar teoricamente a prática projetual. A seguir, as próprias palavras de Costa reforçam a idéia anteriormente exposta:

“O estudo deveria demorar-se examinando ainda: os vários sistemas e processos de construção, as diferentes soluções de plantas e como variavam de uma região à outra, procurando-se, em cada caso, determinar os motivos – de programa, de ordem técnica e outros – por que se fez desta ou daquela maneira; os telhados que, de traçado tão simples no corpo principal, se esparramavam depois para ir cobrindo – como asa de galinha – os alpendres, puxados e mais dependências, evitando os lanternins e nunca empregando o tipo de Mansard tão em voga na metrópole, mas conservando sempre o *galbo* inconfundível do telhado português e apresentando até, por vezes, nos telheiros menores dos engenhos e fazendas – como se vê nas gravuras da época – uma linha mais frouxa e estirada que muito contribuiu para a impressão de sonolência que eles dão; os tetos forrados com “camisa e saia” em gamela à feição do madeiramento da cobertura; as esquadrias e respectivas ferragem, particularizando os modelos usuais – portas de almofada, janelas de guilhotina com folhas de segurança e gelosias de proteção – só aparecendo no século XIX as venezianas; (...) Resultariam, de um exame assim menos apressado, observações curiosas, por isto que em desacordo com certos preconceitos correntes e em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando (Costa, 1995:458-459)<sup>34</sup>.”

Mais uma vez, cabe lembrar que o foco desta tese está nas razões que levam Costa a usar a tradição e não que uso da mesma ele faz. Logo, a pergunta nesse capítulo seria: Quais as razões da tradição popular advindas do período colonial para Costa? No capítulo anterior constatou-se algumas possíveis razões para Costa embasar a arquitetura moderna através da valorização do precedente advindo da tradição erudita, em síntese, uma das possíveis razões estaria na defesa da própria inserção da nova arquitetura, no sentido de tentar conciliar posições antagônicas de profissionais satisfeitos com a novidade, mas com tendência a romper com tudo que precedeu e, outros, insatisfeitos, por acreditarem que a mesma rompe com a tradição. Costa, inteligentemente, aborda em seu texto “Razões” que a expressão formal pode ser nova, consequência direta de novas tecnologias, todavia o vínculo com a tradição erudita da arquitetura é perene, pois a concebe da mesma maneira que os antigos o faziam através do arranjo de princípios compositivos. Ou seja, extraído do mesmo, no caso do precedente advindo da tradição erudita sua “essência” – suas leis ou princípios compositivos que o compõe, reinterpretando-o de uma maneira crítica, para ser aplicado na prática projetual, independente da época ou estilo que esse represente.

Assim, Costa parece querer agradecer a todos buscando uma conciliação, em nome do amor à própria arquitetura, e esta seria outra possível razão, de seus preceitos ideológicos com relação ao fato que realmente Costa acredita que somente se cria uma arquitetura de excelência mantendo um permanente conhecimento do precedente, mesmo que a nova

<sup>34</sup> COSTA, Lucio. **Documentação necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

arquitetura, em sua aparência estilística, seja totalmente distinta daquela que a influenciou. Essa última constatação parece também se encaixar nas razões do precedente advindo da tradição popular, conforme fica evidenciado na citação anterior, quando Costa relata detalhadamente quais as análises críticas devem ser realizadas com a finalidade de subsidiar a criação arquitetônica no sentido de evolução da mesma ao afirmar que: "(...) Resultariam, de um exame menos apressado, observações curiosas, por isto em desacordo com certos preconceitos correntes e em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando."

A outra possível razão, talvez esteja no fato de tentar fazer um vínculo com o lugar. Em um país com poucos exemplares de uma arquitetura erudita digna de ser considerada por Costa verdadeira, o autor posiciona-se contra o ecletismo e o neocolonial que estavam sendo produzidos no início do século XX no País. O principal motivo é que suas formas não resultavam necessariamente da técnica construtiva utilizada, e assim muito de seus elementos de arquitetura eram apenas meros elementos decorativos, diferentemente da arquitetura de tradição popular proveniente do período colonial em que sua forma era o resultado de sua construção.

Nesse contexto, a arquitetura advinda de uma tradição popular, em que sua estética, mesmo que seja considerada interessante, não há como essência leis e princípios compositivos como a arquitetura advinda da tradição erudita. Se os tem, são geradas de uma maneira inconsciente, portanto neste quesito, Costa parece não levar em consideração em termos de importantes aprendizados para uma reinterpretação crítica do precedente e a extração de seu conhecimento para a criação da arquitetura moderna. Segundo o pensamento de Costa, parece que somente os elementos de composição e os elementos de arquitetura advindos da tradição popular seriam dignos de reaproveitar suas lições incorporando às necessidades e tecnologias provenientes do movimento moderno.

O mais relevante fator está no que mais adiante será abordado, ou seja, o fato de que no pensamento de Costa, com relação às razões que o levam a valorizar tanto a construção realizada no período colonial advindo da tradição popular, há um importante conceito de excelência arquitetônica, que ele vai esclarecer em textos que mais adiante serão melhor analisados, qual seja: a interdependência entre técnica construtiva utilizada e forma arquitetônica resultante.

Seguindo com a análise deste texto, Costa vai abordar a evolução tipológica das casas brasileiras, podendo-se identificar a predominância dos cheios (paredes) em relação



aos vazios (aberturas), que ao longo dos séculos foi se invertendo, chegando ao momento atual, quando se observa a predominância dos vazios sobre os cheios. As casas, nos fins do século XVI e durante todo o século XVII, apresentavam os cheios predominando sobre os vazios. Com o aumento de policiamento, gradativamente as janelas foram aumentando; no século XVIII, cheios e vazios se equilibravam e no início do século XIX já havia o predomínio das aberturas; a partir de 1850 as ombreiras praticamente se encontram, até que a fachada, após 1900, começa a se apresentar quase toda rasgada, tendo muitas vezes ombreiras comuns. Tal fato ocorreu lentamente e talvez possa ser associado também aos panos de vidro que a arquitetura moderna conseguiu concretizar. Costa salienta a importância das varandas advindas da tradição popular colonial e valoriza o mestre de obras português, pois acredita que esse personagem tem muito a ensinar:

“O que se observa, portanto, é a tendência para abrir sempre a cada vez mais. E compreende-se que, com este nosso clima, tenha sido mesmo assim, pois, embora se fale tanto na luminosidade do nosso céu, na claridade excessiva dos nossos dias, etc., o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar; e que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta? 'Entretanto, quando nós, arquitetos modernos, pretendemos deixar todo aberto o lado bem orientado das salas: *aquí del rey!*

Verifica-se, assim, portanto, que os mestres-de-obras estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feias todas as novas possibilidades da técnica moderna, como além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro, os pisos de varanda armados com duplo T e abobadilhas, as escadas também de ferro, soltas e bem lançadas – ora direitas, ora curvas em S, outras vezes em caracol e, ainda, várias outras características, além da procura, não intencional, de um equilíbrio plástico diferente (Costa, 1995:460)<sup>35</sup>.”

Analisando a citação anterior, observa-se a valorização dada por Costa ao compartimento denominado *varanda*, que vai se tornar um dos elementos de composição mais importantes para Costa, como será constatado na sua interpretação crítica e aplicação deste espaço em seus projetos no decorrer da tese. Nesse aspecto, a varanda é um elemento de composição advinda da tradição popular colonial, retomada por Costa por justificá-la em função de ser considerada um espaço adequado ao clima brasileiro e que facilmente pode ser reinterpretado criticamente para ser utilizado na arquitetura moderna. Conforme suas próprias palavras: “(...) o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar; e que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta?”

---

<sup>35</sup> COSTA, Lucio. **Documentação Necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

E quanto às técnicas construtivas realizadas pela tradição popular, já no século XX, há outra importante constatação quando Costa afirma: “Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas todas as novas possibilidades da técnica moderna (...)” Costa começa aos poucos a delinear um pensamento que vai elucidando algumas questões da tese ao afirmar que as técnicas construtivas advindas da tradição popular podem desencadear em formas às vezes longe de padrões estéticos eruditos, porém, possuem como atributo principal a conexão entre técnica construtiva e forma resultante, ou seja, na frase anterior, há o uso da palavra *mentir*, que será analisado em capítulos posteriores, em que Costa, por antinomia, parece estruturar sua teoria de excelência arquitetônica por meio de pólos opostos, como os conceitos arquitetônicos relacionados entre mentira e verdade. Essa constatação leva aos indícios de que essa interdependência entre tecnologia e estética resultante, advinda da tradição popular colonial, pode ser uma das razões que leva Costa a valorizar tanto esses precedentes.

Nesse texto, publicado ainda nos anos 30, é possível constatar a mudança de pensamento de Costa com relação ao que ele próprio considerava um equívoco, a saber, a aplicação de estilos históricos característica do ecletismo e a possibilidade de fazer reviver, através do neocolonial, a tradição da arquitetura colonial brasileira, conforme se verifica na seguinte citação:

“Foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado “movimento tradicionalista” de que também fizemos parte. Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação – completamente fora daquela realidade maior que cada vez mais se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso – os elementos já sem vida da época colonial: fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu. Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição (Costa, 1995:461)<sup>36</sup>.”

Portanto, observa-se que a mesma reforça a idéia de que Costa valoriza a arquitetura de tradição popular colonial em suas raízes e afirma que somente os elementos ainda considerados pertinentes dessa arquitetura precedente é que podem ser reutilizados, desde que indissociáveis de uma verdade construtiva, devidamente adequados ao meio e ao momento presente. Os conceitos arquitetônicos relacionados com mentira e verdade podem ser destacados quando Costa fala na “verdadeira tradição” presente no trabalho dos mestres

---

<sup>36</sup> COSTA, Lucio. **Documentação Necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

de obra da arquitetura de tradição popular do período colonial, que o movimento tradicionalista procurava apenas reviver estilisticamente, e não reinterpretar os elementos arquitetônicos relevantes em sua origem através de uma análise crítica, para embasar a criação arquitetônica moderna. Nesse ponto, Costa irá frisar: “fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu”.

Dessa maneira, observa-se que Costa parece vincular suas razões ao estudo do precedente advindo da tradição popular colonial pelo fato do mesmo possuir como fundamental atributo *a interdependência verdadeira entre tecnologia e forma plástica resultante*.

### **“Tradição local<sup>37</sup>”**

O texto **“Tradição local”** foi publicado no livro “Registro de uma vivência” em 1994 (1ª edição) e no livro “Arquitetura” em 2002 (1ª edição). Nesse texto, Costa trata da arquitetura regional portuguesa de tradição popular, que tem sua origem na terra e é consequência do meio físico e social, das condições econômicas e do desenvolvimento de sua tecnologia. Afirma que essa arquitetura foi trazida por seus colonizadores ao Brasil, agregada às experiências dos povos africanos e orientais, a partir da própria bagagem cultural do fazer arquitetônico que estes tinham, sendo finalmente adaptada ao novo meio. Por esse motivo, Costa acredita que se torna importante conhecer a arquitetura regional portuguesa de caráter popular, para, assim, melhor entender as raízes da arquitetura aqui no Brasil. Costa constata, então, em sua viagem de estudos, com relação à arquitetura portuguesa popular, que há diferenças entre a arquitetura do norte e a do sul e que as técnicas utilizadas em cada região de Portugal influenciaram diretamente as regiões mais propícias no Brasil:

“ (...) Da Beira Baixa, ou cintura do país, para cima prevalece o contraste da pedra com a caiação, como no Entre-Douro e Minho, senão mesmo o emprego exclusivo do granito em grandes blocos toscos ou aparelhados como ocorre na Beira Alta e Trás-os-Montes; o ponto, ou seja, a inclinação dos telhados de taçaniça - quatro águas – é geralmente amortecido graças ao recurso do chamado “contrafeito”, que é pequeno caibro complementar destinado precisamente a adoçar o ponto e a dar maior graça ao telhado na aproximação dos beirais (...).

“Cada mestre, oficial ou aprendiz – pedreiro, taieiro, carpinteiro, alvanéu – trazia consigo a lembrança da sua província e a experiência do seu ofício, daí a simultânea adoção, logo de início, das diferenciadas feições arquitetônicas próprias de cada modo de construir: a taipa de sebe, ou demão – pau-a-pique -, o adobe, a alvenaria de tijolo, a pedra e cal (Costa, 1995:451-452)<sup>38</sup>.”

<sup>37</sup> COSTA, Lucio. **Tradição local**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>38</sup> COSTA, Lucio. **Tradição local**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

A diversidade dos processos construtivos vindos de Portugal, segundo Costa, nos dois primeiros séculos, para o Brasil, foi aos poucos se definindo por determinada época e local mais propício, tais como taipa de pilão, em São Paulo; alvenaria de tijolo, em Pernambuco e na Bahia; o pau-a-pique sobre baldrames de pedra em Minas Gerais devido aos terrenos acidentados; a grande quantidade de granito foi utilizado em áreas urbanas e como suporte e arquitrave (sistema construtivo da Grécia antiga), no Rio de Janeiro.

Esse estudo minucioso de Costa, em relação às técnicas construtivas, vindas de Portugal para o Brasil, no período colonial, assim como suas constatações no que se refere à predominância de cada uma dessas técnicas, em regiões brasileiras mais similares com as regiões que as originaram, demonstram o quanto Costa valorizava o precedente advindo da tradição popular colonial, através de estudos detalhados de suas técnicas e materiais empregados.

Costa afirma que a influência das moradias indígenas na arquitetura brasileira está vinculada exclusivamente ao “programa” das primeiras casas, ou seja, a grandes espaços cobertos nos ranchos, para abrigar a quantidade de colonos que eram trazidos pelas frotas. Devido à sua grande dimensão, Costa diz que esses telhados eram pouco afastados do chão, como no caso dos engenhos, diferentes das soluções empregadas nas regiões metropolitanas, que dividiam o telhado maior em partes menores de telhados, identificando relações com as ocas monumentais de nativos por apresentarem estruturas de formas puras e proporcionais, bem como sua implantação ser em clareiras como as dos índios. Costa constata que o fogo também assume semelhanças nas casas do trasmontano e do indígena, que para manter o local aquecido, aproveitava o fogo da cozinha deixando escapar a fumaça pela telha-vã ou por um dispositivo na cumeeira das ocas. O relato de Costa, a seguir, demonstra o seu interesse em conhecer a evolução das casas brasileiras a partir da tradição popular colonial e, posteriormente, observa-se a aplicação desses elementos em sua prática projetual como, por exemplo, no projeto para o “Parque Guinle”, em que ele renova a questão do uso das varandas (social e a caseira), que será melhor esclarecido na seqüência dessa tese:

“(…) Daí a paradoxal contradição observada em Portugal da ausência de chaminés nas áreas frias do norte, para que o calor beneficie a casa toda, e a presença ostensiva delas no sul, onde o calor encontra-se apenas na lareira para que não se espraie pelo resto da casa. De fato, ao entrar no país certa vez por Bragança divisei do alto da serra ao crepúsculo, no fundo do vale, os telhados do casario a fumegar, associando então a tal costume a ausência de puxados ou cozinhas nos exemplares mais puros das casas seiscentistas preservadas em São Paulo, cuja planta retangular e simétrica dispõe de um salão central de chão de terra batida e telha-vã e de duas varandas embutidas no corpo da casa como as *loggias* paladianas; a dos fundos, caseira e de serviço, a da frente social e de receber, tendo num extremo a

capela e no outro uma camarinha, sem acesso ao corpo da casa, para pouso eventual de viajantes. No alto salão ficava a comprida mesa de pranchões com seu bancos; é aí nesse grande *hall* medieval, com fogo sempre aceso no inverno, que armavam as trempes e assavam a rês ou caça do dia.

É interessante assinalar que esse esquema foi o embrião da casa rural brasileira. E não só a rural como também a de arrabalde, até fins do século XIX – apenas acrescida do puxado de serviço: sala de jantar aos fundos dando para a varanda doméstica e o quintal, e sala da frente com varanda ou terraço de receber; as duas articuladas por extenso corredor, com quartos de uma banda e de outra, o que garantia, no verão, boa tiragem. Assim, pois, de certo modo, tudo se entrosa – a oca indígena, a casa trasmontana, a casa chamada do “bandeirante”, a casa da fazenda, a casa de arrabalde, a casa urbana de bairro.

Há certa tendência a considerar imitações de obras reinóis as obras e peças realizadas na colônia. Na verdade, porém, são obras tão legítimas quanto as de lá, porquanto o colono, *par droit de conquête*, estava *em casa*, e o que fazia aqui, de semelhante ou já diferenciado, era o que lhe apetecia fazer – assim como ao falar português não estava a imitar ninguém, senão a falar, com sotaque ou não, a própria língua (Costa, 1995:453-454)<sup>39</sup>.”

Dessa forma, Costa fez um profundo estudo em relação ao uso das varandas, constatando a presença de varandas caseiras ou sociais na parte frontal das moradias com a finalidade de receber e, na parte dos fundos, a de serviço. Como antes já havia sido comentado a varanda torna-se um importante elemento de composição advindo do precedente da tradição popular colonial que Costa não somente discute teoricamente, mas aplica na sua prática projetual, reinterpretando o mesmo, que se faz presente em suas soluções, como no Parque Guinle. Costa vai explicar o uso da varanda no memorial descritivo do projeto; da mesma forma, nota-se a presença de uma releitura das varandas tradicionais no uso dado aos pilotis como sendo novas varandas, presente nos projetos das Casas sem Dono e, por exemplo, na Vila Operária em Monlevade e, até mesmo, no projeto da Cidade Universitária.

Como já comentado anteriormente, Costa parece ter como meta mediar um processo abrupto de transformações sociais advindos da revolução industrial. E como mediador dessas mudanças, Costa, ao valorizar a *nova arquitetura*, também denominada de arquitetura moderna, fará referência aos precedentes advindos de ambas tradições, erudita e popular, com o intuito de criar vínculos com o passado, admitindo a importância da evolução da arquitetura. Nesse sentido, afirma que, para tanto, não há necessidade de romper com tudo que precedeu, pois é precisamente nos precedentes que reside à riqueza do conhecimento arquitetônico. Portanto, Costa parece apresentar indícios, em seu trabalho escrito, que o precedente é uma fonte inesgotável do saber arquitetônico, desde que interpretado criticamente, e que o mesmo pode servir de ponte para o novo, sem ter que perder o vínculo com a tradição, seja ela qual for. O que Costa vai deixar claro em sua teoria é que o precedente é fundamental para uma criação arquitetônica de excelência, seja qual for o

<sup>39</sup> COSTA, Lucio. **Tradição local**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

período que se esteja criando algo, mas não é qualquer precedente e não é qualquer ensinamento do mesmo que serve de aprendizado para o arquiteto aplicar na sua prática projetual, vinculando-o ao momento presente. Nesse sentido, aos poucos seus textos vão delineando papéis específicos para cada tipo de precedente pesquisado, e delimitando conhecimentos específicos que deles podem ser retirados: Costa vai paulatinamente esclarecendo que da tradição erudita devem-se extrair as regras compositivas e, da tradição popular, deve-se extrair o conhecimento de seus elementos de composição e de seus elementos de arquitetura. Porém, em ambos, percebe-se que não é qualquer precedente que serve de paradigma para a extração desse conhecimento.

Além de razões ligadas a uma preocupação em fazer uma conciliação entre o novo e o tradicional, entre seus ideais sobre aquilo que concerne, em seu pensamento, aos quesitos de concepção de uma arquitetura de excelência, há a seguinte indagação: Quais as razões que Costa vai dar para distinguir o precedente válido para a extração de conhecimento seja qual for a finalidade de aplicação do mesmo? Ou seja, há indícios de que as razões da aplicação do conhecimento do precedente estão relacionadas com sua preocupação em mediar uma situação de grandes transformações e acalmar o ânimo dos profissionais que estão, segundo Costa, “degladiando-se” e, também, com questões idealistas, no sentido de acreditar que essa é a melhor maneira de criar algo de excelência em arquitetura. Não respondem, ainda, as razões do precedente em si mesmo como foco central de toda a sua teoria para embasar a arquitetura moderna. O que se percebe é que não se trata de qualquer precedente, pois já se sabe que Costa posiciona-se drasticamente contrário aos precedentes advindos do ecletismo e do neocolonial, afirmando que suas formas não são consequência direta das técnicas construtivas que os originaram. Também, recordando o texto “Razões”, Costa se posiciona contra a arquitetura americana e romana pelo fato de ter um tipo de técnica construtiva diferente das dos precedentes em que esses estão se baseando, europeus, do período neoclássico, e dos gregos, do período da antiguidade clássica, respectivamente, ao utilizar elementos decorativos dos mesmos. Tais fatos vão dando indícios de que as razões do precedente para Costa podem estar relacionadas com a *interdependência verdadeira entre tecnologia e forma plástica resultante*.

### **“SPHAN<sup>40</sup>”**

No texto **“SPHAN”** (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), presente no livro “Registro de uma vivência”, publicado em 1994 (1ª edição), Costa afirma que todo o processo de transformação desencadeado pela arquitetura moderna foi alicerçado na renovação de elementos considerados ainda pertinentes, advindos da tradição popular, sendo tal fato uma preocupação constante entre todos os envolvidos:

“No Brasil, tanto em 22 como em 36, os empenhados na renovação foram os mesmos empenhados na “preservação”, quando alhures, na época, eram pessoas de formação antagônica e se contrapunham.

Em 22, Mário, Tarsila, Oswald e Cia., enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de Minas e do norte, na busca “antropofágica” das nossas raízes; em 1936, os arquitetos que lutaram pela adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas, foram os mesmos que se empenharam com Rodrigo M. F. de Andrade no estudo e salvaguarda do permanente testemunho do nosso passado autêntico (Costa, 1995:437)<sup>41</sup>.”

No trecho citado, verifica-se que Costa reforça a idéia de que a arquitetura moderna mantém o vínculo com a tradição, pois as pessoas que estavam envolvidas com o estudo e preservação do passado eram os mesmos que estavam preocupados com a renovação da arquitetura. Observa-se, portanto, que todo o conhecimento adquirido em seu trabalho pelo SPHAN foi considerado imprescindível para a fundamentação de sua teoria e prática projetual. A partir de seu interesse em estudar e analisar criticamente o precedente com relação aos elementos de arquitetura e de composição, considerados por Costa expressivamente relevantes, bem como sua associação, concebida a partir das técnicas tradicionais populares, às técnicas do concreto armado.

### **“Anotações ao correr da lembrança<sup>42</sup>”**

O Texto **“Anotações ao correr da lembrança”**, proveniente provavelmente de suas viagens pelo SPHAN, foi publicado no livro “Registro de uma vivência”, em 1994 (1ª edição), e no livro “Arquitetura”, em 2002 (1ª edição). Nesse texto, são relatados os tipos variados de materiais, apresentadas diferentes tecnologias e tipologias referentes às casas brasileiras no passado, em diferentes lugares, tais como Pernambuco, Goiás, Amazônia, Maranhão, Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Rio Grande do Sul. Costa mostra, por intermédio desse texto, as semelhanças e diferenças dos precedentes característicos de cada região, como pode se observar a seguir:

<sup>40</sup> COSTA, Lucio. **SPHAN**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>41</sup> COSTA, Lucio. **SPHAN**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>42</sup> COSTA, Lucio. **Anotações ao correr da lembrança**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

"7- Na região do Rio de Janeiro floresceu – o termo é bem este – uma arquitetura rural alpendrada com colunas toscanas à moda do Minho, mas tudo caiado de branco à maneira da Estremadura, de que a casa de fazenda do Colubandê com a sua importante capela anexa, cuja imagem de Sant'Anna consta do Santuário Mariano, é, sem favor, o mais gracioso e puro exemplar. Debret dedica a prancha 42 do seu precioso documentário a esse estilo de casa típico da região, confrontando a sua planta com o esquema da casa romana – o peristilo, o impluvium, o tricínio, ou sala de jantar, aos fundos, como ficou na nossa tradição. Existe algo semelhante em outras áreas do país, mas não com o mesmo apuro e constância, e geralmente são casas com o avarandado todo à volta, como no Ceará, por exemplo, e de construção mais simples: fustes cilíndricos praticamente sem base nem capitel, e encaibramento apertado, de pau roliço, justo o necessário para receber de cada vez uma fiada apenas de telha vã (Costa, 1995:503)."

"8 – O revestimento de azulejos nas fachadas das casas, característica do século XIX, ocorreu em toda a faixa litorânea – em Minas não há exemplo – de Belém e de São Luís, onde foi mais frequente, a Porto Alegre, onde foi mais elaborado, com azulejos especiais para pilastras e capitéis. No Rio de Janeiro foram comuníssimos, juntamente com vasos e estatuetas no coroamento das platibandas e telhões esmaltados, de fundo azul ou branco, nos beirais. Conquanto procedentes na sua maioria da fábrica de Santo Antonio, no Porto, lá são raríssimos, isto porque a cidade já estava pronta – vinha tudo para cá (Costa, 1995:509)."

"9 – Sacadas sobre bacias de pedra nas construções de alvenaria ou sobre barrotes em balanço nas de pau-a-pique, bem como balcões corridos, foram comuns, primeiramente protegidos por forte guarda-corpo de ferro forjado, com a característica portuguesa de dispor uma barra horizontal a um terço da altura da sacada, levando-se apenas as peças verticais extremas e uma ou duas intermediárias até a barra de peito (Costa, 1995:508)<sup>43</sup>."

Costa observa atentamente o precedente advindo da tradição popular colonial nos aspectos referentes aos elementos de composição e aos elementos de arquitetura. Ao citar Debret, quando este compara algumas soluções projetuais realizadas no Brasil com a arquitetura romana, afirma que "confrontando a sua planta com o esquema da casa romana – o peristilo, o impluvium, o tricínio, ou sala de jantar, aos fundos, como ficou na nossa tradição", parece que Costa evidencia nesta frase uma mescla de influências advindas entre precedentes eruditos e populares na conformação da casa brasileira.

Na citação anterior, Costa novamente faz menção ao "avarandado" como um dos mais importantes elementos de composição advindos da tradição popular colonial, fato este bastante representativo quando Costa retoma esse elemento e o aplica em sua prática projetual, como será visto no próximo capítulo. Quanto aos elementos de arquitetura, Costa analisa os mesmos afirmando que é "(...) tudo caiado de branco (...) fustes cilíndricos praticamente sem base nem capitel, e encaibramento apertado, de pau roliço, justo o necessário para receber de cada vez uma fiada apenas de telha vã". Da mesma maneira que os elementos de composição, os elementos de arquitetura por ele analisados serão retomados e aplicados em sua prática projetual, como poderemos ver mais adiante. Costa, ao analisar os elementos de arquitetura advindos da tradição popular colonial o faz em

<sup>43</sup> COSTA, Lucio. **Anotações ao correr da lembrança**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.



relação, principalmente, aos materiais e técnicas construtivas empregadas no sentido de interpretar esse precedente em sua essência e não apenas em sua aparência estilística, que em outro sentido, seria buscar elementos de arquitetura para aplicação direta de sua representatividade estética, contudo sem uma razão de ser, como foi o caso, na opinião de Costa, do estilo neocolonial e do ecletismo. Da mesma maneira, observa-se que Costa, ao aplicar a solução de varandas em seus projetos, não faz uma cópia literal da montagem das plantas do período colonial. Costa interpreta criticamente o precedente e o atualiza para o seu tempo, fazendo com que haja uma ligação com o passado, mas não no sentido de cópia acrítica de modelos, que era justamente o que ele refutava.

A citação a seguir torna-se de suma importância, pois Costa aborda os elementos de arquitetura advindos da tradição popular colonial. Assim, reforça a idéia anteriormente exposta, sobre o tipo de análise crítica que faz ao se referir ao precedente acerca das técnicas construtivas reinterpretadas em sua essência, ou seja, tentar entender como no passado aquele determinado precedente foi executado e sua capacidade de associar e transportar esse conhecimento adquirido para o momento presente levando em consideração o contexto atual, como as novas tecnologias:

“Já no pau-a-pique o cachorro tem ligeira inclinação porque é apenas travado, internamente, por um pau roliço interposto entre ele e o caibro, aos quais vem se ajustar a cornija sanqueada que delimita o encontro do forro do cômodo com a parede. O arcabouço é todo de madeira e independe dessas paredes que são mero enchimento como ocorre hoje com o concreto armado, e a casa se apóia nos próprios esteios, ou pilotis.

Este processo construtivo foi intensamente empregado em grande parte do Estado do Rio e em Minas, tanto com esmerado apuro em casas de fazenda e urbanas – Diamantina, por exemplo, é toda de pau-a-pique -, como na sua forma mais rudimentar, na casa do pobre. Ainda agora, como já referido em “Documentação Necessária”, é só andar pelo interior que elas logo surgem ao longo das estradas. Feitas com pau do mato próximo e da terra do chão, mal barreçadas, como casas de bicho, dão abrigo a toda a família – crianças de colo, garotos, meninas, os velhos, tudo de mistura e com aquele ar doente e parado, esperando...E ninguém liga de tão habituado que está, pois aquilo faz parte da terra como formigueiro, figueira brava e pé de milho – é o chão que continua (Costa, 1995:498)<sup>44</sup>.”

Ao analisar a citação anterior, observa-se que Costa vai chegar a uma brilhante conclusão. Os novos materiais (concreto armado e aço) provenientes do desenvolvimento tecnológico da era da máquina, apesar de uma série de vantagens que os mesmos proporcionaram (rapidez da construção, permitem vencer grandes vãos, possibilitam a construção em grandes alturas, etc.) não são os responsáveis por uma inovação - *estrutura independente da vedação*. Muitos arquitetos do movimento moderno argumentarão que a estrutura independente da vedação é uma solução construtiva nova e apenas desencadeada

<sup>44</sup> COSTA, Lucio. **Anotações ao correr da lembrança**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

destes novos materiais. Porém, Costa de uma maneira inteligente vai afirmar que na realidade, não há nada de novo no aspecto que se refere ao fato que somente o concreto armado disponibilizou a construção da estrutura independente da vedação. Costa, ao estudar profundamente o precedente de tradição popular colonial, perceberá que as técnicas construtivas advindas desse período tivera resultados iguais ao que a arquitetura moderna parece achar que estaria inovando, segundo suas próprias palavras: "O arcabouço é todo de madeira e independe dessas paredes que são mero enchimento como ocorre hoje com o concreto armado, e a casa se apóia nos próprios esteios, ou pilotis". Conforme essa importante constatação de Costa, novamente percebe-se que para Costa a arquitetura moderna também é tradicional com relação ao tipo de técnica construtiva empregada, não com relação ao material empregado ou com relação ao avanço tecnológico que o mesmo possibilita, mas no aspecto que, em essência, ambas desencadeiam, em estruturas independentes da vedação, podendo deixar o térreo totalmente vazado (pilotis) e é precisamente esse o ponto que Costa conclui em sua análise crítica do precedente.

Como vimos no capítulo anterior, denominado "Menções de Costa à tradição erudita", Costa no texto "Razões" fará um esforço no sentido de tentar provar que a arquitetura moderna é concebida pelos mesmos princípios ou leis compositivas como qualquer outro precedente considerado paradigma da arquitetura de tradição erudita era concebido. Nesse aspecto, a arquitetura moderna era rigorosamente tradicional; o que diferia a mesma das demais era a sua forma plástica, resultante das novas tecnologias. No entanto, nesse sentido, Costa, também irá demonstrar que, ao longo da história, a arquitetura característica de um determinado período possui uma plasticidade formal que é resultado de suas técnicas construtivas e é precisamente nesse ponto que se distingue um estilo de outro estilo. Assim, se algumas pessoas afirmam que a arquitetura moderna se repete igualmente pelo mundo denominando-a de estilo internacional, Costa também irá argumentar que a mesma apenas está sendo rigorosamente tradicional, pois a história da arquitetura demonstra que os estilos se apuram devido à sua repetição. Também, prossegue em sua argumentação quando afirma que o estilo eclético é um dos mais representativos do estilo internacional da qual ele refutava. Desse modo, na última citação transcrita, Costa consegue vincular a arquitetura moderna no Brasil às técnicas construtivas de tradição popular advindas do período colonial. Portanto, Costa parece estruturar argumentos que indicam que, para ele, a arquitetura moderna não rompe com nada em termos daquilo que se considera ser tradicional em arquitetura, seja advindo de uma tradição erudita, seja advindo da tradição popular. Para

Costa, arquitetura moderna é totalmente tradicional e faz parte de um processo de evolução da própria disciplina arquitetura.

### **"Arquitetura Bioclimática"<sup>45</sup>**

O texto **"Arquitetura Bioclimática"**, de 1983, refere-se à comemoração dos 70 anos da invenção do ar condicionado por Willis Havilland Carrier. Nele, Costa apresenta uma constatação já anteriormente feita, em função de seu profundo conhecimento sobre a arquitetura de tradição popular, afirmando que soluções técnicas consideradas ainda válidas podem e devem ser reaplicadas no presente momento, através de uma readaptação do precedente:

"É evidente que muitos dos engenhosos recursos de aeração usados na arquitetura popular ou primitiva dos climas quentes e ainda de aplicação possível entre nós da Bahia para cima, seriam impraticáveis do Estado do Espírito Santo para baixo ou para o interior, devido às dificuldades de vedação, necessária em grande parte do ano por causa da friagem. Contudo, havendo da parte dos arquitetos essa preocupação pelo conforto ambiental, é sempre possível a adaptação de recursos simples que possibilitem ventilação cruzada nos aposentos, complementada, no caso dos edifícios de apartamentos ou de escritórios, pela criação de poços de tiragem, inclusive com frestas abertas em cada andar na prumada dos elevadores, bem como na entrada de cada apartamento ou escritório, garantindo-se desse modo a circulação forçada do ar do térreo (pilotis) à cobertura, tal como ocorria nas casas de arrabalde do século passado, onde os extensos corredores da sala de entrada à sala de jantar sempre localizada nos fundos e dando para o quintal, possibilitavam a necessária tiragem, inclusive para as duas ordens de quarto dispostos em sequência ao longo deles. Importa, igualmente, propiciar a circulação do ar entre os cômodos. Para tanto, basta que determinadas paredes no seu encontro, de topo, com paredes que lhe sejam ortogonais, não encostem nelas, deixando assim frestas do teto ao chão vedadas com simples tábuas pivotantes, de arestas ligeiramente boleadas e de preferência esmaltadas de cor; e que ainda, se abram em paredes externas ou internas pequenos postigos complementares de ventilação (Costa, 1995:239)<sup>46</sup>."

Costa, segundo suas palavras, observava atentamente o precedente advindo da tradição popular do período colonial, aproveitando lições deixadas pelos grandes mestres do passado, com a finalidade de reaproveitá-las no momento atual. Importante salientar que esse texto foi escrito na década de oitenta, portanto, quase cinquenta anos desde a publicação de "Documentação Necessária", texto inicial que marcou a valorização da tradição popular colonial por Costa e, nesse aspecto, evidencia-se, em conjunto com a sequência cronológica dos demais textos examinados nesse capítulo, coerência em seu pensamento com relação ao papel do precedente em sua concepção arquitetônica.

<sup>45</sup> COSTA, Lucio. **Arquitetura Bioclimática** (1983). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>46</sup> COSTA, Lucio. **Arquitetura Bioclimática** (1983). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

## Constatações

Nos textos examinados nesse capítulo Costa demonstra que a arquitetura advinda dos precedentes de tradição popular do período colonial assume o papel principal em sua teoria, pois representam o contexto brasileiro em sua 'essência', a saber, estão impregnadas nos mesmos a história e a cultura arquitetônica brasileira. Como o Brasil é um país jovem, os estilos arquitetônicos ainda são incipientes no momento de sua atuação, aos quais apenas se acresce, além da arquitetura do período colonial, os estilos ecléticos e neocoloniais. Lucio Costa, contudo, irá refutá-los, pois não possuem certos atributos fundamentais em sua concepção. Parece, portanto, que os precedentes válidos, segundo o pensamento de Costa sobre suas possíveis razões da tradição, são os que possuem como principal atributo a interdependência entre tecnologia e forma plástica e que, em particular, no Brasil, sobram apenas os do período colonial, advindos da tradição popular. Sendo assim, esses seriam os precedentes que fariam o vínculo com o lugar, com o contexto sócio-cultural do país, para evitar que a arquitetura moderna se implantasse, aqui, completamente desconectada de tudo. Nesse sentido, parece que o pensamento de Costa está baseado em aspectos ideológicos, naquilo que Costa realmente acredita estar implícito na criação de uma arquitetura de excelência, da busca talvez de valorizar a mão-de-obra existente retomando as técnicas construtivas tradicionais, evitando assim rupturas drásticas com tudo que precedeu. Nesse aspecto, Costa parece estar percorrendo uma tendência naturalista, proveniente, talvez, de teorias evolucionistas.

Desse modo, outras possíveis razões de Costa que fundamentam a referência à tradição popular colonial estão na busca, através desses precedentes, de lições que complementaríamos aquelas provenientes da tradição erudita, no sentido de criar elos ou vínculos. No caso da tradição popular colonial, observa-se que em seus textos Costa irá valorizar o conhecimento dos seus elementos de composição e de seus elementos de arquitetura, pois como são precedentes advindos de uma tradição popular, não há como extrair dos mesmos suas leis ou princípios compositivos, porque se existem, foram realizados inconscientemente e, nesse caso, Costa os extrairá dos precedentes de tradição erudita clássica-acadêmica, por considerá-la inerente ao ensino profissional.

## V – TRADIÇÃO ERUDITA E TRADIÇÃO POPULAR: TEORIA E PRÁTICA SÃO INDISSOCIÁVEIS NA CONCEPÇÃO ARQUITETÔNICA DE LUCIO COSTA

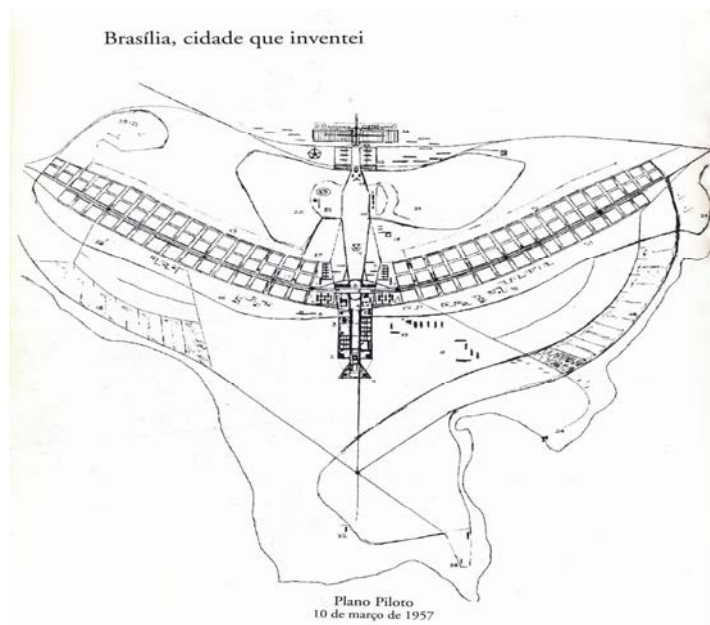


FIGURA 08<sup>47</sup>

**“O monumento, no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar para depois: o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si.**

Ocorre que na elaboração do projeto inicial de Brasília tive em mãos dois volumes de autoria de um fotógrafo alemão sobre arquitetura chinesa – de 1904, se não me engano. Eram fotos fabulosas, mostrando as extensas muralhas, os terraços e aquela arquitetura secular de uma beleza incrível, tudo acompanhado com desenhos e levantamentos da apuradíssima implantação das várias construções isoladas.

Aquilo me marcou, e como o cruzamento dos eixos em três níveis na plataforma rodoviária – 700m de extensão, ou seja, precisamente, a medida do lado da Praça dos Três Poderes – ipunha a retirada de muita terra, veio a idéia de aproveitá-la recriando essa solução milenar dos terraços, tirando assim partido do escalonamento do chão em níveis diferentes, em patamares sucessivos: 5m acima do terreno natural, emergindo do cerrado, um primeiro terraço, triangular e equilátero, destinado aos três poderes autônomos da democracia; 5m acima deste, outro terraço, agora retangular e extenso – uma esplanada para os ministérios – que reencontra o chão natural nos setores culturais, seguindo-se em franco desnível, 7 ou 8m acima, a estrutura da plataforma rodoviária; e por último, mais adiante, no terreno em alicive, o embasamento da torre da TV.

E isto misturado com a amorosa lembrança de Paris, daquela urbanização ainda dos séculos XVII, XVIII, XIX, com seus eixos e belas perspectivas centradas – tradição, digamos, “clássico-barroca” e com os gramados ingleses da minha infância.

A despreocupação com os tabus e a indiferença aos “modismos” permitiram integrar essas referências – graças ao ordenamento verde das quadras e já que se tratava de uma capital – aos velhos princípios dos CIAM, do urbanismo aberto, da cidade-parque (Costa, 1995:304)<sup>48</sup>.”

<sup>47</sup> Desenho do Plano Piloto para Brasília de Lucio Costa. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.295.)

<sup>48</sup> COSTA, Lucio. **Eixo Monumental**. In.: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

Os projetos selecionados para serem apresentados nesta parte do trabalho foram: Monlevade (1934), Ministério da Educação e Saúde Pública (1936), Cidade Universitária (1937) e Parque Guinle (anos 40). A seleção partiu do trabalho escrito de Costa, com relação às memórias descritivas mais expressivas quanto às explicações sobre o papel do precedente no desenvolvimento de seus projetos. Portanto, conformam apenas uma pequena mostra referente à prática projetual de Lucio Costa e a intenção é tentar ilustrar o que se considerou inicialmente fundamental para estabelecer uma relação entre argumentação teórica e prática de projeto, no que diz respeito ao papel do precedente na sua concepção arquitetônica. Dessa maneira, esta parte será composta por análises críticas no âmbito teórico, baseando-se no que Lucio Costa afirma em seus textos sobre o que seriam, para ele, as razões da tradição (erudita e popular), ao comentar esses projetos, assim como no que outros autores afirmam sobre as razões da tradição (erudita e popular) nos projetos de Lucio Costa, e no que pode ser extraído adicionalmente sobre as razões da tradição (erudita e popular), ao se analisar criticamente sua prática projetual e, nela, o diálogo de ambas com o moderno.

## V.I- Monlevade (1934)

O projeto a ser analisado é de autoria do arquiteto Lucio costa, projetado em 1934, em decorrência da participação do autor no concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. Esse projeto não foi a proposta escolhida, portanto não foi executado.

O texto "**Monlevade**", presente nos livros "Registro de uma vivência", publicado em 1994 (1ª edição), e no livro "Sobre arquitetura", em 1962 (1ª edição), é referente à memória descritiva do anteprojeto para a Vila de Monlevade. Esse texto foi publicado originalmente na "Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal", número 3, volume III, em maio de 1936. As análises a seguir serão realizadas a partir desses documentos mencionados.

Esse projeto localiza-se nas proximidades de Sabará, Minas Gerais, destina-se a uma vila para funcionários da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. Nesse projeto, Costa afirma não ter sido possível ir ao local, embora afirme conhecer a região.

O programa de necessidades da Vila Operária, em Monlevade, é constituído de casas para os operários, armazém, clube, cinema, escola, igreja, entre outros. O projeto de Monlevade não foi aceito e o seu desenvolvimento foi realizado no mesmo ano em que Costa escreveu o texto "Razões da nova arquitetura". É possível, então, perceber na sua prática projetual uma base teórica vinculada ao uso do precedente com uma interpretação crítica da tradição erudita unida a uma tradição popular, como se constatará a seguir.

Uma de suas principais preocupações foi tentar reduzir ao máximo o custo dessa obra, já que se tratava de um projeto para proletários. Costa não tinha elementos suficientes para fazer tal estimativa e, ao considerar a topografia bastante acidentada do terreno, resolveu partir dessa premissa para estruturar o lançamento do partido. Sendo assim, o projeto foi implantado buscando aproveitar ao máximo as potencialidades naturais do terreno, tais como: implantar as edificações de tal maneira que acompanhe a topografia bastante acidentada e tentar preservar ao máximo a vegetação existente.

Costa propôs um partido organizado por setores através de seus usos específicos, tais como: setor de lazer (clube e cinema); setor espiritual (igreja); setor educacional (escola); setor habitacional (casas). Seu ponto de partida foi a colocação de cada setor a partir da topografia acidentada existente, ou seja, sua intenção foi implantar o projeto sem mexer nas curvas de nível. Logo, adota o sistema construtivo de concreto armado com estrutura independente, para todas as edificações, preconizada por Le Corbusier, fazendo referência a um de seus princípios básicos - os *pilotis*. Tal postura, além de elevar as edificações do

terreno sem precisar alterar a topografia natural, proporciona uma boa economia, já que se trata de um loteamento para uma classe social em que questões de custos reduzidos estão inerentes à proposta, além da união outros elementos de arquitetura que se repetem nas edificações gerando unidade ao conjunto.

No partido adotado, Costa parece fazer uma alusão à Acrópole de Atenas quando organiza a Vila de Monlevade através de um núcleo central, representado pelas edificações públicas e de maior importância para a Vila na cota mais elevada da topografia, como nos templos gregos da Acrópole. Esses edifícios, de maior destaque daquela civilização e, da mesma maneira que os gregos, o setor habitacional de Monlevade encontra-se ao redor desse núcleo central acompanhando a topografia bastante acidentada. Embora haja uma setorização entre os diferentes usos dos prédios projetados, os mesmos são integrados pela articulação entre ruas definidas pelo próprio ambiente natural (topografia e vegetação). Carlos Eduardo Dias Comas compara a solução adotada por Costa no projeto de Monlevade afirmando que o mesmo foi baseado no projeto da Cidade Jardim conforme citação a seguir:

“Em topografia acidentada, Monlevade se prevê como cidade jardim, com uma praça central ao redor da qual se dispõem igreja, cinema, armazém e clube de paredes caiadas e concreto aparente pintado. O clube defronta a escola no lado oposto dum pátio oval rebaixado. Os edifícios públicos tem planta retangular simétrica e telhado de cimento amianto. Lucio busca variedade dentro dum espírito de simplicidade, clareza e economia. Embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procura manter em todos, aquela unidade, aquele ar de família que caracteriza os verdadeiros estilos. À diferença de Le Corbusier, Costa não tem problema algum em explicitar a fidelidade à identificação acadêmica da boa arquitetura com a composição correta apropriadamente caracterizada (Comas, 2002:81)<sup>49</sup>.”

Observa-se nas constatações de Comas que Costa mantém-se conectado ao precedente como fonte de inspiração, tanto em relação à busca de soluções similares quanto ao emprego de princípios compositivos, ambos provenientes da tradição erudita clássica-acadêmica. Em relação aos materiais, acabamentos e técnicas construtivas utilizadas, Comas cita as mesmas, podendo-se verificar uma união entre passado, baseado em precedentes advindos da tradição popular colonial, e presente, baseado na modernidade.

Um dos pontos fortes do projeto refere-se, portanto, às casas dos operários, pois ficaram apoiadas sobre seus próprios pilares, lembrando palafitas, não precisando, assim, mexer no terreno, fato que, se ao contrário, proporcionaria um expressivo encarecimento da obra. O sistema de estrutura independente foi unido a técnicas advindas da tradição popular colonial, devido às seguintes vantagens:

<sup>49</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.



“c) permite o emprego, acima da laje livre, portanto, de qualquer umidade – de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, como, por exemplo – sem nenhum dos inconvenientes que sempre o condenaram – aquele que todo Brasil rural conhece: o barro-armado (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego da madeira serrada, além da indispensável caiação); uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construir, quicá dos mais antigos, pois já era comum no baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da cobertura, aliviada pelos pés-direitos da própria estrutura das paredes internas (Costa, 1995:92)<sup>50</sup>.”

Costa, na citação anterior, justifica o emprego de técnicas construtivas provenientes de épocas distintas, como o barro-armado, proveniente da tradição popular colonial cuja origem se deu nos remotos tempos primitivos do baixo Egito, aliando-o à técnica do concreto armado do momento presente.

No projeto urbanístico, Costa propõe, com relação às ruas projetadas, que essas devem manter um aspecto de estrada e, ao invés de calçadas, é proposta a colocação de placas de concreto fundidas com juntas de grama, para evitar trincas, lembrando as velhas *capistranas*: “Um piano distante tocava quando descí e me pus a caminhar pelas *capistranas*, trilha de lajes maiores no meio das ruas empedradas: no alto de uma ladeira os dois sobrados do colégio de freiras, um ainda setecentista, o outro já do Império, ligados por um elegante passadiço;(…) (Costa, 1995:27)<sup>51</sup>.” A citação anterior refere-se ao seu texto intitulado “Diamantina”, resultado de sua primeira viagem a essa cidade em 1922. Importante ressaltar, nessa citação, que fica cada vez mais claro que Costa tem teoria e prática indissociáveis em seu pensamento, pois ele analisa essas *capistranas* no intuito de, como sempre, afirmar que precedentes considerados válidos devem ser reinterpretados para posterior utilização na arquitetura moderna. E é precisamente isso que Costa faz, não só em relação ao uso dessas *capistranas*, mas em todo o projeto de Monlevade.

Costa propõe uma integração entre a parte edificada e a área natural restante do terreno do projeto, da seguinte maneira:

“A área restante – reservada para o desenvolvimento futuro da vila – poderia ser, desde logo, aproveitada em benefício dos moradores, nela instalando-se horta e pomar. Não se podendo razoavelmente pretender que os próprios operários tenham ânimo ou disposição para os cuidados que uma plantação dessa natureza requer, os seiscentos ou mais inquilinos formariam uma cooperativa, confiando-se as plantações a certo número de hortelões (Costa, 1995:99)<sup>52</sup>”.

<sup>50</sup> COSTA, Lucio. **Monlevade** (1934). In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>51</sup> COSTA, Lucio. **Diamantina**. In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>52</sup> COSTA, Lucio. **Monlevade** (1934). In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

Com relação à organização das ruas do setor habitacional, Costa faz referência ao precedente advindo da tradição popular colonial na seguinte citação:

"As casas foram agrupadas duas a duas, de cada lado de uma parede meeira de alvenaria de pedra ou tijolo, sem revestimento, apenas caiada como todo resto da construção – tanto por motivos de ordem econômica, evidentes, como também de ordem plástica, porquanto soltas umas das outras, pequenas demais como são, poderiam parecer mesquinhas na paisagem. Assim aquela fila de casas que serpenteia ombro a ombro ao longo das ruas e que tão bem caracteriza as cidades do nosso interior, foi voluntariamente quebrada, para permitir maior intimidade, relativo isolamento – pois talvez já não tenha sentido, para os operários de uma indústria tão ruidosa, aquele gosto de vizinhança de que Roy Nash soube dizer tão bem: "por que colocar minha casa no meio de um jardim, quando posso construí-la tão perto da de meu amigo João, a ponto de poder aconselhar-me com ele sobre gado e as colheitas, sem sair da minha rede?... deus sabe quanto silêncio e solidão existem no sertão!" (Costa, 1995:99)<sup>53</sup>."

No projeto paisagístico, Costa propõe aproveitar a vegetação existente, segundo o edital, nas ruas, praças e jardins das casas, proporcionando uma maior harmonia ao conjunto: "A administração da vila deveria também proibir terminantemente a poda das árvores ou arbustos em formas bizarras ou geométricas, pois constitui um dos preceitos da urbanização moderna o contraste entre a nitidez, a simetria, a disciplina da arquitetura e a imprecisão, a assimetria, o imprevisto da vegetação (Costa, 1995:99)<sup>54</sup>."

Nessa afirmação de Costa é possível constatar menções às regras de composição advindas da tradição erudita, através do emprego da simetria e de regras de composição modernas, com referência ao contraste proporcionado pela assimetria verificada na proposta, com relação à vegetação.

Na via férrea, propõe plantar de ambos os lados touceiras contínuas de bambus que formariam um túnel de proteção contra os ruídos e poeiras, melhorando o seu aspecto.

Conforme Comas, é possível verificar em sua análise das tipologias do setor cultural (cinema), do setor comercial (mercado), do setor espiritual (igreja) e do setor educacional (escola) referências aos princípios compositivos advindos da tradição erudita clássica:

"Com três naves e duas águas, o cinema é variação do templo, perpendiculares um ao outro e aos lados da praça em cujo meio se assentam. Tributário do mesmo racionalismo estrutural, o mercado se cobre com quatro águas paralelas como dois telhados borboleta encostados. A primeira nave serve de pórtico. caixilhos de concreto industrializados existentes no comércio, com vidros fixos ou venezianas, se complementam com treliças para ventilação.

<sup>53</sup> COSTA, Lucio. **Monlevade** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>54</sup> COSTA, Lucio. **Monlevade** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

A igreja se inspira em Notre Dame de Rancy, aplicação pioneira da planta livre por Perret. Costa mantém a caixa exterior independente das colunas interiorizadas mas a simplifica; suprime a ênfase vertical, por questão de economia e preferência estética.

A escola apresenta uma base em forma retangular, possuindo um telhado de duas águas, que ao encontro de sua cumeeira, demarca um eixo no sentido longitudinal.

No outro sentido observa-se um eixo transversal marcado pelo encontro de dois acessos que chegam ao centro da edificação, marcando assim, a simetria proposta. A edificação foi organizada em malha demarcada pelo uso de pilotis criado no primeiro pavimento (Comas, 2002:81)<sup>55</sup>."

Na citação anterior, Comas demonstra que Costa era um intelectual, portanto, tinha conhecimento de muitos precedentes, e não se baseava apenas em Le Corbusier.

Em relação à análise do setor habitacional constatou-se que as casas geminadas apresentam três tipologias: "tipologia a": pilotis, sala, cozinha, dois dormitórios e um banheiro; "tipologia b": pilotis, sala, cozinha, três dormitórios e um banheiro; "tipologia c": pilotis, sala, cozinha, três dormitórios e dois banheiros.

As casas (tipologias a, b e c) possuem áreas totais diferentes, entretanto não informadas nos desenhos de Costa. Ambas as tipologias apresentam dois pavimentos em forma retangular em suas bases com uma subtração em seus pavimentos térreos conformando um espaço aberto coberto denominado de pilotis - "Não se estará mais à frente ou atrás da casa, mas sob a casa (Costa, 1995:43)." Possuem um telhado de uma água, levemente inclinado para frente, quebrando a sensação de caixas prismáticas puras subtraídas. A organização da forma e dos espaços livres (circulação e jardins) está disposta linearmente e em malha.

As relações entre formas e espaços em escala urbana são resultantes do uso de casas geminadas duas a duas, permitindo a aproximação entre os vizinhos, ao mesmo tempo que gera certo distanciamento entre os demais. Com relação ao espaço imediato à forma, é um espaço que permite contato direto com o meio externo com o uso de pilotis. As relações da forma entre espaço interno/externo do segundo pavimento (espaço fechado da casa) apresentam uma relação de contemplação para a área externa através de um contato mais indireto, ocasionando uma boa privacidade justificada pelos usos destinados a esse pavimento.

Ao percorrer os espaços, na escala urbana, a circulação se dá por meio de calçadas, em que o visual do observador intercala elementos construídos com elementos naturais; ao se aproximar da residência o acesso é direto, dado pelo pilotis (uma espécie de varanda social e caseira ao mesmo tempo) que recebe o visitante; o acesso ao espaço interno à

<sup>55</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

forma é dado de uma maneira mais indireta, pois a escada limita um pouco, gerando uma espécie de barreira, tanto visual, quanto física, porém, ajudando a proporcionar uma boa privacidade aos moradores.

Observa-se certa ordem e harmonia dada pelo uso de sistemas de proporção ~1:1 entre cheios (segundo pavimento) e vazios (primeiro pavimento) assim como o uso de uma escala própria para o uso residencial a que se destina.

Ao analisar as residências duas a duas, através dos seus princípios ordenadores, verifica-se um eixo central marcado pela parede mais alta que divide as moradias e, também, pelo acesso principal marcado pelas escadas que levam até o interior das moradias; a simetria é dada pelo rebatimento das moradias por meio desse eixo que as seccionam; observa-se, também, uma hierarquia, que é dada pelo segundo pavimento, visto que todo o espaço fechado da moradia encontra-se na parte superior, proporcionando uma maior privacidade com relação aos vizinhos e uma melhor visibilidade do conjunto; há ritmo na proposta adotada, pois observa-se uma malha que organiza o todo, intercalando as moradias geminadas entre cheios (espaços construídos) e vazios (espaços naturais).

Na análise da funcionalidade das tipologias habitacionais de cada setor e suas conexões, apesar de não haver registros documentais que esclareçam os dimensionamentos de cada espaço interno, pode-se observar, através dos desenhos e dos respectivos mobiliários propostos, que se trata de compartimentos pequenos, mas que funcionam. Bem como é possível observar uma boa conexão entre os setores claramente divididos em planta-baixa, tais como: o social dado pelo estar; o serviço dado pela cozinha; o íntimo, pelos quartos e banheiro. Abaixo da casa, o acesso principal se dá pelo pilotis, havendo um espaço mais reservado ao uso da lavanderia.

As conexões dos setores habitacionais com os setores de edificações públicas se dão através das ruas (percursos sinuosos que acompanham a topografia) até chegar ao centro do loteamento, local em que a topografia se encontra em níveis mais elevados que o do setor habitacional, marcadas por praças e prédios públicos que se encontram ao seu redor, demonstrando, com esses fatores, uma hierarquia com relação ao todo da proposta para esse projeto.

Na análise dos materiais utilizados e dos sistemas construtivos Costa afirma que o partido geral das casas possui uma série de vantagens, considerando os fatores econômicos que essa proposta apresenta como certas reduções, por exemplo: nos movimentos de terra, nas fundações, na construção das paredes, tanto externas como divisórias, na armação da

cobertura, melhor orientação, aumento no valor locativo e, ainda, na economia de uma porta – a da cozinha.

Essas economias, afirma Costa, compensam o pequeno aumento inicial de despesa que representaria o ferro necessário à armação da laje de concreto (espessura de 8 cm); porém, tal gasto seria maior se utilizado no lençol impermeabilizador (espessura de 10 cm), caso as casas fossem locadas no chão, como de costume. Os poucos pilares e vigas necessários, consequência do aproveitamento racional dos respectivos balanços, e o acréscimo de uma escada simples, com pisos soltos de concreto sem revestimentos, cujo desenho segue ao das escadas de bordo, constituiriam uma solução adequada.

Nos edifícios de uso comercial, educacional e de lazer, entre outros, é mantida a mesma solução do emprego de um sistema de estrutura independente das vedações, tal qual nas casas, além dos mesmos materiais, com a finalidade de proporcionar uma unidade ao todo, conforme se verifica na seguinte citação:

“Quanto às plantas dos demais edifícios – armazém, escola, clube, cinema, igreja – desnecessário se torna aqui apreciá-las: os desenhos dizem melhor; chamaremos apenas a atenção para a simplicidade e clareza de todas elas, qualidades que, logicamente, se refletem nos cortes e elevações. embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele ar de família a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos (Costa, 1995:94)<sup>56</sup>.”

Na análise de conforto térmico dos equipamentos urbanos propostos, é possível verificar a presença de elementos de arquitetura advindos da tradição popular colonial, como materiais, montagem do edifício construtivamente e sistemas naturais de ventilação, segundo se observa nas próprias palavras de Costa:

“O concreto-armado em todos os prédios – inclusive nos mais importantes – não deveriam levar qualquer revestimento, mas simples caiação ou pintura adequada. (...) a) casas – elementos uniformes de 1m x 1m, caixilho e veneziana trabalhando externamente, tipo guilhotina (peitoris 0,95 m); seriam previstas, em todos os cômodos, saídas de ar junto ao forro; portas de cedro folheado sem pintura, apenas encerradas (...). d) armazém e igreja – caixilhos de concreto casa sano, de 0,30m x 0,30m com vidros fixos ou lâminas formando venezianas; na igreja tais vidros poderiam ser de cor azul, para fazer contraste com as paredes caiadas de branco, contribuindo, além disso, para criar uma certa atmosfera de recolhimento – aconselhável nesse gênero de edifícios; excluídas as venezianas, todos os demais caixilhos destinados à ventilação, seriam tratados à maneira das janelas de rótula, tão comuns nas antigas casas da região (Costa, 1995:94)<sup>57</sup>.”

Esse projeto reflete, portanto, o pensamento de Lucio Costa quanto à relação que ele propõe com a tradição erudita, através da utilização do contraste na aplicação de diferentes modos de composição, como o emprego da simetria (parte edificada) e assimetria (uso da

<sup>56</sup> COSTA, Lucio. **Monlevade** (1934). In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>57</sup> COSTA, Lucio. **Monlevade** (1934). In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

vegetação). Associa, assim, tais premissas compositivas aos elementos de arquitetura modernos, derivados do uso de uma tecnologia atual, mas conectada às técnicas advindas de uma tradição popular colonial. As casas propostas, por exemplo, de barro-armado sobre uma estrutura de pilares (pilotis) em concreto armado, assemelham-se à técnica do pau-a-pique do Brasil rural, evidenciando uma atualização e certo refinamento da técnica tradicional transposta à técnica moderna.

A seguir uma citação de Comas que complementa as idéias expostas:

“O conjunto desses projetos mostra Lucio infletindo um racionalismo estrutural inspirado em Perret e uma estética maquinista abstrata baseada em Mies e Le Corbusier a partir dum vernacular de autenticidade e simplicidade formal similares às da arquitetura moderna. A renovação duma tradição construtiva racional e nacional enriquece um repertório moderno de elementos de arquitetura. A renovação dum repertório tipológico ibero-americano de raiz mediterrânea enriquece o repertório moderno de elementos de composição, incluindo edículas, varandas, alpendres, pergolados, balcões corridos em balanço e o pilotis – sala, aproveitando o clima benigno.

O investimento no vernacular popular tem a referendá-lo a coincidência entre a impessoalidade da arquitetura popular e a da arquitetura moderna apontada por Mário de Andrade em arquitetura colonial. Passo decisivo na abordagem do problema da afirmação simultânea de brasilidade, cosmopolitismo, modernidade, tradição, torna irrelevante a idéia dum conflito entre modernidade internacional e tradição nacional cara a José Mariano (Comas, 2002:82)<sup>58</sup>.”

Observa-se através da análise de Comas, na citação anterior, que o papel do precedente para Costa é fundamental em sua concepção arquitetônica.

Já Otávio Leonídio percebe nítidas influências de projetos similares de Le Corbusier, como as casas “Loucheur” feitas em série, em que Le Corbusier une técnicas modernas a técnicas da tradição local francesa:

“Lição semelhante Lucio Costa podia encontrar em outro projeto publicado em Oeuvre complète 1910-1929 (neste caso, repare-se um projeto que não fora publicado nem em Por uma arquitetura nem em Urbanismo, e que o fora sumariamente em Precisoões) – justamente o projeto que, nas palavras de Le Corbusier, havia representado, 15 anos depois, a primeira oportunidade de “aplicar integralmente os princípios da casa “Dom-ino”: as casas Loucheur, projetadas em 1929.

Aqui, como 15 anos antes, a questão central era a construção de casas em série e as vantagens apresentadas pela standardização. E aqui, tanto quanto a nova apresentação das Casas Dom-ino, cabia chamar a atenção para a compatibilidade entre a técnica moderna e as incontornáveis “circunstâncias” do universo da construção civil francesa: (Leonídio, 2007:129)<sup>59</sup>.”

Tal constatação de Leonídio pode insinuar que Costa estava mais atento do que nunca às lições de seu grande mestre - Le Corbusier. Realmente, Monlevade constituiu-se,

<sup>58</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisoões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

<sup>59</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2007.

genericamente, em construções em série que unem técnicas modernas a técnicas da tradição popular colonial brasileira. Há grandes possibilidades de haver influências desse precedente, acima descrito por Leonídio.

Essas considerações parecem demonstrar que Costa aplica, sistemática e harmoniosamente, elementos e regras tanto do passado como do presente, construindo um sistema de projeto baseado no diálogo entre tradição, baseada em precedentes, e modernidade.

Ao analisar criticamente essa proposta, observa-se que os princípios compositivos advindos da tradição clássico-acadêmica, unindo aos elementos de arquitetura e de composição, tanto da tradição popular quanto da modernidade estão presentes. Os elementos de arquitetura predominantes da proposta como, por exemplo, o emprego do barro armado advindo da tradição popular colonial e o uso de uma estrutura independente de concreto armado e dos pilotis advindos da modernidade, mas que ao mesmo tempo faz uma alusão às casas em palafitas, gerando um espaço de varandas (social e a caseira) fazendo novamente uma importante conexão com as moradias da tradição popular colonial. Esse projeto apresenta uma presença constante de características provenientes de precedentes tanto eruditos quanto vernaculares, em toda a proposta (projeto urbanístico, paisagístico, prédios públicos e residenciais), unindo com sensibilidade passado e presente no sentido de evolução arquitetônica, não de ruptura revolucionária.

Sendo assim, Costa consegue com esse projeto, ainda na década de trinta, fazer uma fusão harmônica entre passado e presente, colocando em prática princípios anunciados em seu texto "Razões", o que fica mais claro quando se verifica que há indícios de que o projeto baseou-se em precedentes - a Acrópole de Atenas e/ou a Cidade Jardim - e que princípios compositivos também extraídos de precedentes advindos da tradição erudita clássica estão presentes na conformação dos objetos arquitetônicos por ele criados, assim como o uso da técnica do concreto armado e os famosos pilotis que marcaram a estética e o processo construtivo moderno.

Com relação ao uso de materiais e técnicas construtivas advindos da tradição popular colonial, que no texto "Razões", publicado em 1936, não foi abordado, é possível conectar com o texto "Documentação Necessária" de 1937, em que Costa vai salientar que na tradição popular colonial existem soluções empregadas que, se estudadas e analisadas criticamente pelos arquitetos modernos, podem restabelecer um elo, resgatando-as para sua aplicação no momento atual.

Complementa-se a idéia anteriormente exposta com uma citação de Leonídio<sup>60</sup> que, ao analisar o memorial descritivo do projeto de Monlevade, associa as idéias de Costa com as idéias de Le Corbusier ao afirmar que:

“De todos os motivos listados por Lucio Costa, um em especial merece a nossa atenção: aquele que vincula o emprego de um sistema construtivo moderno, o pilotis em concreto armado (uma técnica construtiva, por definição moderna) ao aproveitamento de um “primitivo processo de construir”. Ele constitui o ponto crucial do projeto de Lucio Costa para *Monlevade*. É ele que, mais até do que o próprio emprego do pilotis, revela, no raciocínio do arquiteto, a presença, mais do que isso, o aproveitamento criativo e produtivo das idéias daquele que, sem dúvida alguma, é, aqui, a grande referência de Lucio Costa: Le Corbusier – muito provavelmente, o Le Corbusier de “Ouvre Complète” 1910-1929, primeiro volume de sua obra completa, publicado em 1929 (Le Corbusier & Jeanneret, 1946 [1929]). Vários indícios nos levam a crer que tenha sido este o Le Corbusier aproveitado por Lucio Costa para a elaboração do projeto da Vila Monlevade (...). Em primeiro lugar, embora Le Corbusier já tivesse, àquela altura (1934), publicado seus mais importantes livros teóricos (*Por uma arquitetura, 1923; Urbanismo, 1925; e Arte decorativa, 1925 – além de Precisoões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo, 1930*), o volume I de sua Obra Completa se destacava por ser o primeiro catálogo compreensivo (além de fartamente ilustrado) da obra lecorbuseriana, o que fazia dele, bem mais do que os títulos precedentes, o primeiro grande volume de divulgação dessa obra. Para um neófito como Lucio Costa, o livro tinha, portanto, a vantagem de trazer, de par com os projetos, sínteses ou excertos dos escritos anteriores de Le Corbusier. Lá estavam, por exemplo, passagens importantes de *Por uma arquitetura e Urbanismo*; do primeiro, trazia os “Três lembretes aos senhores arquitetos” e um trecho importante concernente aos “traçados reguladores”; do segundo, reproduzia as “Definições do sentimento moderno”, além de duas imagens comparando Chicago ao “loteamento em redentes” projetado pelo autor (Leonídio, 2007:125-126)<sup>61</sup>.”

Nesse aspecto, Leonídio acredita que a principal influência de Le Corbusier na formulação do pensamento de Costa quanto à estruturação teórico-prática da arquitetura moderna brasileira está presente no seguinte fator:

“(...) na certeza de que a técnica moderna significava, acima de tudo, a abertura de um universo repleto de novas possibilidades. Um universo no qual as questões e, sobretudo, as aporias consolidadas ao longo de uma década de reflexão poderiam, haveriam de ser reequacionadas. Um universo no qual Costa poderia vislumbrar algo que até então não considerara (algo que, no entanto, era a precondição para a definição de uma arquitetura brasileira e moderna): a conciliação do irrefreável desejo (ou a tarefa auto-imposta) de incorporar os novos sistemas e materiais de construção civil (a técnica moderna) com a precaríssima “realidade social” da construção civil nacional (encarnadas, na ocorrência, nas precárias disponibilidades construtivas – de materiais de construção, de sistemas construtivos, de qualificação de mão de obra, de organização de canteiro, etc.) (...). As possibilidades da técnica moderna – eis a “revelação” a que Lucio Costa iria referir-se por toda a vida. A técnica moderna não era um desfecho, uma conclusão (sobretudo formal), era um caminho – infinitos caminhos. Caminhos possíveis, caminhos prováveis, caminhos imprevistos. Caminhos a serem trilhados, ensaiados, experimentados. Caminhos que levavam... a Monlevade; a isto que é Monlevade: o ensaio de um caminho, o primeiro experimento em um novo universo de possibilidades, a primeira tentativa real de fazer

<sup>60</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.

<sup>61</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.

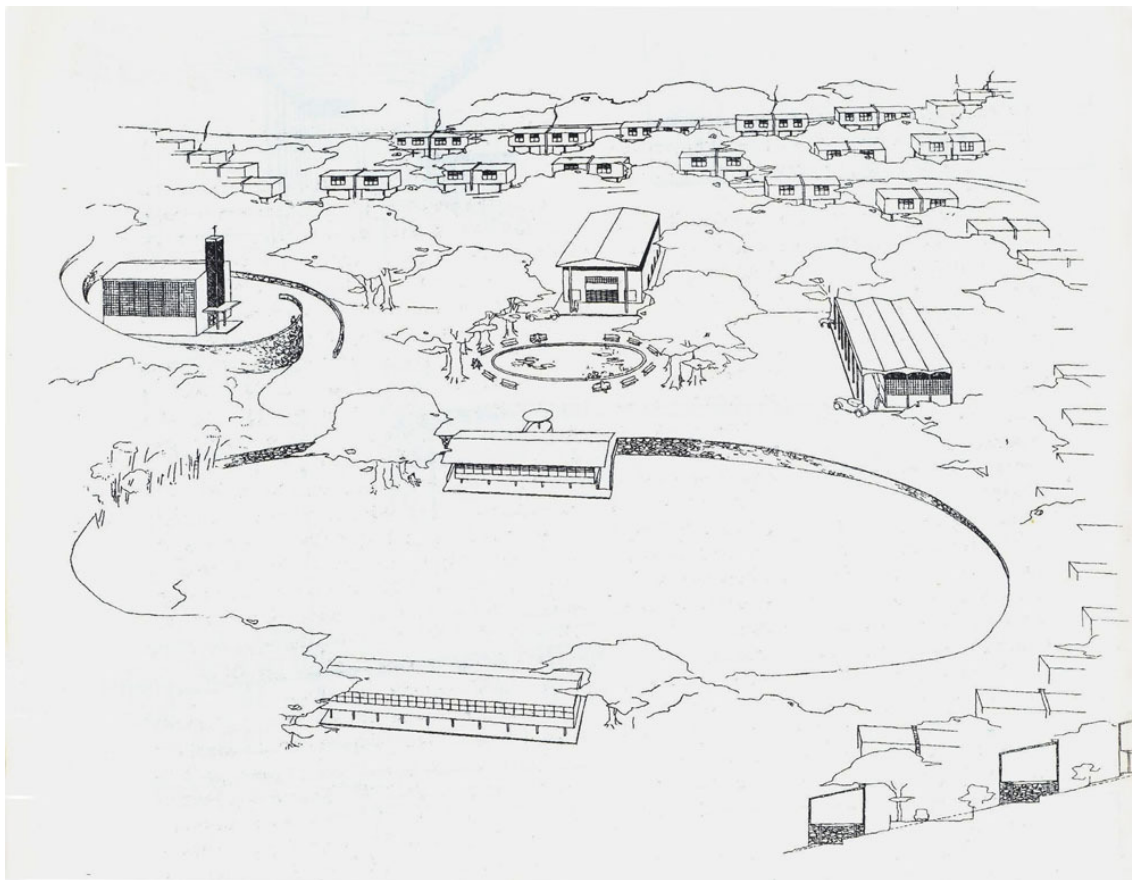


conviver o moderno e o arcaico, a técnica mais moderna e o fazer primitivo, o pilotis de concreto armado e a parede de pau-a-pique (Leonídio, 2007:131-132)<sup>62</sup>.”

Portanto, constata-se que o pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção teórica, já estava presente na memória descritiva de Monlevade e no próprio projeto colocado em prática, antes mesmo de publicar o texto “Razões” (1936), que acabou fundamentando a arquitetura moderna no Brasil, assim como o texto “Documentação necessária” (1937) que complementaria o texto “Razões” em relação à valorização do precedente advindo da tradição popular colonial como material de pesquisa crítica, para sua possível aplicação nos projetos modernos. Tal constatação revela que Costa tinha muito claro em seu pensamento razões provenientes da tradição erudita e da tradição popular que deveriam ser levadas em consideração naquele momento de transição para a era moderna. Ele utilizava o precedente como uma espécie de elo entre passado e presente, com a intenção de mediar os conflitos internos no País, provenientes de posições antagônicas frente às mudanças que esse período representou, com a finalidade de defender a inserção da arquitetura moderna como consequência de um processo a ser aceito como advindo de inexorável evolução. Sendo assim, a citação anterior reforça a idéia que, para Costa, uma das possíveis razões da tradição está diretamente ligada a um pensamento evolucionista, tanto no papel do precedente como mediador desse processo de transformação da sociedade, quanto no papel do precedente na valorização da mão de obra existente, utilizando técnicas construtivas já conhecidas pelos mestres de obras e introduzindo sutilmente as novas tecnologias, sem desvalorizar o passado, aceitando o que os precedentes possuem de válidos e reinterpretando-os para sua reutilização, aliando-o às técnicas modernas. A outra possível razão baseia-se em fatores ideológicos, em que Costa realmente julga fundamental extrair do precedente, seja de tradição erudita ou de tradição popular, ensinamentos considerados válidos, através de uma reinterpretação crítica do mesmo e com uma razão de ser, oposto a uma simples aplicação de seus elementos com a mera finalidade de decorar ou fazer lembrar um estilo do passado. Costa busca a “essência” desses precedentes como fundamento de projeto, em que se verifica uma indissociabilidade entre teoria e prática na busca de uma teoria da excelência arquitetônica.

---

<sup>62</sup> Idem nota anterior.



**FIGURA 09**<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Projeto Monlevade (1934): perspectiva geral do conjunto. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2<sup>a</sup> ed.), 1995. p. 98.)

FIGURA 10<sup>64</sup>

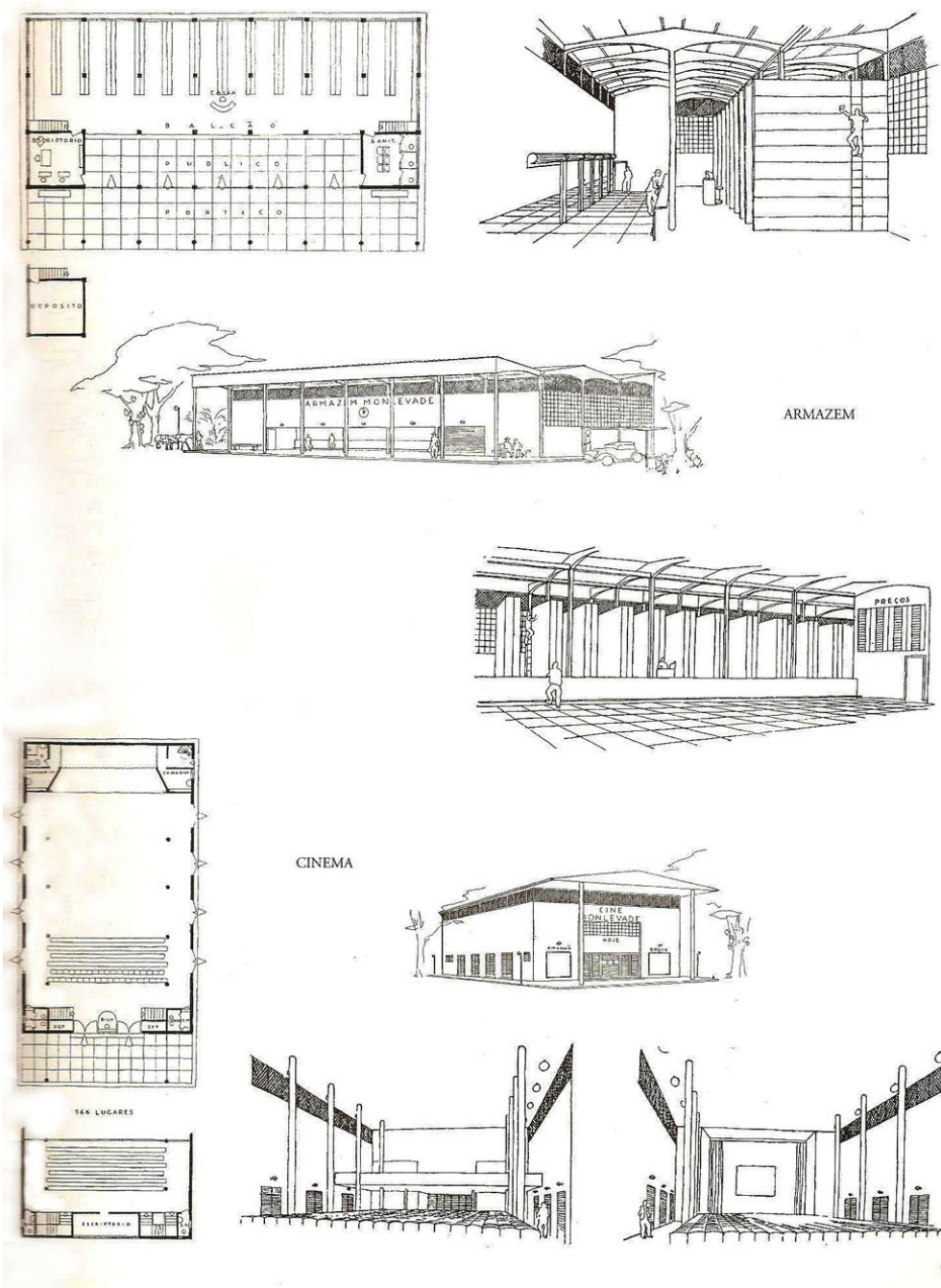


FIGURA 11<sup>65</sup>

97

<sup>64</sup> Projeto Monlevade (1934): casas dos operários. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 93.)  
<sup>65</sup> Projeto Monlevade (1934): armazém e cinema. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 97.)

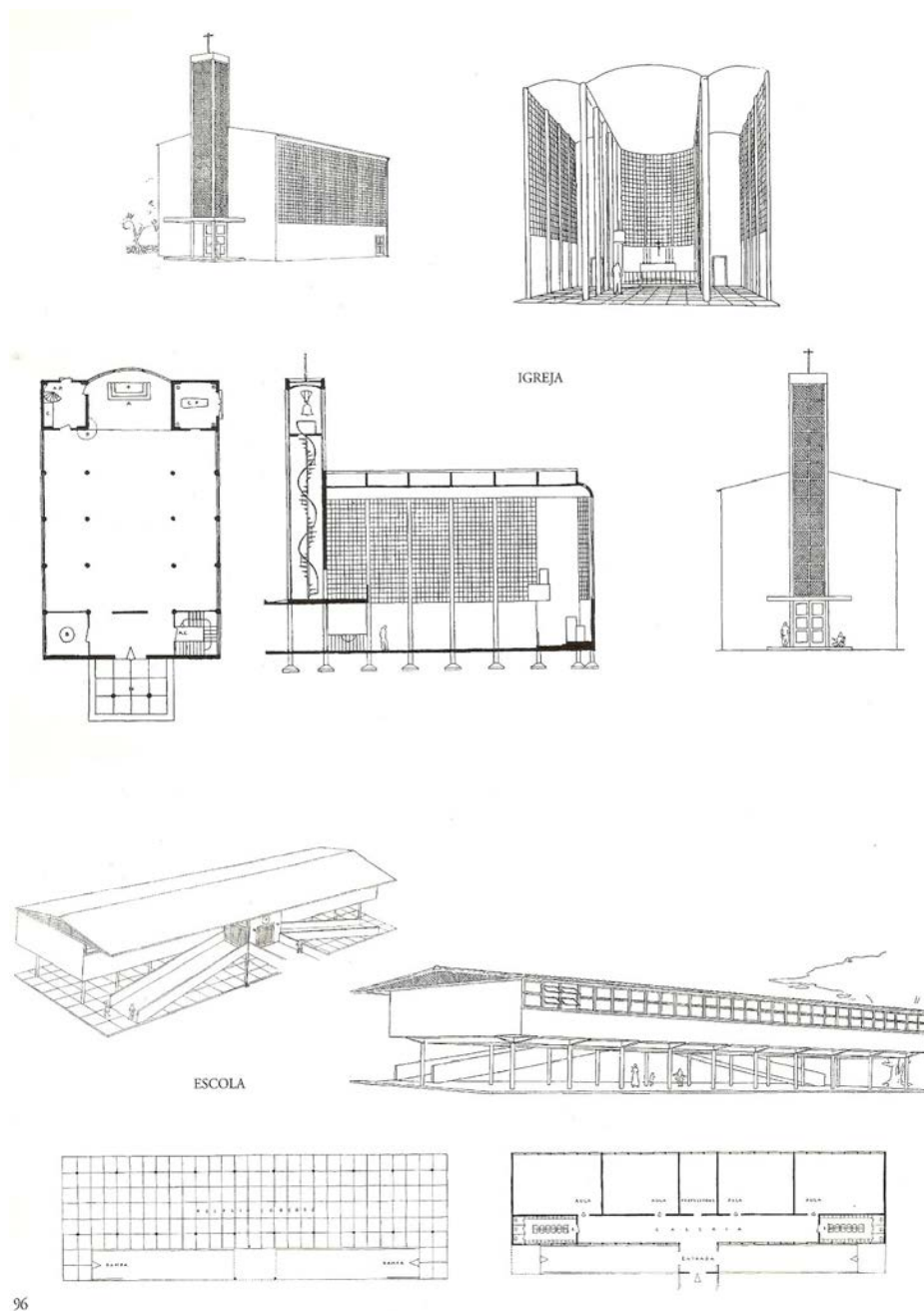


FIGURA 12<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Projeto Monlevade (1934): igreja e escola. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 96.)

## V.II- Ministério da Educação e Saúde Pública (1936)

O concurso para o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), em 1935, teve como vencedor o arquiteto Archimedes Memória, com uma proposta arquitetônica decorada em estilo marajoara. O concurso foi anulado, os prêmios foram pagos e Costa recebe uma carta por meio da qual é convidado pelo ministro Capanema para fazer outro projeto, montando, assim, uma equipe de colaboradores com Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos. Em função disso, o projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro data de 1936, sua construção tem início em 1937 e sua conclusão dá-se em 1944, tendo sido inaugurada a obra em 1945. Apesar do passar dos anos, o edifício continua e continuará sendo um marco da pura expressão de uma nova época que havia começado: "É difícil ao arquiteto de hoje perceber a significação dessa obra e aquilatar o que ela representou de paixão, de esforço, de sacrifício (Costa, 1995:135)<sup>67</sup>."

O programa de necessidades do MESP era composto, genericamente, por espaço de trabalho, auditório, biblioteca, restaurante e serviços.

Os textos que abordam questões relativas ao projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), publicados no livro "Registro de uma vivência", em 1994 (1ª edição), são: "Ministério da Educação e Saúde" (1936); "Pós-escrito" (a origem de tudo – carta convite do ministro Capanema); "Esclarecimento" (ao ministro da Fazenda a pedido do ministro Capanema); "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" (1951); "Relato Pessoal" (1975). No livro "Arquitetura", publicado em 2002 (1ª edição), há um texto referente ao MESP, intitulado "Edifício Gustavo Capanema", mas que não faz menção ao tema proposto. Outro texto, sob o título "Ministério da Educação", presente no livro "Sobre arquitetura", consta a memória descritiva sobre a proposta, publicado originalmente na revista bimestral "Arquitetura e Urbanismo", edição de julho-agosto de 1939.

Os seguintes textos serão objetos de uma abordagem sucinta, pois não foram encontradas menções ao tema proposto no presente projeto de tese: "Pós-escrito" trata do convite do ministro Capanema para Costa realizar o projeto do MESP; o texto "Esclarecimento" trata de uma carta ao ministro da Fazenda, a pedido do ministro Capanema, em que Costa explica o porquê de uma proposta diferente e mais ousada para aquele período; o texto "Relato Pessoal", de 1975, apresenta um histórico sobre o projeto do MESP, desde o convite do Ministro, à presença de Le Corbusier no Rio de Janeiro, em 1936,

---

<sup>67</sup> COSTA, Lucio. **Relato Pessoal** (1975). In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

durante um mês, assessorando a equipe brasileira e apresentando uma proposta para outro terreno, o qual Costa afirma ter servido de base à proposta final do projeto.

No texto "**Ministério da Educação e Saúde**" (1936), é possível verificar que Costa associa sua teoria, fundamentada em precedentes, com a prática projetual, pois ao desenvolver e executar o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, teve a oportunidade de testar suas idéias presentes na proposta de reformulação do ensino da Escola Nacional de Belas Artes, em 1931. A publicação do artigo "Razões da nova arquitetura", de 1934, corrobora a constatação acima mencionada:

"Não apenas marco de uma época, mas de um excepcional momento de idealismo e de lucidez, no confuso quadro dessa época.

O que não foi possível realizar na reforma da Escola, foi feito aqui, cinco anos depois: a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do aço e do concreto armado.

Em 1938, com o prédio do Ministério já em construção, ainda não havia em Nova York nenhum arranha-céu com fachada envidraçada – a "curtain-wall" ou "mur rideau" - surgiram todos depois (Costa, 1995:122)<sup>68</sup>."

O texto da memória descritiva sobre o projeto denominado "Ministério da Educação" aborda questões relativas à proposta de Le Corbusier para o MESP e os aspectos considerados relevantes do desenvolvimento do projeto pela equipe de Costa, como, por exemplo, os estudos relativos à orientação solar para o melhor uso do brise-soleil, o uso da planta livre, da estrutura independente, dos diversos sistemas de instalações, entre outros. Porém, o destaque desse texto, considerando-se o foco do capítulo a ser investigado, qual seja, verificar na argumentação teórica o papel do precedente advindo de uma tradição erudita e popular e sua relação, em termos de ilustração, com sua prática projetual, com a finalidade de buscar suas possíveis razões da tradição, pode ser verificado quando Costa afirma ter utilizado *princípios fundamentais de composição de arquitetura* nesse projeto:

"Plasticamente, procuramos encontrar solução que, pela sua unidade, proporção e pureza, se destacasse das construções vizinhas. Isso poderá observar quem vier pela Av. Beira-Mar, de onde o prédio ora em construção se destaca no conjunto não apenas pela sua altura, pois é pouco mais alto que os que o cercam, mas pela pureza de sua forma, que o contraste com o ambiente mais acentua.

O bloco principal foi o ponto de partida da composição. Em função dele, as outras formas se foram fixando, impostas pelas necessidades do programa e pelos princípios fundamentais de composição de Arquitetura. Esses princípios inspiraram o partido adotado, desde as formas dos salões destinados a exposições e conferências, no pavimento térreo, até às que envolvem as dependências situadas na cobertura (casas de máquinas, depósitos de água, etc.) e que, integradas na composição, passam a contribuir para o efeito plástico do conjunto (Costa, 2007:62)<sup>69</sup>."

<sup>68</sup> COSTA, Lucio. **Ministério da Educação e Saúde** (1936). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>69</sup> COSTA, Lucio. **Ministério da Educação** (1936). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359p.: il.

No texto "**Muita construção, alguma arquitetura e um milagre**", analisado anteriormente, Costa afirma que o edifício-sede do Ministério constitui um marco no contexto da arquitetura no panorama internacional por diversos motivos. Pela primeira vez se utilizou a nova tecnologia construtiva de concreto armado, em escala monumental. A fachada totalmente de vidro, até então só havia sido usada em prédios de pequeno porte; quando da viagem de Costa a Nova York, em função do projeto do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de 1939, não havia, naquela cidade, qualquer edifício com essas fachadas translúcidas que hoje a caracterizam (denominadas de "curtain walls"). Tais fachadas foram construídas posteriormente no MESP, afirma Costa: "E simbólico porque num país ainda social e tecnologicamente subdesenvolvido, foi construído com otimismo e fé no futuro, por arquitetos moços e inexperientes, enquanto o mundo se empenhava em autoflagelação (Costa, 1995:138)<sup>70</sup>."

Os postulados da doutrina de Le Corbusier estão visivelmente presentes no MESP, a saber: pilotis, estrutura independente que disponibiliza uma livre disposição do espaço interno, paredes somente com função de vedação, facilitando a criação de fachadas envidraçadas que foram protegidas com quebra-sol, a fim de amenizar a luminosidade e a cobertura ajardinada. Costa salienta que nesse projeto houve a intenção de associar a arquitetura moderna à tradição popular, ao afirmar que "renova uns tantos recursos superficiais à nossa tradição" – como pode se observar nesta citação:

"Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria, como também o fora na arte da Idade Média e do Renascimento, a arquitetura brasileira de agora, como então as européias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo. Conquanto se antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio, porque foi conscientemente concebida com tal propósito.

Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma, ou da preocupação alvar de soluções "audaciosas" - o que seria o avesso da arte -, mas do legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvendar o mundo formal ainda não revelado (Costa, 1995:170)<sup>71</sup>."

No texto "**Sementes de um gênio**", de 1946, transcrito em "*Le Corbusier: Oeuvre complète*, 1938-1946, Costa envia uma carta de agradecimento a Le Corbusier pela

<sup>70</sup> Idem nota anterior.

<sup>71</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

orientação dada ao projeto do MESP, na qual associa a arquitetura brasileira à ordem clássica jônica, demonstrando uma relação constante com a tradição erudita:

“O prazer tão raro de receber notícias suas, dissipa-se pouco a pouco, à medida que prosseguimos, item por item, a leitura da carta.

E uma penosa sensação de angústia abateu-se sobre nossos corações, ao imaginarmos o gênio de uma época vagando de um continente a outro, e batendo de porta em porta a reclamar o que lhe é devido.

Pois é bem o caso, já que aquilo que há de legítimo na Arquitetura moderna, em toda a parte do mundo, se liga ao riquíssimo âmagô de sua obra e se alimenta nas fontes límpidas de seu espírito.

...E, estou certo, sua emoção será intensa e alentadora ao ver, face a face, pela primeira vez, o edifício do Ministério e ao tocar com as mãos os magníficos “pilotis” de dez metros de altura. E lhe será igualmente reconfortante constatar “in loco” que das sementes generosas disseminadas aos quatro cantos do mundo – de Buenos Aires a Estocolmo, de Nova Iorque a Moscou -, aquelas lançadas neste caro solo brasileiro – graças ao talento excepcional, mas até então oculto, de Oscar e de seu grupo -, desabrocharam numa floração de arquitetura cuja graça e encanto jônicos já são bem nossos (Costa, 2007:118)<sup>72</sup>.”

Ao analisar a citação anterior, percebe-se o quanto Costa é grato ao seu grande mentor Le Corbusier por ocasião de sua estada por um mês no Rio, auxiliando a equipe brasileira no projeto do MESP e da Cidade Universitária. Assim sendo, sua presença tornou-se importante, também, no sentido de contribuir para a inserção do movimento moderno no Brasil, já que a equipe responsável pelo projeto era composta por jovens arquitetos e através de um nome já consagrado e respeitado pelo mundo, facilitaria a aceitação por parte da sociedade de uma nova arquitetura. Costa afirma, em vários textos seus publicados na década de trinta, que havia naquele momento, no Brasil, muita rejeição à arquitetura moderna devido às grandes dificuldades encontradas naquele momento no país. Costa, em várias oportunidades, aborda a influência que a obra literária e projetual de Le Corbusier tiveram na estruturação de seu pensamento sobre a arquitetura moderna. Mesmo assim, Costa não deixa de valorizar, também, a fundamental participação de Niemeyer no desenvolvimento do projeto final para o MESP, já que foi através do risco de Niemeyer que o projeto se consolidou.

A seguir uma citação de Otávio Leonídio, em que o mesmo faz uma crítica a Costa em relação à sua postura frente à autoria do projeto do MESP; este autor acredita que Costa não passou de uma “sombra” de Le Corbusier, denegrindo até mesmo o caráter de Costa ao chamá-lo de “cínico”:

“Com a vinda de Le Corbusier, no entanto, as expectativas de Lucio Costa seriam de algum modo alteradas, embora não exatamente para pior: de um modo ou de outro, todos os propósitos descritos na carta a Le Corbusier haviam sido cumpridos durante a estada do

<sup>72</sup> COSTA, Lucio. **Sementes de um gênio** (1946). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.



francês. Ou melhor, superados: além das seis conferências (31 de julho, 5, 7, 10, 12 e 14 de agosto), Le Corbusier não se limitara a “dar seu ponto de vista” e “orientações de ordem geral” sobre os projetos do MES e da CUB; como era de se esperar, fizera, ele próprio, ambos os projetos, deixando-os por assim dizer prontos quando de seu retorno a Paris.

Da parte de Lucio Costa, portanto, 1936 só podia mesmo ser visto como um ano auspicioso. E isso não obstante o fato de que, como Costa relatava em nova carta a Le Corbusier, datada de 31 de dezembro de 1936 (passados, portanto, cinco meses da partida do arquiteto francês), “as coisas se encontram quase no mesmo pé em que você as deixou” (Costa, 1936f). De fato, num certo sentido, as coisas não haviam mesmo se alterado. Ou melhor, haviam piorado: os pareceristas convocados por Capanema haviam “demolido” o projeto de Le Corbusier para a Cidade Universitária, e quanto ao projeto para o MES, o ministro se mantinha irredutível quanto à mudança de terreno sugerida pelo arquiteto francês.

Algo, no entanto, havia mudado, e – pelo menos do ponto de Lucio Costa – havia mudado para melhor. A consequência imediata era isto que, de uma maneira mal disfarçada, em meio a elogios e justificações (as duas últimas frases da carta: *faço o possível para lhe ser útil. Se, na sua opinião, nem sempre sou bem-sucedido, tenha a gentileza de me desculpar*”), Lucio Costa desculpava a Le Corbusier: primeiro, que, depois de sua partida, haviam apresentado a Capanema (no dia 21 de outubro de 1936) o “*nosso* anteprojeto [para a CUB] que, em consequência do *seu*, adotava no entanto partido por assim dizer oposto”; segundo, que, não obstante “toda a excepcional beleza de *seu* edifício [MES]”, [*nós*] propusemos então a ele [Capanema] uma nova solução” (Costa, 1936f, grifos meus). Numa palavra, os dois projetos confiados a Le Corbusier haviam sido, por assim dizer, encampados (em certa medida, usurpados) por Costa e sua equipe. (...)

De parte de um Lucio Costa particularmente entusiasmado (e algo cínico), portanto, um balanço da visita de Le Corbusier ao Brasil só podia mesmo ser este: “sua visita foi portanto muito *útil* para nós e esperamos que ela também lhe tenha servido em alguma coisa” (Ibidem, grifo meu).

Utilíssima de fato. Num espaço de menos de dois anos, Lucio Costa havia visto uma guerra praticamente perdida transformar-se numa bela promessa de vitória. Não uma vitória qualquer, encarnada na construção de um ou dos edifícios modernos. Uma vitória infinitamente mais contundente e promissora, e que, não por acaso, se refletia naquele maldisfarçado sentimento de força, de potência, de poder. Sim, podíamos! “Fizemos um novo projeto.” Ele era “diretamente inspirado nos seus estudos”. Mas – detalhe crucial – fora feito sem que fosse necessária a intervenção direta de “jeová”. Era mesmo “vantajoso” com relação ao projeto do mestre (Costa, 1937). “Fizemos um novo projeto”, e Lucio Costa estava lá para atestar (quem melhor do que ele, para fazê-lo?) que as suas razões eram precisamente as mesmas razões definidas por Le Corbusier, pela obra completa de Le Corbusier. “Fizemos um novo projeto” - e nada nos impediria de fazer outros. E, além disso, tínhamos ainda a “estrela” Oscar Niemeyer...(Leonídio, 2007:170-171,173)<sup>73</sup>.”

Observa-se, ao analisar a citação anterior, que os argumentos do autor são tendenciosos, no sentido de atribuir tão somente a responsabilidade da criação do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública e da Cidade Universitária do Rio de Janeiro a um único autor: Le Corbusier. Tal autoria foi *usurpada* (conforme palavra utilizada por Leonídio ao descrever essa situação) pela equipe de talentosos arquitetos brasileiros que Costa chefiava, como principal responsável por esses projetos. E quando se refere às razões de Costa, Leonídio as descreve como se o mesmo estivesse copiando literalmente o pensamento de Le Corbusier, sem fazer uma reflexão crítica sobre os estudos realizados do

<sup>73</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2007.

mestre. Só que tal opinião de Leonídio torna-se superficial, no momento em que se observou no capítulo denominado "Estado da arte", ocasião esta na qual se analisou diversas outras fontes secundárias sobre as possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa, que há uma grande diversidade de outros autores que Costa levou em consideração, com dosagens distintas; o arquiteto brasileiro evidencia, em seus escritos, um domínio intelectual de suas fontes, as mesmas das quais se servia Le Corbusier, sendo que o último parece se aproximar de Costa muito mais por afinidades de pensamentos que propriamente por ser visto como seu único mestre, a ser seguido literalmente.

Sendo assim, os argumentos expostos na citação acima não convencem e tornam-se de péssimo tom devido a outros importantes fatores que Leonídio deixou de levar em consideração como à própria personalidade de Lucio Costa, um homem de caráter e de 'essência', que se depreende da leitura de seus próprios escritos, espelhada nas constatações que emanam das análises críticas que compõem a argumentação da presente tese, mas, também, através de vários comentários de fontes secundárias que o conheciam e atestavam tal personalidade. Conforme o texto intitulado "LC na repartição", de 1982, em comemoração aos seus 80 anos, Carlos Drummond de Andrade atesta que Lucio Costa era um homem sério, silencioso, se possível, gostava de passar despercebido. Nos seus relatórios do SPHAN, costumava assinar "LC": "Voltarei a falar sobre ele, um desses dias. Seus gloriosos e discretos 80 anos merecem comemoração, muito embora o mestre, que a considera abominável, fuja a qualquer espécie de discurso, medalha e foguete (Andrade apud Costa, 1995:436)<sup>74</sup>."

O segundo fator, dependente da primeira constatação, a própria maneira de ser de Costa, ao agradecer e valorizar o importante papel que Le Corbusier teve como colaborador desses projetos, exaltando a sua presença, só reforça ainda mais sua humildade em reconhecer o grande mestre incontestável da inserção da arquitetura moderna e suas influências pelo mundo: "É difícil ao arquiteto de hoje perceber a significação dessa obra e aquilatar o que ela representou de paixão, de esforço, de sacrifício (Costa, 1995:135)<sup>75</sup>."

Ademais, Costa afirmou várias vezes ser Le Corbusier seu grande mentor: ele havia estudado suas obra escrita e projetada, e o apoio dele, naquele momento, tornava-se imprescindível. Havia a persistência da produção de uma arquitetura eclética e "neocolonial", no Brasil, a qual Costa refutava e, portanto, havia muitas dificuldades para se implantar e aceitar uma arquitetura nova, como a moderna, gerando, como já constatado anteriormente,

<sup>74</sup> COSTA, Lucio. **LC na repartição** (1982). In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>75</sup> COSTA, Lucio. **Relato Pessoal** (1975). In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

um clima de “guerra santa” no país. Isso se deu através de posições antagônicas sobre esse processo, àqueles que não aceitavam a inserção da arquitetura moderna no país. E como também já se verificou, Costa além de ser um grande intelectual, estava imbuído numa missão que ele assumiu para ele mesmo, qual seja: defender e difundir a arquitetura moderna no país. Nesse sentido, as possíveis razões da tradição parecem atribuir ao precedente o principal papel desse processo de mudanças, ou seja, de mediador e conciliador das posições antagônicas que ora se “degladiavam”. Por esses e outros tantos motivos, Costa assume um protagonismo singular nesse processo abrupto de transformações, pois jamais se afastou do estudo de precedentes, como a grande maioria de arquitetos desse período o fez.

Assim, nesse clima de “guerra”, Costa e sua equipe tinham o conhecimento arquitetônico total para fazer o projeto. Entretanto, Le Corbusier é convidado por Costa para auxiliar nesse contexto de difícil aceitação da inserção da arquitetura moderna. O nome Le Corbusier já era conhecido e respeitado pelo mundo, mas eles eram jovens e inexperientes: como conseguiriam construir esse marco histórico no Brasil sem o aval do mestre, com a finalidade de consolidar a arquitetura moderna no Brasil, com todos aqueles princípios teóricos que Costa já havia descrito na publicação de “Razões da nova arquitetura” (1936)? Costa já havia passado por uma frustração recente na tentativa de reformular o ensino da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1931. Essa oportunidade de construir o MESP com a finalidade de consolidar o movimento moderno no Brasil, segundo os preceitos teóricos já expostos por Costa, não poderia ser perdida, e Costa se arma de todas as maneiras. Portanto, a presença de Le Corbusier parece ser fundamental nesse contexto, dando um apoio muito mais político que como orientador ou autor do projeto do MESP, com a finalidade de inserir a arquitetura moderna no país, embora Costa realmente tenha valorizado demais os ensinamentos do mestre, porém diferente do que Leonídio afirma, o projeto do MESP não é uma cópia da solução dada por Le Corbusier para outro terreno por ocasião de sua estada por um mês no Rio feita por Lucio Costa e sua equipe.

A terceira contra-argumentação é que analisando a proposta de Le Corbusier para o MESP, que se referia a outro terreno, e comparando-a com a solução final dos arquitetos brasileiros que conceberam o projeto efetivamente construído, há consideráveis mudanças de posturas projetuais, conforme citação a seguir:

“Como as escolas da Cidade Universitária, o MESP é um híbrido, que procura fundir as virtudes da organização à volta de pátio com as do bloco frente ao espaço aberto: as dum palácio do Campidoglio e as do palácio da Cancelleria, da Stoa e do Fórum, do Paço Imperial carioca e do Palácio dos Governadores ouro-pretano. O resultado é um espaço aberto que se

situa num interstício entre o pátio e a praça puros, guardando algo do fechamento do primeiro e algo da abertura do segundo, tanto quanto um bloco escavado para estabelecer permeabilidade entre adro e pátio. A singularidade de organização é decisiva para estabelecer sua condição de monumento e certamente o distingue do risco corbusiano na Beira Mar (Comas, 2002:140)<sup>76</sup>.”

Nesse aspecto, é o próprio Le Corbusier, com atitudes duvidosas (fato relatado nas palavras de Costa), quem deixa uma imagem negativa:

“Depois de sua partida nos atribuímos a tarefa de fazer novo projeto baseado na sua proposição inicial, ou seja, orientado mesmo para o sul e com altura necessária, determinando desde logo a Emílio Baumgart, engenheiro responsável pelo cálculo estrutural, a previsão de fundações capazes de suportar a carga definitiva, isto porque eu, como bom carioca, entendia que, com o tempo a cisa se resolveria. E assim de fato ocorreu.

Elaborado o projeto, enviamos um jogo de cópias acompanhado de fotografias da maquete à rua de Sèvres 35, e ele respondeu congratulando-se conosco: “Il est beau, votre projet”.

Éramos todos ainda moços e inexperientes – Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Afonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos; o mais velho e mais vivido profissionalmente era eu. Entretanto agimos como donos da obra, construída sem a interferência de um empreiteiro geral, pela própria Divisão de obras do ministério, chefiada então por Souza Aguiar, e tivemos como técnico principal para as instalações Carlos Ströbel. Foi uma experiência difícil, tanto mais que a concepção arquitetônica do prédio era tida pela crítica e opinião pública como exótica, imprópria para ambientação local, além de “absurda” por deixar o térreo em grande parte vazio. Aliás, o próprio Auguste Perret, de passagem aqui, menosprezou, na presença do ministro, o risco original de Le Corbusier, declarando que o edifício estaria dentro de pouco tempo sujo “devido à falta de cornijas” -, mas apesar desse sombrio prognóstico as suas belas empenas continuam impecavelmente limpas.

Com o início da guerra os contatos eventuais se interromperam de todo, e Le Corbusier só teve notícias da obra concluída quando, terminado o pesadelo, revistas especializadas em todos os países começaram a divulgar, como revelação, a chamada arquitetura brasileira, despertando assim o interesse de arquitetos que aqui vinham unicamente para conhecer o Ministério, a ABI, a Pampulha, o Parque Guinle, etc., enquanto daqui partiam grupos de estudantes em excursão pela Europa, orientados por professores nem sempre suficientemente informados mas que faziam palestras sobre o assunto. E como tanto as revistas como os improvisados divulgadores omitissem pormenores da participação pessoal de Le Corbusier no caso, e os contatos diretos conosco ainda não houvessem sido restabelecidos, ele passou a interpretar tais ocorrências como usurpação da parte que, de direito, lhe cabia, estado de espírito que o levou, numa espécie de revide, à *défaillance* de publicar como risco original seu para o edifício efetivamente executado um croquis calcado sobre aquela fotografia da maquete que lhe havíamos em tempo enviado junto com o projeto, desenho este feito sem muita convicção e sem data (ele sempre datava todo e qualquer risco que fizesse). Evidentemente a sua intenção fora simplesmente evidenciar o vínculo – melhor, a filiação – de uma coisa com outra.

Esse risco figurou maliciosamente numa exposição havida em São paulo, por volta dos anos 50, quando eu já havia escrito aos organizadores da mostra alertando para o fato de se tratar de um falso testemunho que deveria ser subordinado pelo risco original da edificação baixa e alongada destinada à beira-mar que, este sim, serviu de base ao novo projeto.

Informado do que ocorria, escrevi-lhe então precisando os fatos e as circunstâncias e remetendo inclusive, fotografia da inscrição gravada na própria parede do saguão do edifício e redigida por mim em substituição ao texto que me fora submetido, pois já estava prevendo as possíveis conseqüências do caso. E a coisa assim se desfez, tanto mais que nos sucessivos encontros em Paris passou a me conhecer melhor e logo compreendeu que o empenho de

<sup>76</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002. Idem nota anterior.

todos nós fora unicamente para a consolidação da sua obra e fazer, tanto quanto possível, na sua ausência, o que fosse do seu agrado. Assim, acatamos as suas recomendações no sentido do emprego de "azulejos" nas vedações térreas e do gnaiss nos enquadramentos e nas empenas, bem como a preferência assinalada no seu risco por outra escultura de Celso Antonio que não a escolhida por nós, - o "Homem Sentado" (Costa, 1995:136-137)<sup>77</sup>."

Em consequência a essa postura maliciosa de Le Corbusier, que faz um croqui baseado na maquete do projeto final elaborado pela equipe brasileira, Lucio Costa, naquele momento, envia a seu colega europeu uma carta divulgada sob o título "Acerto":

"(...) Aliás, nunca deixamos de vincular diretamente a você o admirável impulso da arquitetura brasileira: se a floração é bela, deveria lhe dar prazer, pois o tronco e as raízes, - são você.

Mas se dê dinheiro que se trata, permito-me levar ao seu conhecimento que durante quatro semanas de sua estadia aqui, recebeu mais de que nós outros durante os seis anos que durou o trabalho, pois éramos seis arquitetos, e apesar das contribuições individuais serem desiguais, os honorários sempre foram divididos igualmente entre nós.(...)

PS – O esboço feito a posteriori, baseado em fotos do edifício construído, e que você publicou como se tratasse de produção original, nos causou a todos uma penosa impressão (Costa, 1995:140)<sup>78</sup>."

Tais trechos anteriormente selecionados, referentes aos comentários de fontes secundárias, assim como o relato de Costa dos reais fatos ocorridos naquele momento e da sua carta enviada a Le Corbusier, só comprovam a idéia inicialmente exposta de que Costa era um homem digno, humilde e de caráter, e que jamais usurparia a solução inicial dada por Le Corbusier a um outro terreno; argumentos de Leonídio utilizados em seu livro que se opõem às evidências conhecidas, e dos quais diverge, em sua abordagem da obra de Lucio Costa, esta tese. No depoimento de Oscar Niemeyer<sup>79</sup>, já apresentado anteriormente no capítulo intitulado "Estado da Arte", afirma que a equipe brasileira responsável pelo projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública não foi influenciada pelo projeto de Le Corbusier, feito para outro terreno, e que a solução final escolhida por Costa foi justamente um risco de Niemeyer onde ele abria todo o térreo como se fosse uma grande esplanada. Como vimos, por ser jovem e ainda inexperiente, achou que jamais a equipe de Costa aceitaria a sua idéia, jogando fora o esboço pela janela do edifício em que trabalhavam. Costa pediu que buscassem na rua o risco de Niemeyer e foi esse, então, o partido que a equipe brasileira desenvolveu e construiu. Conforme se observa na citação a seguir:

"(...) Quando o Lucio chegou, o Leão disse: "Olha, o Oscar fez um projeto aí que eu acho que está bom". Ele pediu para ver, e eu, como não tinha a menor preocupação, nem pensava

<sup>77</sup> COSTA, Lucio. **Relato Pessoal** (1975). In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>78</sup> COSTA, Lucio. **Acerto**. In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>79</sup> NIEMEYER, Oscar. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

poder influir, tinha jogado pela janela. Ele mandou buscar. Foi a primeira coisa, assim, que me impressionou em Lucio: correção, generosidade. Ele viu, achou bom, e disse: "Vamos fazer esse". Eu me lembro que o Jorge Moreira ficou aflito, "...mas Lucio, o desenho está quase pronto..." Mas mudaram, seguiram o meu croqui.

A vinda do Corbusier foi fundamental, evidente. Mas, felizmente, não ficamos influenciados por ele. É claro que ele abriu a porta, não é? Havia outras correntes da arquitetura moderna. O Corbusier representava uma corrente mais livre, mas muito pesada. Ela não tem nada a ver com a nossa arquitetura. Tinha um monte de colunas, por exemplo. Ele gostava assim. Se ele, hoje, fosse fazer o Ministério da Educação, acho que tirava metade das colunas. Quer dizer, ia ser uma arquitetura diferente (Niemeyer, 2003:116)<sup>80</sup>."

Na citação a seguir, de Comas, observam-se as várias menções ao precedente advindo de tradições eruditas e populares aliados à arquitetura moderna, quando o autor analisa o projeto do MESP:

"(...) Através da evocação de precedentes prestigiosos associados à arquitetura monumental, a autoridade da história disciplinar se invoca e se afirma como matriz de projeto. A própria autoridade da história disciplinar enquanto matriz de projeto impede tanto sua invocação como autoridade exclusiva como a rememoração literal e completa dos precedentes que a integram.

Nesses termos, são significativas tanto a reivindicação de linhagem quanto a forma vaga e indireta pela qual se faz. Exemplar de arquitetura moderna, o MESP a apresenta como transformação evolucionária antes que ruptura total, capaz de temperar a herança erudita com o aporte popular. Exemplar de arquitetura moderna brasileira, o MESP afirma o seu enquadramento no marco mais amplo da arquitetura ocidental e postula dialética a relação entre parte Brasil e todo Ocidente. A arquitetura moderna brasileira se constrói informada por um passado próprio, mas este não existe isolado do passado da arquitetura ocidental. A arquitetura moderna ocidental está se construindo informada por um passado em que a arquitetura brasileira não é um episódio desprezível. Se o passado da arquitetura ocidental se reivindica instrumental para a arquitetura moderna brasileira, a arquitetura moderna ocidental pode influir-se pelo passado da arquitetura brasileira. Tradição clássica e tradição moderna interagem com a geografia e a história local, gerando novos elementos de arquitetura, novos elementos e esquemas de composição, novos tipos arquitetônicos. Porosidade, exuberância, extroversão, ambivalência se tornam sinais potenciais dum caráter próprio, extensíveis a nacionalidade e cultura se o edifício for tomado por metáfora de ambas (Comas, 2002:138-139)<sup>81</sup>."

A citação anterior reforça uma das possíveis razões da tradição ao fato que o precedente assume um fundamental papel no aspecto de conciliar passado e presente no sentido evolucionista do pensamento de Costa.

Ao analisar o projeto do MESP, é possível observar que Costa se utiliza das regras de composição arquitetônica advindas de uma tradição erudita, como sistema de modulação (observada pela modulação tanto dos pilares em planta-baixa quanto nas fachadas marcadas pelo caixilho das janelas e pelo brise-soleil), escala monumental, emprego de simetria (dada

<sup>80</sup> NIEMEYER, Oscar. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>81</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002. Idem nota anterior.

pelo acesso aos pilotis e, no sentido contrário, dada pela circulação do volume maior), sistemas de eixos (com desdobramentos perspectivados - "marche"), hierarquia na distribuição de volumes, tectonicidade (base dada pelos pilares robustos), sistemas de proporção (nas dimensões dos volumes e nas suas relações entre si), entre outros. Tudo aliado à nova tecnologia, sem deixar de fazer uma alusão ao sistema construtivo de tradição popular colonial (pau-a-pique), o qual trata de uma estrutura independente das paredes e do uso de outros elementos de arquitetura, como os azulejos e o granito, recorrentes aqui no Brasil.

Complementa-se a idéia anteriormente exposta na seguinte citação, ocasião em que Costa foi entrevistado por Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamaqui e Ronaldo Brito, em 1987, sobre as influências de Le Corbusier no projeto do Ministério:

*"No edifício do Ministério da Educação e Saúde, o uso dos azulejos e do granito foi sugestão dele?"*

É, foi sugestão dele. Eu pretendia usar aquele arenito de Ipanema, de São Paulo. É o material da mapoteca do Itamaraty, aquele edifício neoclássico de 1930. É uma pedra cor de palha queimada. Mas ele disse, olhando o gnaiss dos enquadramentos antigos: "Este granito é tão bonito, parece pele de onça. Vocês deveriam botar aí". E era uma pedra assim meio desprezada, essa pedra-de-galho. E o mais curioso é que os portugueses do tempo da colônia nunca o usavam, porque julgavam os outros granitos mais nobres, com maior afinidade com os granitos de Portugal. De modo que o período colonial ele só vai aparecer já no final, com o Mestre Valentim, que o aplicou no portão do Passeio Público, na igreja da Cruz dos Militares e no chafariz da Praça XV. É uma coisa típica do período D. Maria misturar granito com calcáreo, com pedra de lioz.

*Mas então onde Le Corbusier viu esse granito pela primeira vez?"*

Nas calçadas e nas sequências contínuas de enquadramentos de portas do século XIX. Nessa época havia muitas calçadas de pedra-de-galho, pedras enormes, e ele ficava encantado. O Grandjean de Montigny também se encantou por essa pedra, aplicava muito. Só no período colonial é que quase não há.

*E os azulejos?"*

Os azulejos eram uma tradição. Aqueles silhares enormes nas igrejas dos séculos XVII e XVIII, em toda parte, salvo em Minas. No norte, muito, principalmente no Maranhão, mas aí já no século XIX. E Porto Alegre? Eu me surpreendi quando fui às Missões para restaurar e instalar aquele museu. Eu não conhecia Porto Alegre e lá havia muitas casas forradas de azulejos, e até com muito cuidado porque encomendavam azulejos especiais, para guarnecer as pilastras, plintos e platibandas. (...)

*E quando ele esteve aqui havia muitas dessas fachadas, hoje são poucas. Na cidade uma grande parte dos sobrados eram revestidos de azulejos.*

Uma grande parte, acho que a maioria. Tinham uma presença mais ostensiva. Quem vem de fora é sempre mais sensível e repara. Nós não estávamos pensando nisso, aquilo era tão só um revestimento que existia ali. E ele já veio com outra riqueza de abordagem.

*Foi assim, então, que o granito e o azulejo foram se reintegrar na arquitetura moderna brasileira...é uma pena que o prédio do Ministério esteja contido no quarteirão onde se encontra.*

No terreno escolhido por Le Corbusier teria ficado muito melhor. Seja como for, resultou num belo projeto que ele só viu em 1962. Três anos antes de morrer, ele veio para conhecer o terreno da embaixada que o governo francês ia confiar a ele. Só então conheceu o prédio. Do aeroporto fomos direto para lá.

*E ele falou alguma coisa?"*

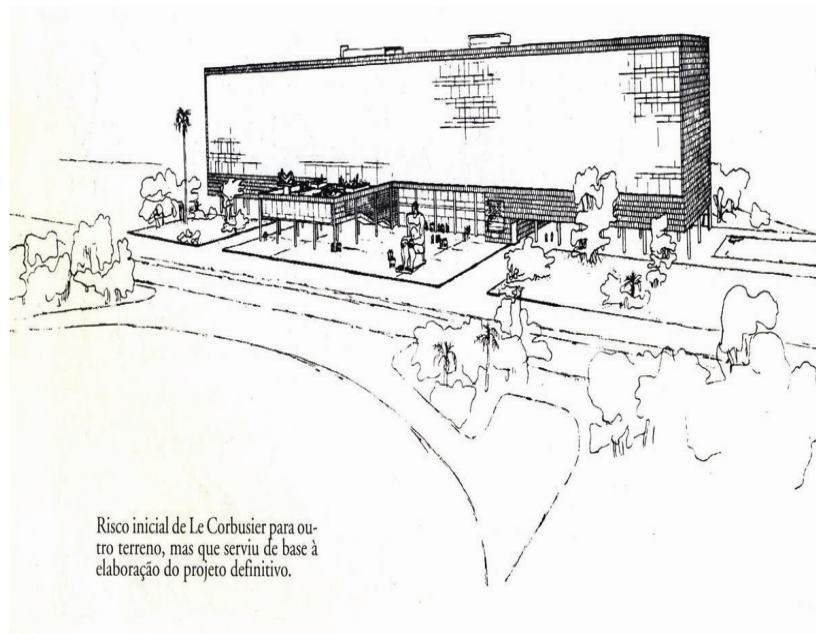
Ele ficou tocado, batendo assim com a mão no piloti. "C'est beau, c'est beau". Foi engraçado...(Costa, 1995:146-147)<sup>82</sup>."

Assim, pode-se observar nitidamente o grande professor que foi Le Corbusier para Costa, embora Costa, em seus textos desse mesmo período - fato já exposto no capítulo anterior - demonstrava a valorização que dava ao precedente oriundo da tradição popular colonial, no que se refere aos elementos de arquitetura e de composição. Costa acreditava que deveria ser feita uma análise crítica do mesmo, para conectá-lo diretamente à sua função real e nunca como simples elemento decorativo aplicado na arquitetura moderna. Percebe-se, portanto, que o projeto do MESP reflete a sua teoria demonstrando sua indissociabilidade e que, ela resulta, na realidade de uma mistura de elementos totalmente modernos com elementos próprios do lugar em que se insere. Aí novamente percebe-se que, para Costa, uma das possíveis razões da tradição está na busca de leis ou princípios compositivos inerentes ao conhecimento da disciplina arquitetura, advindos de uma tradição erudita clássica-acadêmica, aliados a uma preocupação com o lugar, não só em termos de utilização de elementos que a conecte com a realidade local, mas com soluções pragmáticas advindas do clima, topografia, entre outros. Isso se refere a uma outra possível razão da tradição para Costa, ou seja, da busca constante da arquitetura de excelência através de um compromisso ético e ideológico com a melhoria da cultura arquitetônica.

---

<sup>82</sup> COSTA, Lucio. **Presença de Le Corbusier** (1987). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

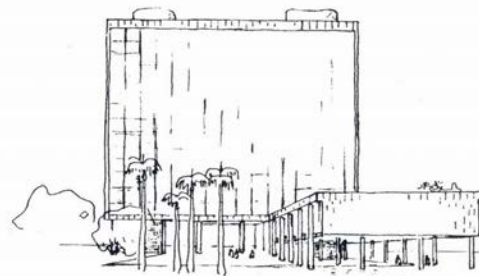




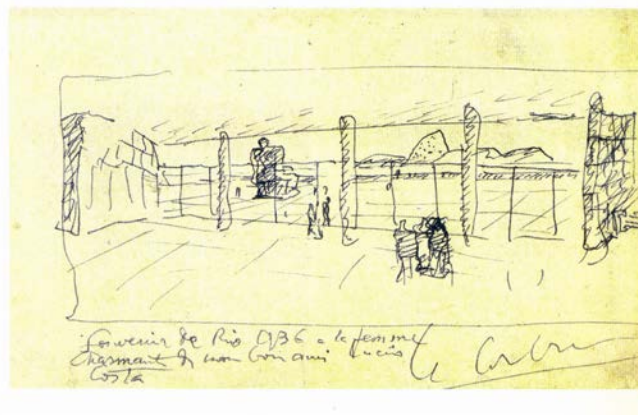
Risco inicial de Le Corbusier para outro terreno, mas que serviu de base à elaboração do projeto definitivo.

**FIGURA 13<sup>83</sup>**

**FIGURA 14<sup>84</sup>**



Desenho recente que fez do projeto efetivamente construído.



**FIGURA 15<sup>85</sup>**

<sup>83</sup> Projeto MESP (1936): risco original de Le Corbusier. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 122.)

<sup>84</sup> Projeto MESP (1936): risco de Lucio Costa. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 123.)

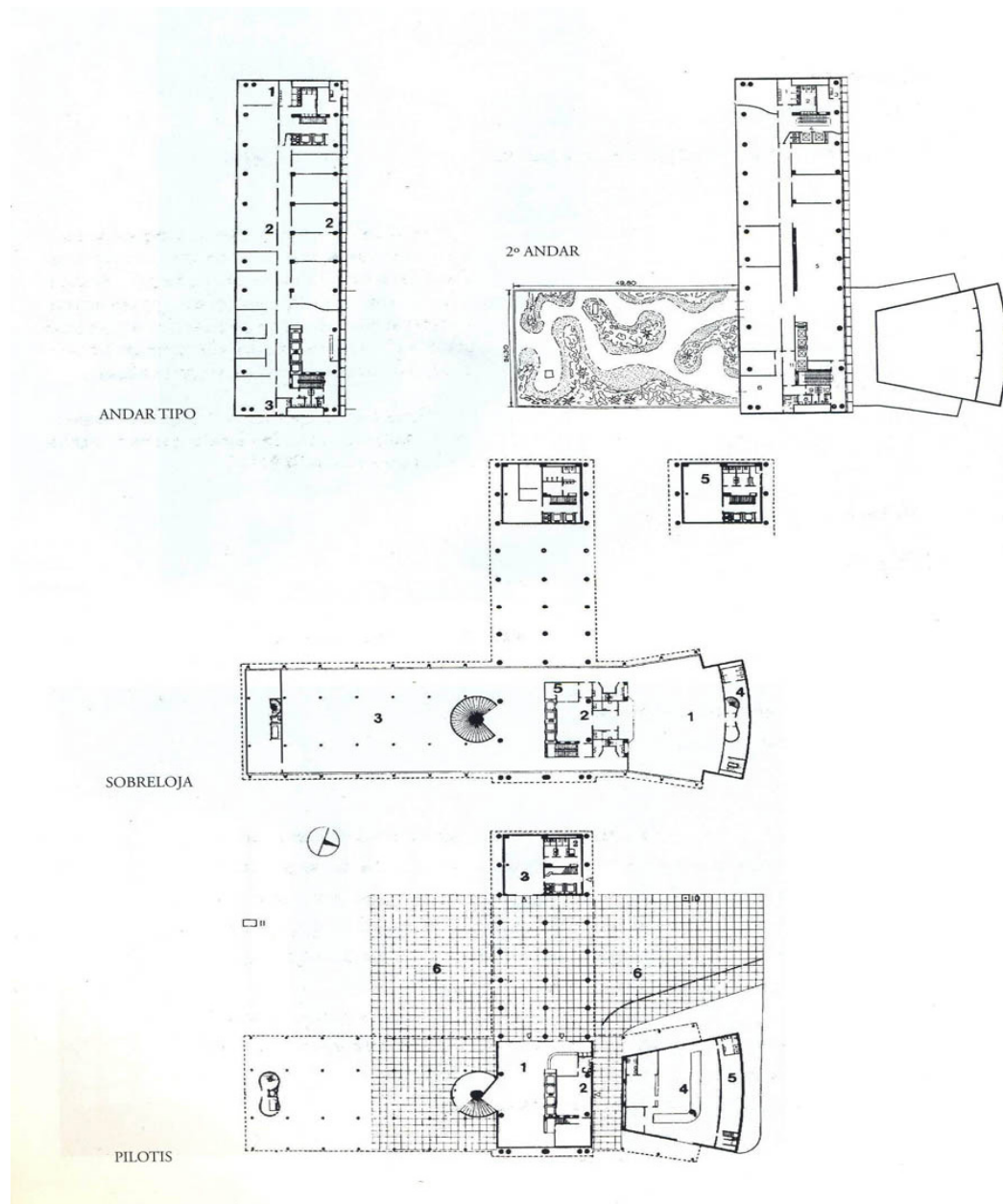


FIGURA 16<sup>86</sup>

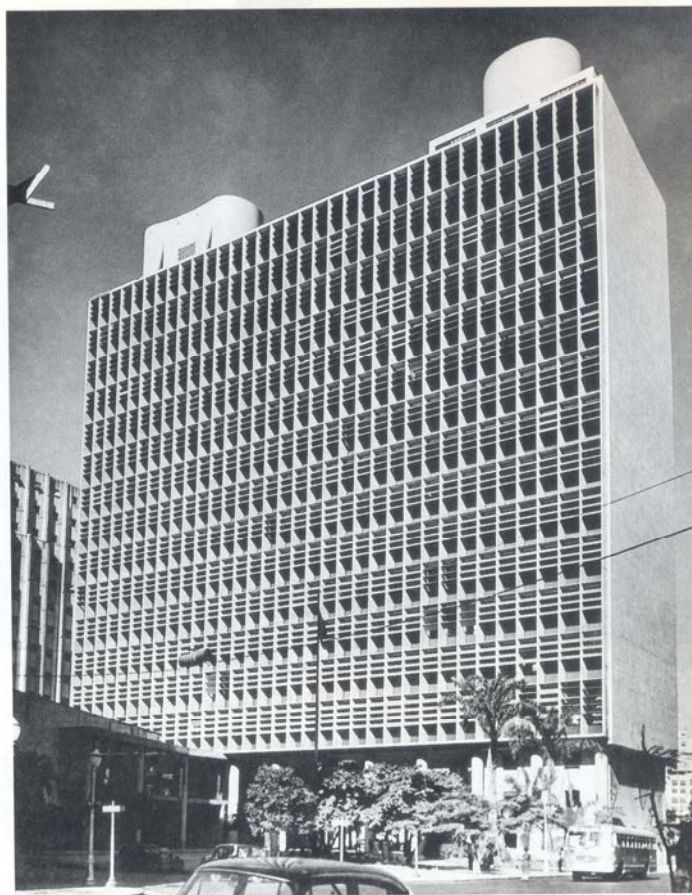
<sup>85</sup>Projeto MESP (1936): risco original de Le Corbusier. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 123.)

<sup>86</sup>Projeto MESP (1936): plantas-baixas. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 130.)



**FIGURA 17**<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Projeto MESP (1936): fotos gerais. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 125.)



FACHADA NORTE  
Quebra-sol



127

**FIGURA 18**<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Projeto MESP (1936): fotos gerais. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 127.)

### V.III- Cidade Universitária (1936-37)

Os textos "**Cidade Universitária**", presente no livro "Registro de uma vivência", publicado em 1994 (1ª edição), e no livro "Sobre arquitetura", publicado em 1962 (1ª edição), com o título "Universidade do Brasil", apresentam o mesmo conteúdo, pois se referem à memória descritiva do projeto elaborado para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro. O projeto foi desenvolvido por Lucio Costa, como responsável geral, mas com a parceria dos demais membros do grupo brasileiro dos CIAM: Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Firmino Saldanha, José de Souza Reis, Jorge Moreira e Ângelo Bruhuns. A equipe de brasileiros contou com a consultoria de Le Corbusier, pois quando esteve no Brasil, por um mês, em 1936, assessorou, também, o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública. Esse texto foi publicado originalmente em 1937, na "Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal", número III, volume IV.

O programa de necessidades, genericamente, era composto por escolas dos diversos cursos, reitoria, biblioteca, auditório, museu, clube, hospital, área desportiva e moradias para os estudantes.

O artigo sob o título "Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936", de Rogério de Castro Oliveira<sup>89</sup>, de 2006, trata resumidamente, de uma complementação da análise crítica das propostas projetuais realizadas para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, por Le Corbusier e a outra por Lucio Costa, presente no artigo "As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936", publicado em 2002, desse mesmo autor, comentado anteriormente no capítulo "Estado da arte".

O foco desse artigo está na verificação de ambas as propostas, de Le Corbusier e de Lucio Costa, com relação à noção de transparência na composição, as quais parecem divergir uma da outra.

No artigo anterior, o autor mostra que embora o programa de necessidades, o sítio e os elementos de arquitetura fossem os mesmos, os partidos adotados por ambos arquitetos eram, como afirmou literalmente Lucio Costa, opostos. Nesse artigo, o autor retoma inicialmente algumas considerações sobre esse assunto e acrescenta alguns comentários que complementam essa questão de partidos opostos fazendo uma alusão a um tabuleiro de xadrez em que as peças são as mesmas, mas os jogos são diferentes. Ou seja, os dois

---

<sup>89</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936**. Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2006) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2006. 196p. : il.

arquitetos, ao se referirem ao mesmo significado de modernidade, “invertem a polaridade”, seundo o autor, em relação às estratégias compositivas presentes em uma e outra solução de projeto. Oliveira observa que, na proposta de Costa, há uma forte referência aos precedentes vinculados a uma composição clássica, conforme citação:

“Mais uma vez, evidencia-se nos partidos propostos para a cidade universitária a construção de problemas de arquitetura distintos, atribuindo à noção de modernidade significados que os distanciavam, em que pese a adoção, por Lucio Costa, dos aspectos figurativos da arquitetura de Le Corbusier. Antes disso, porém, impõe-se a lucidez do crítico que descarta, naquele momento, a organização das cidades prescrita na *Oeuvre complète*. Não hesita em opor-se à hegemonia de seu colega ao adotar uma composição classicizante, de origem acadêmica, na distribuição dos edifícios da cidade universitária, indo buscar em outro lugar, em outra prescrição, o elemento que *faltava*. Assim, com o espírito conciliador, contorna a dificuldade com que se deparava. Esta atitude, impensável em seu colega, atesta que, desde o ponto de vista projetual, o brasileiro jogava outro jogo, concebia outra modernidade possível, compunha, no cenário do Rio de Janeiro, outra arquitetura, deslocando a universalidade normativa da primeira em favor de um caráter local (Oliveira, 2006:45-46)<sup>90</sup>.”

Oliveira, na citação anterior, atesta as influências da tradição erudita clássica de origem acadêmica na proposta de Costa para a Cidade Universitária, conectadas a uma preocupação persistente de Costa relacionada ao local em que se insere, valorizando, portanto, a tradição popular brasileira. A postura de Costa frente a esse projeto se distingue da postura projetual de Le Corbusier, a seguir:

“O território construído por Le Corbusier é parte de sua cidade ideal, da cidade da era da máquina. Para ele o Rio de Janeiro é pretexto, motivado por uma acolhida que ele vê como aceno de generoso mecenas. O problema da construção da cidade universitária é deslocado de seu contexto imediato para configurar o projeto da *cité*, do coração da cidade modernista que afloraria, emblematicamente, em solo brasileiro. O partido é concebido, portanto, como fragmento, representado, nos desenhos elaborados de próprio punho, com a autonomia de uma ilha que apenas revela algo de um continente submerso; esse mundo emergente se materializa no “solo virgem” de uma nação em que tudo está ainda por fazer. Seus limites são imprecisos, suas conexões com a cidade existente são obviamente negligenciadas (Oliveira, 2006:46)<sup>91</sup>.”

Nesse aspecto, o autor demonstra que, se por um lado Costa alia conhecimentos advindos da tradição erudita aos da tradição popular e valoriza o local em si em sua proposta, Le Corbusier, por outro lado, se preocupa em colocar em prática suas prescrições, através de idéias que preconizam uma cidade ideal da era modernista, desconectada do caráter do lugar. Essa proposta é baseada em uma espécie de prescrição universal ou internacional, norteadora para os arquitetos modernos independentemente do local a serem empregadas tais diretrizes.

<sup>90</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936.** Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2006) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2006. 196p. : il.

<sup>91</sup> Idem nota anterior.

Rogério Oliveira, ao verificar a noção de transparência e opacidade nas propostas de ambos arquitetos, novamente observa a importância das influências que Costa teve da École de Beaux-Arts, expressadas em seu projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, conforme a seguinte citação:

“É possível encontrar no anteprojeto brasileiro para a cidade universitária um redirecionamento da composição modernista, atribuindo novos usos e, com eles, novos significados, a práticas tradicionais. De fato, no partido de Lucio Costa os planos de cerramento definem fachadas, impondo ao transeunte limites de aproximação contidos dentro do conjunto de edificações da universidade. O horizonte é opaco: cada caminho encontra suas bordas e seu foco em um sistema de eixos transversais (eixos secundários) articulados a um eixo ordenador (eixo principal), à maneira das composições adotadas pela arquitetura acadêmica, contra a qual se insurgiam as vanguardas modernistas. O eixo que à primeira vista parecia superpor-se ao traçado previsto por Le Corbusier surge como outra coisa, guardando em relação ao primeiro tão somente uma semelhança geométrica. O que ele faz é orientar um percurso estruturador de todo um sistema de movimentos ao longo de uma trajetória finita: passando o grande pórtico, tem como ponto de partida a praça vestibular e como *fecho* (palavra de Lucio Costa), o topo da grande placa do edifício do hospital universitário, o mesmo concebido por Le Corbusier como imenso monolito apontando o horizonte.

A descrição de Lucio Costa traz imediatamente à lembrança o princípio *Beaux-arts* de axialidade, deixando implícita, mas evidente, a referência às noções de *marche* e *tableau*, centrais ao sistema da École. *Marche* é o percurso rítmico, ordenado, que atravessa o espaço conferindo-lhe uma qualidade seqüencial na qual se ampara toda a hierarquização interna do *parti*. *Tableaux* são os planos de cerramento, ou quadros, que controlam (enquadram), na seqüência do percurso, as perspectivas que se insinuam no sistema de eixos ortogonais, conferindo-lhe unidade compositiva. Situamo-nos, assim, no domínio das técnicas tradicionais de composição que o arquiteto conhecia muito bem por formação e, ao que tudo indica, inclinação (Oliveira, 2006:49)<sup>92</sup>.”

Dessa forma, é possível verificar que Costa manteve os laços com a tradição erudita clássica de origem acadêmica, mais precisamente influenciado pelo ensino da École de Beaux-Arts. Esse fato marcou sua atuação profissional dentro daqueles princípios que Costa vai afirmar em seu texto “Razões da nova arquitetura”, que as regras compositivas provenientes dessa tradição devem ser consideradas perenes, independente da época ou lugar da criação arquitetônica, julgada por ele, de qualidade. Portanto, cabe ao arquiteto extrair tais conhecimentos, como já afirmava Guadet em seus quatro volumes intitulado “Elementos e Teorias”, do estudo e análise de precedentes. No entanto, para Costa, essas regras compositivas extraídas do estudo de precedentes não podiam ser buscadas em qualquer precedente, mas somente de exemplares válidos ou verdadeiros. Quais as razões que determinam, para Costa, o tipo de precedente digno dessa extração de conhecimento, seja ele erudito ou popular? A seguir complementa a idéia exposta:

<sup>92</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936.** Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2006) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2006. 196p. : il.

"À sua maneira, mesmo inspirando-se discretamente no sistema de composição acadêmico, tal como nos foi apresentado por Guadet, Lucio Costa é moderno. Inspira-se igualmente, de forma explícita, no partido precedente, ao adotar a descontinuidade dos planos das edificações, decompondo o espaço da cidade em geometrias prismáticas. Corrige, porém, nas suas próprias palavras, "um equívoco inicial", ou ainda, acrescenta "o que estava faltando". Longe de simplesmente adaptar a proposição corbusiana aos interesses imediatos, corriqueiros, do "cliente", ele constrói conscientemente, com segurança que se evidencia no seu texto, uma alternativa fundada em reflexão compositiva, técnica e teórica. Lucio Costa não se aproxima de Le Corbusier como seguidor mas como arquiteto independente, mais modesto e menos conhecido, por certo, porém cômico de ser possuidor de um senso crítico e de uma habilidade que lhe permitem contrapor-se ao modelo que ele mesmo promove (Oliveira, 2002:51)<sup>93</sup>."

O autor encerra o seu artigo comparando ambas as propostas de Costa e Le Corbusier com relação à noção de transparência e opacidade, fazendo analogia a uma composição musical:

"(...) A analogia musical é esclarecedora. No projeto de Lucio Costa, a seqüência rítmica do percurso que se expande em movimento marcado pela sucessão de planos transversais alterna transparências limitadas em sua profundidade com superfícies sombreadas por cerramentos materiais (fachadas, muros) e virtuais (colunatas, massas de vegetação).

Em Le Corbusier o movimento reverbera em uníssono, apenas amortecido pela espessura da atmosfera que envolve objetos arquitetônicos dispostos em uma matriz tridimensional neutra. A ortogonalidade equalizadora e multidirecional do traçado elimina qualquer impressão de deslocamento seqüencial. A negação do eixo compositivo como caminho é acentuada pela disposição em diagonal das vias de pedestres, que sobre ele se entrecruzam, mas com o qual nunca coincidem. Essa organização geométrica é diretamente superposta ao sítio, permanecendo dissociada do contexto da Quinta e seu entorno; uma coisa é a organização da cidade, outra a ordem natural do terreno.

Vistos em conjunto, os dois estudos para a cidade universitária da Universidade do Rio de Janeiro (depois Universidade do Brasil) trazem lições contemporâneas sobre possibilidades de utilização de figuratividade modernista em bases programáticas e compositivas divergentes, ou mesmo opostas, como queira Lucio Costa. Indicam modernidade eletivas, construídas por práticas possíveis, recortadas de um universo arquitetônico em transformação (Oliveira, 2006:53)<sup>94</sup>."

Portanto, a análise desse artigo auxilia a concluir que as posturas projetuais de Costa e de Le Corbusier foram diferentes na elaboração do projeto da cidade universitária no Rio de Janeiro. Observa-se, também, o papel singular de Costa na concepção teórico-prática do movimento moderno no Brasil, pois Costa utiliza diversos precedentes para embasar a arquitetura moderna no Brasil, não se submetendo apenas à influência de Le Corbusier e, ao citá-lo, o faz através de uma análise crítica de seu trabalho. Costa propõe uma interpretação particular do que deveria ser uma arquitetura moderna, diferentemente do que Leonídio afirma em sua tese de doutorado, publicada em seu livro "Carradas de razão", comentada

<sup>93</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936.** Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2006) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2006. 196p. : il.

<sup>94</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936.** Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2006) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR, 2006. 196p. : il.



anteriormente, e que faz referência à análise do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública.

Em seguida, serão realizadas análises críticas referentes aos próprios comentários de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção da Cidade Universitária, com a finalidade de ali encontrar algumas das suas "razões da tradição".

Costa salienta, nesse projeto, a importância do pilotis, consequência da estrutura independente, mas associa seu emprego ao passado, conforme suas próprias palavras:

"Construir significava sempre obstruir a paisagem. Com o sistema atual o horizonte (1,60m) continua desimpedido, a vista se prolonga sob as construções, contribuindo, assim, para maior sensação de espaço e, em consequência, bem-estar.

A razão fundamental, porém, do emprego dos pilotis está no próprio sistema construtivo corrente e no desejo de uma arquitetura conforme – como no passado – com esse mesmo sistema construtivo (Costa, 1995:177)<sup>95</sup>."

Observa-se, no pensamento de Costa e na consequente aplicação em sua prática projetual, a intenção de fazer reviver, através de uma nova interpretação, os sistemas construtivos do passado. Provavelmente, Costa esteja se referindo aos precedentes advindos da tradição popular colonial, caracterizados pelas casas em palafitas em que sua estrutura de pau-a-pique independente da vedação (barro armado) gera um espaço livre abaixo das mesmas, como já relatado anteriormente em seu texto de 1938 intitulado "Documentação necessária", e que tal solução advinda de Portugal se desenvolveu principalmente em locais, semelhantes aos de lá, em que sua topografia era muito acidentada como no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Essa postura projetual já fora sido realizada no projeto para Monlevade (1934). Nessa interpretação, verifica-se que Costa associa esse sistema construtivo através dos elementos de arquitetura precedentes (pau-a-pique) aos novos elementos de arquitetura (concreto armado) em que conceitualmente ambos conformam estruturas independentes da vedação.

Outra parte selecionada de seu texto em que aborda o precedente:

"As vantagens – como aquela, e tantas outras sempre referidas – são uma consequência, não a causa. E em cada problema particular, outras surgem, imprevistas. Agora, por exemplo. Com efeito, vencida a entrada, a massa de alunos não está ainda dentro da escola, mas embaixo, no pátio, entre vegetação. São centenas de estudantes; essa massa tem um destino: os departamentos, as salas de aula teórica, etc. Escadas em um só lance, largas de três metros e completamente abertas, conduzem-na, nos andares, a saguões igualmente abertos, ligados entre si por varandas. Esta é uma das interessantes particularidades do projeto: aproveitar, em determinados casos, soluções ainda comuns entre nós há trinta anos e agora em desuso, banidas inexplicavelmente – como essas varandas empregadas aqui para circulação de massa. (...) (Costa, 1995:177)<sup>96</sup>."

<sup>95</sup> COSTA, Lucio. **Cidade Universitária** (1936-37). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>96</sup> COSTA, Lucio. **Cidade Universitária** (1936-37). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

Ao analisar essa citação, percebe-se que Costa consegue referir-se à utilização de elementos de composição da tradição popular colonial, fazendo uma referência aos espaços gerados pelos pilotis como ligado às casas do período colonial, anteriormente comentadas, associando, também, as galerias às varandas do passado. As referências a esses precedentes, para serem retomadas de maneira crítica, como se verifica nesse projeto, foram encontradas nas análises de seus textos incluídas no capítulo “Menções de Costa à tradição popular”, momento em que se constatou a relevância dada a esses dois elementos (pilotis e varandas) advindos do passado e, para Costa, atualizados na arquitetura moderna. Esse fato demonstra que teoria e prática são indissociáveis na concepção arquitetônica de Costa.

Costa, em sua proposta para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, refere-se ao contraste das concepções gótico-oriental (orgânico-funcional) e greco-latino (plástico-ideal) para fundamentar o projeto. Nesse sentido, a praça tem como destaque o edifício da reitoria, o da biblioteca e o grande auditório de Le Corbusier, permitindo observar-se ao fundo, horizontalmente, as primeiras escolas:

“Vencido o pórtico, estamos na grande praça onde sobressaem o edifício da Reitoria e o da Biblioteca, e o grande Auditório de Le Corbusier e P. Jeanneret, vendo-se no último plano a horizontal das primeiras escolas. A impressão de serenidade e grandeza que se tem revela, ainda aqui, a presença da arquitetura. É que as duas concepções opostas em que sempre se baseiam todas as suas manifestações, ou seja, o espírito gótico-oriental e o greco-latino, ou melhor, *mediterrâneo*, aqui se encontram e completam. De um lado, o Auditório com seu teto acústico suspenso à estrutura aparente – expressivo, quase “dramático” como as velhas catedrais (ao contrário das demais obras de Le Corbusier, sempre vazadas no mais lícido espírito mediterrâneo); do outro, a Reitoria – prisma impecável, pura geometria; e, ainda aqui, uma escultura, mas de aspecto diverso, se não mesmo oposto, ao da primeira. Por que? Porque está desta vez na vizinhança de uma superfície unida, contínua, fechada e também porque, para completar o equilíbrio do conjunto, ela deve se subordinar aos mesmos princípios a que obedeceu a composição do auditório, repetindo assim, em outra escala, o mesmo acorde (Costa, 1995:183)<sup>97</sup>.”

No próximo capítulo, denominado “Concepções arquitetônicas opostas: orgânico-funcional X plástico-ideal”, veremos que Costa, genericamente, classifica os estilos arquitetônicos ao longo da história através do uso de pólos opostos, situando as diferentes concepções arquitetônicas entre o orgânico-funcional e o plástico-ideal, conclui que o sistema estrutural independente da vedação, que caracteriza principalmente o estilo moderno, permite fundir ambas as concepções em sua composição. Conclui igualmente que cabe ao arquiteto escolher qual das concepções deve destacar-se mais em uma determinada solução, ou mesmo optar por apenas uma das duas concepções. Nesse aspecto, observa-se

<sup>97</sup> COSTA, Lucio. *Cidade Universitária* (1936-37). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

novamente que Costa apresenta uma postura indissociável entre teoria e prática, em que o precedente continua atuando como um possível mediador desse processo de transformações que caracterizaram a passagem para a era moderna, no aspecto de evolução do mesmo, segundo se interpreta do pensamento de Costa.

À semelhança do projeto de Monlevade, ao longo da linha férrea, Costa repete a solução ao propor touceiras de bambu gigantes dos dois lados da via, acreditando que irá amenizar o ruído, associando este recurso ao precedente advindo de uma tradição popular, ao afirmar que tal ocorrência é comum nas divisas de propriedades rurais:

“Evitamos, ao longo da linha férrea, a construção de muros refletores; reservamos, porém, de cada um de seus lados e em todo o percurso, duas faixas de 50 metros para formar a indispensável cortina contínua de touceiras de bambus gigantes, como ocorre nas divisas de propriedades rurais, e que muito atenuará os inconvenientes do ruído – motivo ainda do afastamento da escola.

“(…) Resolvemos, então, tratar a parte central de forma imprevista: plantando seis renques de palmeiras imperiais, afastadas 8 metros umas das outras – afastamento que elas tem na rua Paissandu, e, sem maiores despesas, um elemento arquitetônico de primeira ordem para fazer o necessário contraste com a atitude *humilde* das escolas, porquanto essas árvores, em razão do seu porte, têm o dom de logo conferir ao lugar onde são plantadas indistigável cunho de estabilidade e nobreza. Os antigos compreendiam isto muito bem e com elas marcavam a entrada de suas chácaras: as casas ruíram, as palmeiras ficaram, atestando ter havido ali intenção outra que apenas servir (Costa, 1995:183)<sup>98</sup>.”

Observa na citação anterior que na continuidade de sua proposta com relação à associação da vegetação a elementos de arquitetura da tradição popular, a sua referência ao precedente coloca-se de forma clara, inclusive quando propõe, também, o uso de palmeiras imperiais.

Considerações de Comas quanto à constatação da evidência do precedente no projeto da Cidade Universitária:

“O contorno confinado vai garantir identidade e relativa flexibilidade de resolução do térreo, incluindo estacionamento para professores, mas chama a atenção o fato do pilotis não ser justificado nesses termos, como o faz Le Corbusier. Lucio se preocupa em não reduzir a utilidade do pilotis a estacionamento, apoiado no clima benigno que permite igualmente reviver o costume antigo de tratar o corredor como varanda e não fechar escadas nem saguões. O pilotis é acesso coberto, portaria, cantina, espaço de recreação e socialização e a imaginação de Lucio o povoa de estudantes. Ao mesmo tempo, cômico das demandas de hierarquia, insiste nas vantagens da separação de acessos de professor e aluno (Comas, 2002:116)<sup>99</sup>.”

Ao analisar esse projeto, verifica-se uma nítida indissociabilidade entre teoria e prática através de fundamentos advindos de uma tradição erudita clássico-acadêmica, como

<sup>98</sup> COSTA, Lucio. *Cidade Universitária* (1936-37). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>99</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M.M. Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

as associações feitas no que se referem ao conceito plástico-ideal (greco-latino), cujo exemplo é o prédio da reitoria, e o orgânico-funcional (gótico-oriental), cujo exemplo é o prédio do auditório; o primeiro exemplo, conceito plástico-ideal, possui a forma geometricamente pura; o segundo, orgânico-funcional, compreende uma concepção que parte dos aspectos funcionais, desabrochando um tipo de forma mais dinâmica. Presencia-se, também, fundamentos advindos de uma tradição popular colonial, verificada por intermédio dos elementos de arquitetura, como materiais, técnicas associadas à nova tecnologia, soluções projetuais naturais; também, de elementos de composição arquitetônica, por meio de associações como o espaço de pilotis aos pátios tradicionais e as galerias de acesso das salas de aula às varandas, já referido anteriormente. Tais constatações são complementadas a seguir:

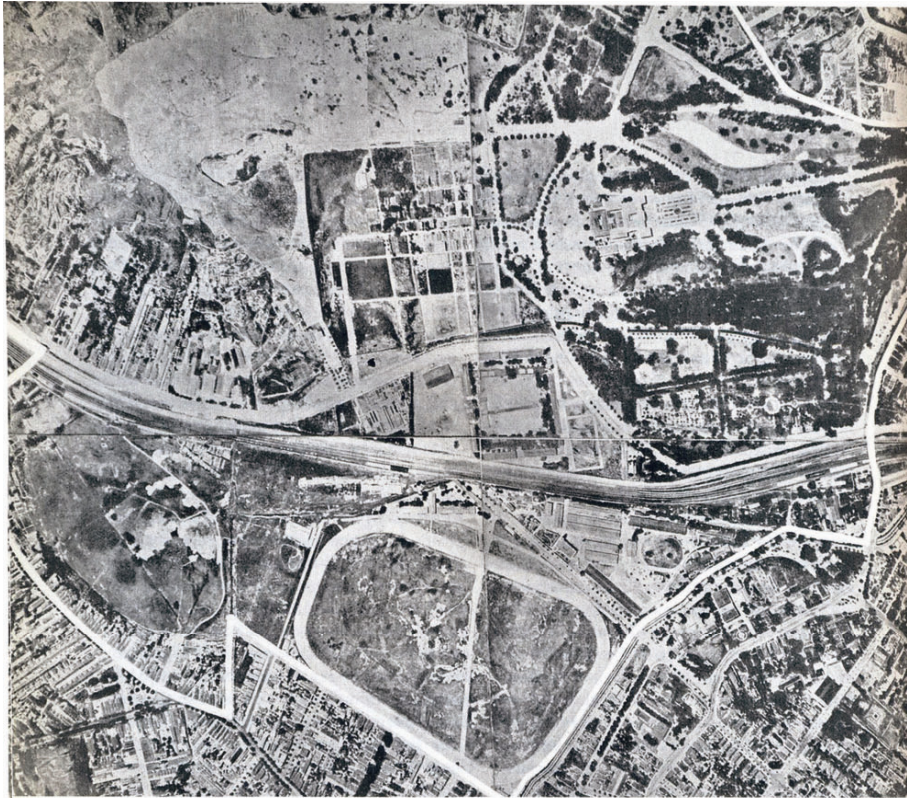
“E, antes de concluir, ainda uma observação: não procuramos imitar a aparência exterior das universidades americanas, vestidas à Tudor, ao jeito das missões ou à florentina – ridículo contra o qual a nova geração em boa hora reage; nem tampouco as universidades européias, instituições seculares que se foram completando com o tempo e, quando modernas – enfáticas, como a de Roma, ou desarticuladas, como a de Madrid – não nos podiam servir de modelo; obedece o projeto à técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional – poderá no entanto adquirir, naturalmente, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., à escolha dos materiais a empregar respectivo acabamento (muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaiss, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente, etc.) e graças finalmente, ao emprego da vegetação apropriada – um caráter local inconfundível, cuja simplicidade, derramada e despretensiosa, muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares (Costa, 1995:186)<sup>100</sup>.”

Sendo assim, o trabalho escrito e prático de Costa se destaca, pois o mesmo sempre vai conectar o precedente como um grande mediador da evolução que a arquitetura moderna estava enfrentando, como possíveis razões da tradição e não como ruptura ou revolução, quando essa última postura parece estar mais conectada a grande parte do trabalho de Le Corbusier.

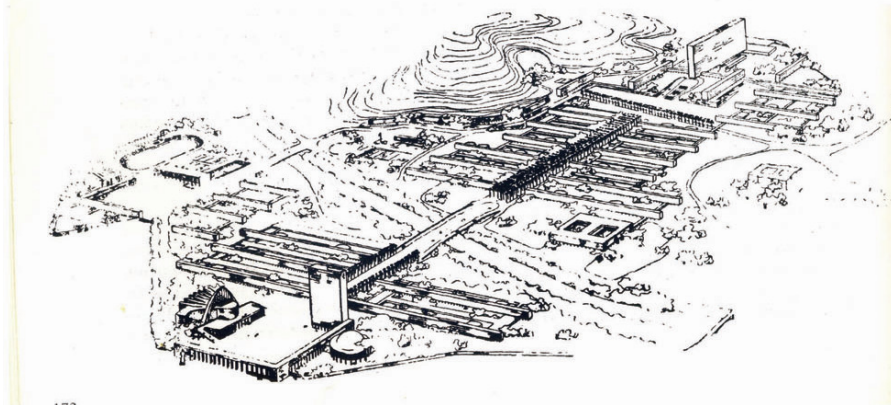
Dessa maneira, evidencia-se que o papel do precedente, no pensamento de Costa, é fundamental, ou mesmo crucial, em sua concepção arquitetônica, ao estruturar teoricamente a arquitetura moderna no Brasil fazendo referência sempre ao mesmo como se fosse o seu ator principal.

---

<sup>100</sup> COSTA, Lucio. *Cidade Universitária* (1936-37). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

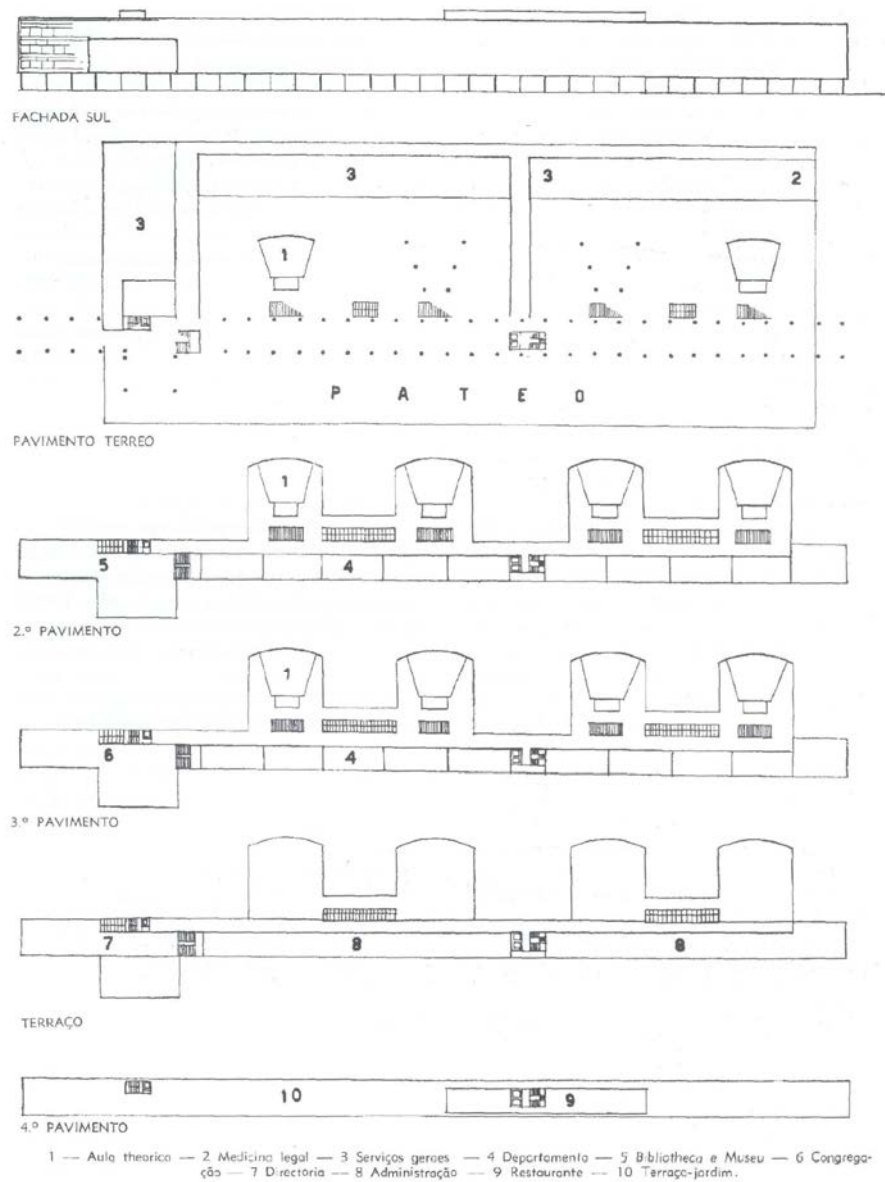
**FIGURA 19<sup>101</sup>:**

Levantamento do terreno então destinado à Cidade Universitária, hoje ocupado pelo Jardim Zoológico do Rio, atrás da Quinta da Boa Vista.

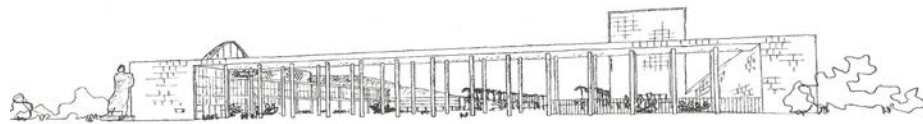
**FIGURA 20<sup>102</sup>**

<sup>101</sup> Projeto Cidade Universitária (1936-37): levantamento do terreno. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 172.)

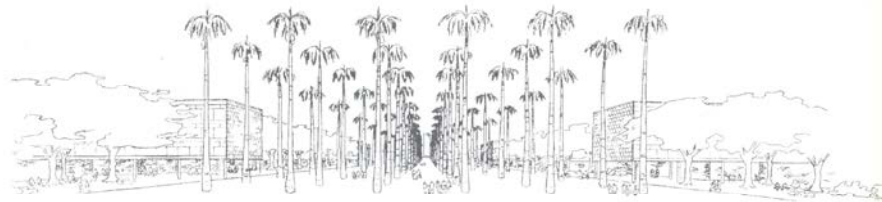
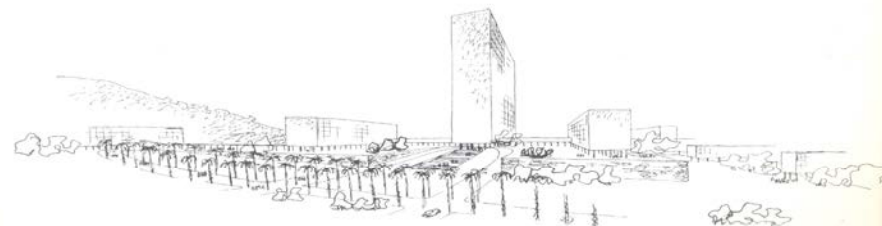
<sup>102</sup> Projeto Cidade Universitária (1936-37): risco geral da proposta. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 172.)

FIGURA 21<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Projeto Cidade Universitária (1936-37): plantas-baixas dos cursos. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 172.)



PÓRTICO

AULA MAGNA - AUDITÓRIO  
Projeto a ser confiado a Le CorbusierALAMEDA CENTRAL  
Sequência das escolas  
Preenchimento do Eixo Monumental de Brasília

HOSPITAL

**FIGURA 22**<sup>104</sup>

<sup>104</sup> Projeto Cidade Universitária (1936-37): croquis gerais do projeto. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 172.)

## V.IV- Parque Guinle (Anos 40)

O texto intitulado "**Parque Guinle**" trata da memória desse projeto, presente no livro "Registro de uma vivência", publicado em 1994 (1ª edição). A apresentação desse texto tem como objetivo proporcionar elementos que possibilitem uma análise, a fim de que se verifique a contundência percebida nas menções de Costa ao papel do precedente na criação da nova arquitetura.

O Parque Guinle, construído pela iniciativa de Cesar Guinle, foi o primeiro conjunto residencial de apartamentos para a classe alta do Rio de Janeiro em que se adotou, também de forma inovadora, em se tratando deste tipo de obra, um dos mais marcantes princípios de Le Corbusier – os pilotis, em outras palavras, deixar o andar térreo vazado, solução que acabou por se tornar usual na cidade.

O projeto original de Lucio Costa para o Parque Eduardo Guinle previa a construção de seis edifícios, sendo que apenas três foram executados: os edifícios Nova Cintra, Bristol e Caledônia. Os edifícios Bristol e Caledônia possuem uma orientação desfavorável, voltados para o poente; para proteger essas fachadas, Costa alterna brise-soleil e combogó, apresentando internamente uma seqüência de *loggias*. No edifício Nova Cintra, por encontrar-se ligado pela Rua Gago Coutinho mais à cidade que ao parque propriamente dito, apresenta galerias comerciais no térreo. Sua orientação solar é norte-sul, possuindo uma fachada inteiramente envidraçada. Os três edifícios possuem plantas de apartamentos similares, variando seus tamanhos e tipologias (simples e duplex). Em sua proposta, observa-se a preocupação com a preservação da mansão da família Guinle, assim como com o parque projetado em 1916 pelo paisagista Cochet. O texto a seguir atesta isso:

"Aconselhei então uma arquitetura contemporânea que se adaptasse mais ao parque do que à mansão, e que os prédios alongados, de seis andares, fossem soltos do chão e dispusessem de "loggias" em toda a extensão das fachadas, com vários tipos de quebra-sol, já que davam para o poente. Foi o primeiro conjunto de prédios construídos sobre pilotis e o prenúncio das superquadras de Brasília (Costa, 2005:205)<sup>105</sup>."

A postura projetual de Costa, ao implantar o conjunto residencial Parque Guinle , partindo do princípio de criar edificações que contrastassem com a mansão existente no local, valoriza tanto o passado quanto o presente, caracterizado por novas formas plásticas resultantes da nova tecnologia. E, nesse aspecto, tal postura projetual torna-se consistente.

---

<sup>105</sup> COSTA, Lucio. **Parque Guinle** (anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.



A citação a seguir atesta tais evidências e aborda a importância que o papel do precedente teve na concepção arquitetônica de Costa no depoimento de Jorge Hue<sup>106</sup>:

"A planta dos apartamentos do Parque Guinle decorre tanto da planta livre de Le Corbusier quanto de uma leitura da "casa brasileira". É necessário fazer um certo exercício de espírito para, visualmente, se compreender isso. Mas ela é um pouco uma decorrência da casa bandeirista. Porque a casa bandeirista, de trama compacta, nada mais era do que uma espécie de jogo da velha: dois riscos verticais, e dois riscos horizontais. Em que a casa da frente era composta primeiro pela varanda, o quarto de arreo e a capela, e depois vinha o grande salão de caráter quase feudal, com seus cubículos de moradias, e atrás um depósito e a varanda, que depois futuramente foi se transformar numa zona de convívio íntimo. E isso foi o que, mais ou menos, ele propôs de uma maneira igualmente natural à sua idéia original de Brasília, que vinha com um sinal da cruz, assim como alguém marca a posse de alguma coisa, não é? E a referência que aflorou desde logo foi exatamente a casa brasileira, que vai evoluindo de uma maneira muito natural, se espichando, sem nunca deixar de ser a casa do convívio, guardando ainda aquele sentido de intimidade moura para certas coisas. Eu considero que o Parque Guinle é, sem dúvida nenhuma, um manifesto. Ele teve ali um gesto de grande monumentalidade. Porque, veja, cada prédio em si não é um monumento isolado, mas o conjunto em si. Um conjunto monumental pensado para ter força suficiente para representar um contraponto ao Palácio das Laranjeiras, não é? Esse foi o grande desafio: fazer com que a nova construção não parecesse uma senzala afrancesada. Isso tem um peso didático muito grande (Hue, 2003:184-185)<sup>107</sup>."

A citação anterior, assim como se lê nos próprios relatos de Costa, faz referências a elementos de composição, ou seja, a articulação dos volumes internos das edificações da tradição popular brasileira do período colonial foi levada em consideração na solução do Parque Guinle. Isso significa que nem sempre Costa vai reinterpretar apenas soluções técnicas ou materiais empregados no passado, embora no Parque Guinle, Costa também retoma e reinterpreta o uso tradicional de combogós.

Hue continua analisando as soluções de Costa no Parque Guinle, quando demonstra novamente a relevância do papel do precedente reinterpretado por Costa e aplicado nesse projeto, conforme suas próprias palavras com relação à luminosidade peculiar no Brasil:

"(...) Então o desafio de conter a luz, aqui, é muito grande. E essa é uma questão importantíssima no caso do Parque Guinle: conter o sol da tarde, criando uma claustros simples com venezianas, muito inspirado, digamos, nas esquadrias das fachadas de fundo que existem em São Luís do Maranhão, que é uma coisa que impressiona muito. E aqui você tem um jogo de *brise-soleil* e claustros feito com o cobogó. Se você for analisar, por exemplo, as esquadrias, as varandas do Museu do Ouro, em Sabará, você vai encontrar algo absolutamente igual. Ou, também, quando analisar os fechamentos da capela do sítio Santo Antônio, vai encontrar a mesma coisa. Não que ele tenha copiado, mas certamente é algo que estava guardado na memória, e aflorou como um gesto natural. E esses elementos são mais ou menos eficientes, como proteção, conforme a época do ano, em relação, sobretudo, à orientação leste-oeste. Assim, à medida que os prédios vão galgando a colina, eles vão tendo, digamos assim, cada um, uma expressão mais adequada, não é?"

<sup>106</sup> HUE, Jorge. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot.

<sup>107</sup> Idem nota anterior.

O Parque Guinle é, portanto, uma solução que aflora como uma espécie de sonho sob todos os aspectos. Porque ele é uma invenção de função explícita: como dosar o sol, como propiciar a melhor vista, como criar intimidade, como criar um encanto de diversidade dentro de um determinado percurso? E isso ainda é mais curioso pelo seguinte: tudo se realiza através de um léxico coerente. É um português com sotaque brasileiro (Hue, 2003:186-187)<sup>108</sup>.”

Mais uma vez Costa reinterpreta precedentes considerados válidos como fonte de inspiração e reinterpretação de seus atributos, mas agora através dos elementos de arquitetura da tradição popular colonial. Sua interpretação é brilhante, porém, novamente, salienta-se o fato de que os precedentes utilizados como referência de projeto para Costa são aqueles que permitem a explicação racional das idéias que norteiam o pensamento de Costa, quanto às suas razões da tradição.

Comas, ao analisar o projeto do Parque Guinle, faz menção aos precedentes observados nesse projeto, advindos da tradição erudita e popular, como se pode observar na seguinte citação:

“Na fachada para a rua, ao longo de gabinetes, salas ou dormitórios, os vidros fixos dos peitoris das janelas de guilhotina descem até o piso, com a face interna pintada num bonito azul mais sobre o cobalto, outra reminiscência colonial. As paredes se revestem de pedra e se perfuram por uma fileira vertical de janelas quadradas que correspondem aos banheiros nos extremos da faixa intermediária da planta. Na fachada para o parque, a galeria em cada ponta, corresponde a três dependências do setor íntimo, se protege com painéis de elementos vazados de concreto no segundo andar e de cerâmica nos demais. Os painéis extremos são interrompidos por abertura central quadrada cujo marco é vestígio de janela e anteparo para apoiar-se e desfrutar a paisagem. O combogó de Luis Nunes no Reservatório d’Água de Olinda ganha foros de muxarabi. Os três módulos de serviço adjacentes se protegem com elementos vazados de concreto maiores no segundo andar e com ripas verticais de cimento amianto pintadas nos demais, rigidizadas por peça horizontal à altura do parapeito. Entre as duas caixas de escada, alternam-se verticalmente ripas de cimento amianto diante das áreas de serviço e painéis de elementos vazados diante das galerias do setor íntimo. A malha branca e quadrada que emoldura os painéis e suas aberturas não deixa de manifestar empatia com o Terragni da Casa del Fascio e da Casa Rustici, ou, mais próximo, com o Rino Levi do Instituto de Filosofia. O colorido pastel e o jogo de texturas rendilhadas animam as galerias que o clima propicia e a orientação reclama (Comas, 2002:276)<sup>109</sup>.”

Ao analisar a citação de Comas sobre o projeto do Parque Guinle, observa-se a variedade de referências que este autor aponta como os possíveis precedentes em que Costa possa ter baseado sua proposta vão além da mera influência de Le Corbusier. Relevante, também, nessa citação, está a reinterpretação que Costa faz do uso dos combogós e muxarabis advindos da tradição popular colonial, mencionados por ele em vários textos analisados no capítulo anterior, sob o título “Menções de Costa à tradição popular”. Esse pensamento possibilita atestar novamente que na concepção arquitetônica de Costa o papel

<sup>108</sup> HUE, Jorge. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>109</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

do precedente é fundamental e indissociável da teoria e da prática, ressaltando o tema da tese em questão.

Sua experiência no SPHAN, seus levantamentos e estudos minuciosos realizados por suas viagens por todo o Brasil, auxiliaram-no a compreender a evolução da casa brasileira desde o período colonial até a contemporaneidade. Observa-se, portanto, influências evolucionistas na estruturação de sua teoria e prática projetual, por exemplo, quando se analisa o memorial descritivo do Parque Guinle, em que Costa aborda todas as fases da evolução da casa brasileira e reinterpreta-as para aplicá-las no projeto em questão.

Nesse projeto, segundo Costa, houve outra intenção expressiva, a qual não foi reconhecida por seus usuários: buscar no precedente advindo da tradição popular colonial, referente à configuração das plantas das casas brasileiras tradicionais, características que foram reaproveitadas como o uso das duas varandas, a social e a caseira, destinando-se a varanda social, localizada na frente, a receber as pessoas, e a varanda caseira, relacionada ao uso íntimo da casa, aos fundos, conectada à sala de jantar, aos dormitórios e ao serviço.

Essas características, conforme Costa, têm como precedente a cultura aborígine, que acaba se evidenciando na casa inicial brasileira, embora apenas com relação à sua planta. As primeiras casas foram as feitorias, que eram alpendradas, tinham o fogo na parte central, local onde se cozinhava, e os catres ou redes ao seu redor, onde se dormia. Tal conformação constituía-se no próprio partido da casa indígena.

Posteriormente, deu-se o fechamento da parte coberta dessas feitorias, a fim de atender às necessidades de segurança e defesa, mas permanecem duas aberturas, uma à frente e outra atrás, tal qual as duas bocas das ocas nativas, afirma Costa.

Com o advento da evolução social, a casa adquire ar familiar, o que lhe proporciona uma melhor definição. Do primitivo alpendrado de quatro águas, passa-se a um amplo espaço fechado, de telha-vã e chão de terra batida ou pisos de lajotas de barro, com duas varandas, uma à frente e outra nos fundos, sendo muitas vezes acrescidos de compartimentos laterais: "É nesse foyer ou hall, de cunho ainda medieval, que se dispõem os cavaletes com pranchões à guisa de mesa e bancos corridos, e se armam as trempes e assam as caças, a fumaça saindo por entre as telhas (Costa, 1995:212)<sup>110</sup>."

A partir do século XVII, conforme Costa, a configuração da casa muda com o acréscimo da capela, que se localiza no extremo frontal, próximo à varanda da frente, usando o outro lado da camarinha para a hospedagem de estranhos, mantendo-os distantes da intimidade da moradia. Outro dado importante desse período é o uso da taipa de pilão,

---

<sup>110</sup> COSTA, Lucio. **Parque Guinle** (anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

encontrado e salvo pelo SPHAN, em São Paulo, local em que o clima propicia esse uso, por ser mais frio.

No século XVIII, Costa comenta que a sala de jantar ocupa o lugar da varanda dos fundos, às vezes envidraçada, dependendo da região. Surgem, também, os puxados da cozinha, serviço e outras dependências.

No século XIX, Costa afirma que as casas afastadas da cidade alongam-se no sentido da profundidade, possuindo grandes corredores, pelos quais se acessam os dormitórios, conectando desde a varanda de entrada à sala de visitas, à sala de jantar e à varanda caseira dos fundos, com a escada que chega ao pátio:

“Foi a essência deste 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 idéia, e assim a oportunidade de recuperar esse partido ainda válido, e restabelecer o vínculo, se perdeu (costa, 1995:212)<sup>111</sup>.”

Analisando criticamente a proposta do Parque Guinle, através do memorial descritivo de Costa e do próprio projeto, percebe-se que o mesmo reinterpreta a montagem das plantas das casas tradicionais brasileiras e aplica tal solução no projeto do Parque Guinle. O texto sobre esse projeto, aborda a evolução histórica do precedente advindo de uma tradição popular, demonstrando que seus projetos sempre apresentam fundamentos teóricos consistentes. Novamente, Costa, em sua prática projetual, faz referências ao precedente, quando faz reviver, na montagem das plantas, elementos de composição, como a utilização das varandas (social e caseira) e de elementos de arquitetura, como os combogós, destacando ambas as soluções como advindas de uma tradição popular colonial. Também, presenciam-se soluções projetuais advindas de uma tradição erudita a partir de regras de composição, como a utilização de sistemas de modulação (para estruturar pilares, paredes e aberturas), esquemas de escala e proporção adequado ao uso residencial, sistemas claros de tripartição de volumes (base permeável dada pelos pilotis, corpo definindo volume maior e coroamento pela platibanda). Tudo inserido na nova tecnologia do concreto armado.

Observa-se, portanto, que Costa, ao colocar em prática sua teoria, textos esses analisados nos capítulos sobre menções de Costa à tradição erudita e popular, sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica em que foram apresentadas possíveis razões a esta temática, parece que o precedente para Costa tem como uma das possíveis razões ser um elo de conexão entre passado e presente, permitindo que as mudanças para a

<sup>111</sup> COSTA, Lucio. **Parque Guinle** (anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

arquitetura moderna ocorram naturalmente, além de unir posições antagônicas presentes nesse contexto e defender a inserção dessa arquitetura no país. Outra possível razão apontada está na utilização do precedente erudito através da extração de princípios compositivos do mesmo que seria a possibilidade de demonstrar que há leis perenes à criação arquitetônica no que tange à qualidade da intenção plástica de seu criador; entre outras. Observa-se, também, que mais uma possível razão estaria no fato que ao aproveitar as lições de precedentes que possuam técnicas construtivas tradicionais populares, valoriza-se a mão-de-obra existente além de criar uma arquitetura conectada com o lugar que se insere. Dessa maneira, verifica-se que estas possíveis razões do papel do precedente na concepção arquitetônica de Costa parecem estar todas materializadas no projeto e construção do Parque Guinle. Parece que tais razões se referem as questões relativas à busca incessante de Costa daquilo que ele considera ser uma concepção que desencadeia uma arquitetura de excelência, em conexão com as teorias evolucionistas.



**FIGURA 23**<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Projeto Parque Guinle (anos 40): risco geral da proposta. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2<sup>a</sup> ed.), 1995. p. 206-207.)

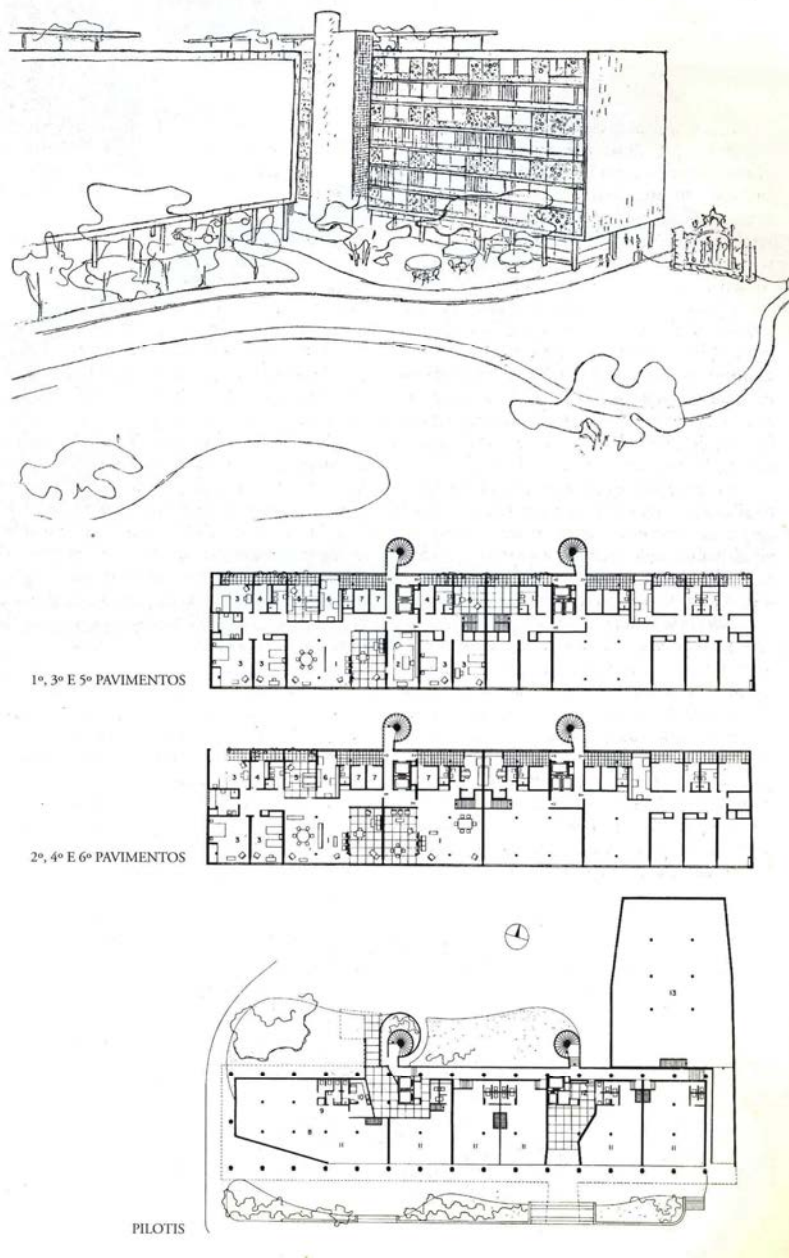


FIGURA 24<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Projeto Parque Guinle (anos 40): perspectiva e plantas-baixas. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 213.)



**FIGURA 25**<sup>114</sup>

<sup>114</sup> Projeto Parque Guinle (anos 40): fotos. (Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 208.)

### **Constatações:**

As constatações a seguir são provenientes das análises realizadas em âmbito teórico e prático da produção intelectual de Costa até o presente momento. Para tanto, no âmbito teórico, levou-se em consideração as análises realizadas nos textos sobre menções de Costa à tradição erudita e à tradição popular, referente aos capítulos anteriores e complementadas pelo conhecimento adquirido no âmbito prático através das análises dos memoriais descritivos de alguns projetos selecionados, bem como da análise crítica dos próprios projetos. A partir desses elementos coletados e analisados foi possível verificar que, para Costa, teoria e prática são indissociáveis, e que existem algumas possíveis razões que impulsionaram Costa, de um modo geral, a valorizar o precedente como fundamento de sua concepção de uma nova arquitetura, isto é, da moderna arquitetura brasileira.

Uma das possíveis razões de Costa, verificada, inicialmente, no texto "Razões de uma nova arquitetura", e posta em prática em todos os projetos analisados nesse capítulo, refere-se, como já se ressaltou anteriormente, ao conhecimento extraído do precedente de tradição clássico-acadêmica no que toca a leis e princípios compositivos cuja adoção pode estar relacionada à seguinte motivação: conciliar posições antagônicas que, segundo Costa, naquele período, estavam em "guerra", envolvendo, por um lado, os que aceitam a arquitetura moderna e querem romper com tudo que precedeu e, por outro lado, os que não aceitam a arquitetura moderna porque acreditam que a mesma rompe com a tradição. Nesse caso, há indícios que as razões que levam Costa a usar o precedente podem estar relacionadas com as seguintes situações: Costa tem como razão o uso do precedente como uma espécie de "coringa", uma carta na manga, capaz de apaziguar ambas as posições antagônicas, criando um elo entre passado e presente, outra razão, interligada com a anterior, está no intuito de defender e propagar a inserção da arquitetura moderna no país e, também, por acreditar que é imprescindível no processo criativo do arquiteto buscar a excelência projetual através do estudo e da análise crítica de precedentes quanto à extração de suas regras compositivas.

Com relação às possíveis razões relatadas anteriormente, provenientes do capítulo "Menções de Costa à Tradição Popular, em especial", no texto "Documentação Necessária", verificou-se tanto nos memoriais descritivos quanto na prática projetual de Costa desse capítulo, que a valorização dada por Costa ao precedente advindo da tradição popular colonial, mais precisamente quando Costa faz referência ao uso de materiais e técnicas construtivas desse período e os aplica em seus projetos, que suas razões parecem estar vinculadas à busca de uma conexão com o lugar em que a arquitetura moderna irá se



desenvolver, porque percebe que será um estilo que se difundirá rapidamente pelo mundo através de uma nova e imbatível tecnologia. Naquele momento, essa tecnologia surpreendia a todos por seus diversos atributos e, para tanto, parece que Costa está imbuído, também, em tentar embasar uma arquitetura de excelência, a qual, em seu pensamento, é aquela que, além de outras motivações, tenha uma ligação com o lugar (aspectos pragmáticos, culturais, históricos, entre outros) em que será inserida.

No entanto, uma pergunta deveria ser feita: Por que Costa vai extrair do precedente advindo da tradição popular colonial os elementos de arquitetura e de composição para fazer essa conexão com o lugar? Outra possível razão estaria no fato de que Costa irá se basear em precedentes advindos apenas da tradição popular colonial, visto que acredita ser um tipo de arquitetura autêntica brasileira. As arquiteturas produzidas posteriormente, denominadas neocoloniais e ecléticas, no Brasil, para Costa, são representativas de falsos estilos, pois técnicas construtivas e formas estéticas resultantes não correspondem diretamente, há excesso de elementos decorativos, os quais Costa refuta veementemente através dos textos analisados criteriosamente até o presente momento. E esse argumento de Costa é tão crucial na montagem de toda a sua teoria sobre o papel do precedente a ponto dele desconsiderar qualquer tipo de ensinamento proveniente dos estilos ecléticos e neocoloniais, até mesmo na extração de conhecimento referente aos princípios compositivos, embora sejam estilos arquitetônicos advindos da tradição erudita. No caso da arquitetura do período colonial, Costa visualiza uma pureza entre solução técnica e forma final que, em seu pensamento, acredita ser um quesito fundamental na busca de uma arquitetura de excelência e, portanto, de um precedente digno de estudo e aprendizagem.

Outra possível razão está em valorizar a mão-de-obra existente, ou seja, aproveitar técnicas construtivas locais, conhecidas pelos mestres de obras brasileiros, já que a arquitetura moderna brasileira pressupõe, inicialmente, uma mão de obra mais especializada, até se tornar uma técnica construtiva assimilada por todos. Costa parece se preocupar com um processo de construção novo (tecnologia do concreto armado) que seja aceito por todos e aplicado sutilmente através da evolução de técnicas antigas para técnicas atuais, tentando valorizar, assim, as técnicas construtivas conhecidas pelo povo mais humilde sem ferir sentimentos.

Importante salientar que o conhecimento que Costa irá buscar nos precedentes advindos da tradição popular colonial é diferente daquele encontrado nos precedentes advindos da tradição disciplinar erudita. Costa irá valorizar os elementos de arquitetura (materiais e técnicas construtivas) e os elementos de composição (configuração dos volumes

internos das plantas-baixas) dos precedentes coloniais, por considerar tais quesitos realizados com excelência. Entretanto, as regras e ou princípios compositivos dos mesmos são deixados de lado, embora Costa acredite que possa haver intenção plástica na tradição popular, mas realizada inconscientemente. Ele acredita que é na academia que se encontra o principal conhecimento a ser adquirido pelo estudante de arquitetura, isto é, a composição arquitetônica.

Além disso, outra importante razão apresentada como fundamento da adoção de ambas as tradições, está no fato de que, para Costa, o precedente parece ser um material fundamental de pesquisa teórica e crítica, com a finalidade de servir como subsídio à criação arquitetônica tendo, como meta, alcançar a excelência, seja qual for a época de atuação. Ou seja, nesse caso, parece que o pensamento de Costa sobre o papel do precedente relaciona-se com seus ideais arquitetônicos naquilo que concerne a valores perenes, com relação à 'disciplina arquitetura', e voltado tão somente para a busca da qualificação da mesma. Costa deixará claro, porém, que não é qualquer precedente que pode servir de modelo para a extração desse conhecimento. No decorrer da tese, tentar-se-á desvendar outras razões da tradição.

Sendo assim, todas essas constatações quanto às possíveis razões da tradição, apresentadas por Costa, delineadas até o presente momento na tese, parecem indicar um pensamento arraigado no século XIX, através das possíveis influências antes relatadas, provenientes de ideais do humanismo iluminista e do positivismo, sempre no sentido de defender o moderno como decorrência de uma evolução, não de uma revolução.

## VI – CONCEPÇÕES ARQUITETÔNICAS OPOSTAS: PLÁSTICO-IDEAL X ORGÂNICO-FUNCIONAL

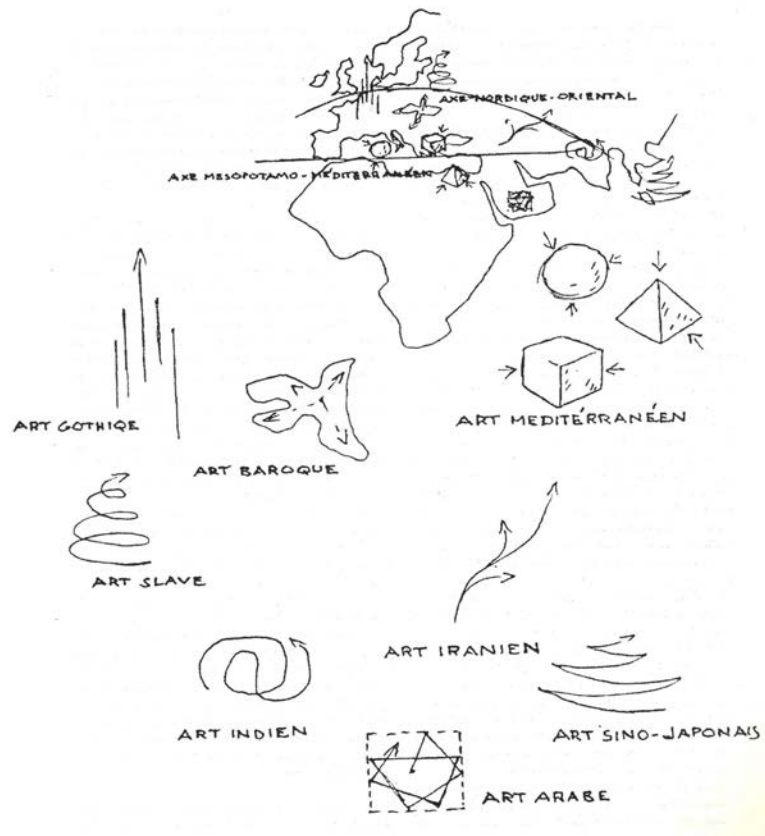


FIGURA 26<sup>1</sup>

**“Na própria arquitetura, o dualismo pela concepção orgânico-funcional em face do conceito plástico-ideal – melhor exemplificado pelo confronto das arquiteturas gótica e clássica -, encontrou agora, graças ao desenvolvimento científico e tecnológico da arte de construir, que reduz por vezes as fachadas a simples invólucros do arcabouço estrutural, o meio natural de finalmente casar a pureza plástica ideal, tal como era entendida na Grécia antiga, com o conceito orgânico e funcional comum à Idade Média e à Idade Contemporânea (Costa, 1995:393-394)<sup>2</sup>.”**

<sup>1</sup> Desenhos de Lucio Costa referente aos conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 249.

<sup>2</sup> COSTA, Lucio. **O Novo Humanismo Científico e Tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

O presente capítulo analisa os escritos de Lucio Costa que fazem menção ao uso de pólos opostos para classificar a arquitetura erudita ao longo da história, através do conceito orgânico-funcional em oposição ao conceito plástico-ideal. Esses conceitos representam distintas leis ou princípios compositivos que conformariam a arquitetura em sua 'essência', conduzindo aos diferentes estilos considerados por Costa como válidos. A intenção desta análise é buscar as possíveis *razões da tradição*, em que o precedente parece assumir o papel principal da fundamentação teórica proposta por Costa para a arquitetura moderna.

Verifica-se, numa leitura crítica, que Costa, ao organizar e estruturar os seus argumentos teóricos por meio do uso de pólos opostos, apresenta possíveis influências advindas dos autores Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, referente aos estudos sobre história da arte, no final do século XIX e início do século XX, conforme Fiore<sup>3</sup>, Comas<sup>4</sup> e Conduru<sup>5</sup> salientam nas citações incluídas nesta tese, por ocasião da análise crítica das fontes secundárias comentadas no segundo capítulo, sob o título "O estado da arte", na parte denominada "Pólos opostos: possíveis influências na estruturação do pensamento de Lucio Costa". Portanto, neste capítulo, fez-se necessário, devido aos fortes indícios que o trabalho teórico de Costa possa ter sido influenciado pelos autores Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, buscar referências diretas nas obras destes autores por uma breve interpretação crítica destes textos, procurando conectar estas idéias na possível estruturação do pensamento de Costa baseado em pólos opostos.

Em seguida apresentar-se-ão as análises críticas dos textos sobre a argumentação de Costa estruturada através de pólos opostos, para fundamentar o papel crucial do precedente em sua concepção arquitetônica.

<sup>3</sup> FIORE, Renato Holmer. "On "place" and "character" in architecture : the case of Porto Alegre, south Brazil". Londres, 2000. 340 p.: il. Tese (Doutorado), The Bartlett School of Graduate Studies, University College London, University of London.

<sup>4</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

<sup>5</sup> CONDURU, Roberto. "A contemporaneidade do ecletismo modernista", In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

### **“Considerações sobre arte contemporânea”<sup>6</sup>**

O texto **“Considerações sobre arte contemporânea”** foi escrito nos anos 40, mas publicado somente em 1952, no sexto número de “Os cadernos de Cultura”, do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde.

Costa apresenta nesse texto os conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal, ambos de suma importância dentro de seu pensamento sobre a concepção arquitetônica, pois se constata que tais conceitos são abordados novamente em vários outros textos. Os conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal são utilizados por Costa para descrever as diversas concepções arquitetônicas produzidas ao longo dos tempos, sendo considerados diferentes e com aparências antagônicas.

O conceito *orgânico-funcional* parte das questões funcionais do programa e, como se fosse um organismo vivo, vai se desenvolvendo num sistema de seleção plástica das partes que dependem da maneira como são unidas para formarem um todo. Como exemplo, cita-se a arquitetura gótica, que parece ser como uma “flor que desabrocha”. O conceito *plástico-ideal* parte de princípios, regras ou normas que buscam a forma ideal, através de uma geometria pura, capaz de adequar as necessidades funcionais requeridas (academicismo). Como exemplo, temos a arquitetura clássica, que parece ser um “cristal que vai se lapidando”. As metáforas empregadas por Lucio Costa sugerem, no primeiro caso, uma arquitetura que se desenvolve (“desabrocha”) “de dentro para fora”, e, no segundo caso, é esculpida a partir do exterior, isto é, “vai se lapidando”.

Para Costa, a arquitetura moderna foi capaz de unir esses conceitos, até então considerados contraditórios, pela primeira vez na história da arquitetura, através de suas técnicas construtivas. O autor explica que a estrutura independente, em relação às paredes e aos pisos em balanço, permite uma liberdade na disposição dos compartimentos em planta-baixa, de caráter “funcional-fisiológico”, bem como as fachadas, de característica “plástico-funcional”, propondo um conjunto em que ambas as soluções resultaram da união dos dois conceitos. O projeto é criado desde o início como um organismo vivo; seus aspectos funcionais e técnicos, sem desconsiderar suas relações com o meio, são rigorosamente atendidos, procurando com igual prioridade a preservação de uma intenção plástico-ideal, propiciada pela unidade orgânica que a estrutura independente fornece, dando liberdade para compor o projeto: “É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontâneo ou intencional

---

<sup>6</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

- ora derramadas, ora contida, - que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna (Costa, 1995:247)<sup>7</sup>.”

Quando Costa afirma que a arquitetura moderna foi capaz de fundir ambos os conceitos, conforme citação anterior, verifica-se novamente que a base que fundamenta a arquitetura moderna para Costa está nos precedentes considerados válidos. Assim, se os dois conceitos (orgânico-funcional e plástico-ideal) são descritos para explicar as concepções de arquiteturas do passado e reutilizados para conceber a arquitetura moderna, significa, então, que o precedente tem um papel fundamental na concepção de Costa.

Costa afirma, nesse texto, que para poder entender com certa precisão a arquitetura moderna em geral, faz-se necessário distinguir as duas concepções apresentadas, suas delimitações geográficas e suas influências em outros territórios que caracterizaram a arquitetura ao longo da história e que fazem parte de uma mesma doutrina.

Inicialmente, Costa apresenta a bacia do Mediterrâneo (egípcia, grega, etrusca, romana, bizantina) que seriam os lugares marcados pela concepção *estática* da forma, marcado por uma geometria pura que ainda é manifestada pela sua própria arquitetura popular, influenciando o sul da Europa, o norte da África e das Cíclades às Baleares, das costas da Síria às costas da Catalunha.

Na arte do norte da Europa, após o românico, encontra-se a concepção *dinâmica* da forma, a partir de uma concepção plástica representada pela arte gótica, estando contidos, até então, pelas culturas latinas, mas agora, libertadas, afirma Costa.

No oriente, conforme Costa, é possível identificar a concepção dinâmica da forma, embora seja oposta à concepção nórdica ocidental, mais precisamente nas artes hindu, búdica e bramânica, bem como a arte khmer, na Indochina, exemplificada pelos monumentos de Angkor-Vat.

No extremo oriente, na arquitetura dos chineses, em seus templos, palácios e muralhas, predomina, também, a concepção formal dinâmica, que vale para arte dos japoneses, apesar de que em outros aspectos sejam tão distintas, afirma Costa.

Costa acredita que, voltando ao passado, torna-se importante considerar a arte das diferentes culturas milenares que se desenvolveram próximo ao Tigre e do Eufrates. De um lado, a arte da Mesopotâmia (sumerianos, acades, caldeus), raízes da concepção *estática* da forma; de outro lado, o resultado cultural advindo das populações montanhosas que vieram do Norte, arte Assíria, da qual originou a concepção *dinâmica* da forma.

---

<sup>7</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

Portanto, a concepção *estática* da forma, conforme Costa, representa a energia plástica vital concentrada no centro do objeto, onde predominam as formas geométricas, de arestas e planos bem definidos, contidos harmonicamente. Tais características encontram-se presentes na *arte mediterrânea*. Já a concepção formal *dinâmica* é aquela em que sua energia vital parece querer expandir-se para fora dos contornos do objeto. Quando ascendente, representa a *arte gótica*; quando em direções variadas e contraditórias, representa a *arte barroca*; quando sai e volta para si mesma, representa a *arte hindu*; quando gira incessantemente procurando um vértice, representa a *arte eslava*; quando fragmentada e contida por determinados limites, representa a *arte árabe*; quando se ramifica, representa a *arte iraniana*; finalmente, quando se curva para cima, escalonadamente, ora pontiaguda e irregular, representa a *arte sino-japonesa*, afirma Costa.

Dessa forma, as concepções formais estáticas e as distintas concepções formais dinâmicas estão conectadas originalmente a um lugar específico, embora tenham ocorrido trocas culturais no decorrer dos tempos, descaracterizando e confundindo os seus locais de origem. Conforme suas próprias palavras:

“Ter-se-ão desse modo estabelecido, finalmente, dois eixos culturais bem definidos quanto à concepção plástica da forma: o eixo mesopotamo-mediterrâneo, correspondente à concepção estática, e o eixo nórdico-oriental, correspondente às concepções dinâmicas. Contudo, para melhor se apreenderem os caracteres diferenciadores desse dualismo formal básico, - ao qual se vieram apegar outros conceitos autônomos que, em diferentes regiões, culturas ou circunstâncias, puderam encontrar, alguma das variadíssimas expressões dessa dualidade, a forma plástica apropriada a lhes traduzir o conteúdo racial, ideológico ou cultural, - prossiga-se com a enumeração sucinta dos casos mais significativos de trocas e predominâncias das duas correntes, constatando-se, de passagem, os estilos nacionais onde a presença delas é simultânea ou o seu equilíbrio manifesto (Costa, 1995:247-248)<sup>8</sup>.”

Na citação anterior percebe-se que a utilização de pólos opostos, ao classificar as concepções arquitetônicas ao longo da história da arquitetura referindo-se a duas categorias distintas como a plástica-ideal e a orgânico funcional, no pensamento de Costa, estão diretamente conectadas aos princípios compositivos que predominam em alguns estilos, caracterizando-os. Ou seja, observa-se que o conceito *orgânico-funcional* está diretamente ligado à concepção *dinâmica* da forma representada pela arquitetura gótica e oriental, através de princípios compositivos baseados em linhas sinuosas e/ou mais orgânicas; já o conceito *plástico-ideal* está conectado à concepção *estática* da forma representada pela arquitetura mediterrânea, com raízes na arte da Mesopotâmia, predominando princípios

<sup>8</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

compositivos que se constituem através do uso de linhas retas e formas geometricamente puras.

Costa considera que o ciclo “clássico do barroco” tem como fundamento a presença dos dois conceitos plásticos e contraditórios, do orgânico-funcional e do plástico-ideal, e talvez, a mistura de ambos.

Costa, nesse texto, faz um apanhado geral com riquezas de detalhes, demonstrando ter domínio da história da arquitetura, e afirma ao longo dessa análise das diferentes concepções que os dois conceitos estão presentes, ora separados, ora em contato, senão juntos. Costa afirma, ainda, que a arte moderna, reconhecida pelas obras de Picasso, Braque, Léger, Chagall, Lipchitz, Laurens, entre outros, demonstra em suas criações originais esses dois conceitos e suas inúmeras variações de expressão. Salienta, ainda, em sua teoria, que a arquitetura moderna como antes comentado, expressa a fusão dos dois conceitos antagônicos em suas aparências, o conceito *plástico-ideal* e o conceito *orgânico-funcional*.

Outra importante colocação de Costa sobre o estudo dos precedentes, como base para a concepção da arquitetura moderna, neste momento, advém do desenvolvimento tecnológico, consequência das facilidades que a era industrial propiciou e do aumento progressivo de congressos e exposições. Com o desenvolvimento tecnológico dos processos de registro, transmissão e divulgação do conhecimento, de excelente qualidade, postas ao alcance de todos os artistas com informações que chegam rapidamente, permitem, segundo Costa, atualizações tanto sobre a produção arquitetônica atual, quanto da descoberta nos mínimos detalhes de obras paradigmáticas do passado, auxiliando na inspiração e concepção da arquitetura moderna.

Nesse texto, à semelhança de outras publicações, Costa afirma que a doutrina de Le Corbusier teve muita importância no desenvolvimento de seu pensamento sobre a arquitetura moderna. Nesse contexto, aborda três aspectos considerados fundamentais, quais sejam: o *técnico*, o *social* e o *plástico*. Tais aspectos estão presentes no pensamento de Costa, iniciando pelo aspecto *técnico*. Constatase que a aceitação da doutrina de Le Corbusier pode estar relacionada com as “verdades construtivas”<sup>9</sup> as quais Costa se refere, conforme já constatado em capítulos anteriores, como primordiais em uma concepção arquitetônica consistente, ou seja, a expressão formal resultante da técnica construtiva utilizada. Sendo assim, os pilotis e a estrutura independente apresentam ligação direta com

---

<sup>9</sup> As “verdades construtivas” foi um termo criado pela autora da tese com a finalidade de simplificar a explicação dada ao pensamento de Costa com relação as suas “verdades”, ou seja, a “verdadeira arquitetura” ou o “verdadeiro estilo”, pois, para Costa, uma arquitetura de excelência deverá possuir como atributos uma correspondência direta entre a técnica construtiva utilizada com a arte plástica que o objeto arquitetônico apresentar, livre de adornos superficiais e/ou, como exemplo, de colunas que não suportam apresentando meramente função decorativa distinta de sua verdadeira função que seria de estruturar a edificação.



as possibilidades que esta nova tecnologia traz, sem perder a oportunidade de verificar que há uma conexão entre as estruturas de origem popular colonial, como a de pau-a-pique, que é um sistema de estrutura independente das paredes de vedação e que gera uma espécie de “pilotis” abaixo destas edificações, associando, portanto, ao precedente; quanto ao aspecto *social*, verifica-se a preocupação de Costa com uma sociedade mais justa e que a nova tecnologia, através de uma produção em massa, poderia suprir a carência de moradias dignas para o povo, ressaltando que a não ocorrência disso se devia à inexistência de interesses políticos; por último, quanto ao aspecto *plástico*, para Lucio Costa a arquitetura é mais que uma mera construção; é construção aliada a uma intenção plástica, seja erudita ou popular. Nesse aspecto, com relação à intenção plástica, residem considerações de Costa sobre a arquitetura como arte e na utilização de precedentes “rejuvenescidos”, como pode ser constatado a seguir:

“Em conclusão, o artista moderno, no limiar dos tempos novos decorrentes da revolução industrial e tecnológica em curso, tem o campo livre diante de si e, nesse sentido, pode-se afirmar haver recuperado, apesar do peso da erudição adquirida, o estado de inocência diante da criação que lhe sugere na sua mesma pureza original desprendida de qualquer entrave, o que não o impedirá, caso lhe enseje, de recorrer novamente às formas representativas, ou de enriquecer eventualmente a sua obra de novos símbolos ou dos símbolos místicos rejuvenescidos.

Isto posto, pode-se então abordar a segunda questão inicialmente enunciada: a da arte pela arte como função social, nova conceituação capaz de desfazer o pseudo dilema que preocupa a tantos críticos e artistas contemporâneos, ou seja, o da gratuidade ou militância da obra de arte.

Importa no caso, antes de mais nada, a distinção entre *essência* e *origem*, porque nessa discriminação preliminar reside a chave do problema proposto. Se é indubitável que a origem da arte é *interessada*, pois a sua ocorrência depende sempre de fatores que lhe são alheios – o meio físico e econômico-social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto –, não é menos verdadeiro que na sua *essência*, naquilo por que se distingue de todas as demais atividades humanas, é manifestação *isenta*, porquanto nos sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos *igualmente apropriados ao fim proposto*, nessa escolha última, ela tão só – *arte pela arte* – intervém e opta.

Conquanto manifestação *natural* de vida e, como tal, parte integrante e significativa da obra conjunta elaborada pelo corpo social a que pertence, esse caráter *sui generis* da criação artística dificulta a sua abordagem pelas sistematizações filo-científicas e a torna, por vezes, refratária aos enquadramentos filo-partidários (Costa, 1995:253)<sup>10</sup>.”

Costa afirma que é importante reconhecer o papel do precedente na concepção arquitetônica, pois estão nas formas do passado os aprendizados que podem ser *rejuvenescidos*. Porém, existe no processo criativo do arquiteto, naquele aspecto que concerne à essência da obra construída, escolhas individuais que dependem tão somente da

<sup>10</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

“intenção plástica” do autor e, nesse sentido, essa “intenção plástica” muda de opinião quando esse mesmo objeto for criado por outro autor, é quando a arquitetura “tão só arte pela arte – intervém e opta”. Observa-se claramente que a intenção plástica, por exemplo, quando vários arquitetos participam de um mesmo concurso, em que o tema de arquitetura, programa de necessidades e questões pragmáticas são as mesmas, o resultado estético destes projetos diferem porque são idealizados por pessoas diferentes com intenções distintas.

Percebe-se, assim, interpretando as palavras de Costa na citação anterior, que o mesmo parece indicar outras questões fundamentais relativas à arquitetura moderna presentes em seu pensamento, nas quais predomina a emoção sobre a razão. Tal constatação leva-nos a indagar se, para Costa, na arquitetura de excelência deverá haver uma intenção plástica que a caracterize, além de outros atributos anteriormente abordados, quem avalia a qualidade da mesma, ou se a mesma realmente possui essa intenção? Como explicar racionalmente tais intenções plásticas na arquitetura se Costa vai afirmar que, para tanto, ela tem que tocar o coração – como quando Costa parafraseia Le Corbusier em *Vers une Architecture* (1923) conforme se observará neste capítulo?

Costa salienta que as modificações profundas que ocorreram na concepção e produção da arte contemporânea, bem como outras manifestações artísticas no passado marcaram os distintos estilos de cada período, não se deveram às escolhas individuais, ou a pressões da classe dominante, ou à especulação imobiliária, como se pretende agora. Na sua opinião, essas interpretações tentam esconder a verdadeira causa, qual seja: a revolução industrial iniciada no século XIX, que trouxe sérias alterações sociais. Com os processos de mecanização, por exemplo, tanto a produção quanto a maneira de registrar imagens da realidade que cabia somente a pintura, perdeu a sua exclusividade, tal como a mobilidade dos acontecimentos presentes, neste momento, com a criação do cinema, afirma Costa. Essas alterações geradas pela influência direta da Revolução Industrial, desde meados do século XIX, sob a nova maneira de conceber suas obras, ocasionou, aos artistas, uma crise que desencadeou na idéia de começar do zero, afirma Costa. A opinião pública, segundo Costa, não aceitou bem tais modificações; contudo, elas não surgiram em decorrência do individualismo de cada artista, mas da crise pela qual o ofício estava passando. Sendo assim, a sociedade não compreendeu bem esse processo de mudança, dificultando, portanto, a busca de um sentido mais profundo que fosse capaz de unir estas transformações a uma expressão artística que a representasse.

Ao analisar as considerações de Costa nesse texto, percebe-se que o precedente parece realmente assumir o papel de mediador desse conflito que caracterizou as transformações sociais que estavam ocorrendo, com a finalidade de expressar essa nova arquitetura, mas sem perder o vínculo com a tradição.

A seguir, algumas críticas de Costa quanto ao desenvolvimento da arquitetura moderna, devido a algumas tendências de profissionais advindas de formações opostas:

“Comprovada desse modo a *utilidade social do moderno conceito de arte pela arte*, retome-se agora a questão formulada de início e já fundamentada em termos precisos, ou seja, a do *reconhecimento da legitimidade da intenção plástica no conceito funcional da arquitetura moderna*, a fim de acentuar a necessidade da atuação simultânea dessa intenção com os demais fatores determinantes da elaboração arquitetônica, porquanto da perfeita e generalizada compreensão dessa premissa, bem como do alcance social implícito naquela elaboração, dependerá a feliz solução do problema da “monumentalidade”, impasse que se afigura crítico a tantos espíritos esclarecidos, afligindo o arquiteto contemporâneo, tantas vezes ainda mal ajustado culturalmente, devido aos vícios da formação profissional - “belas-artes-acadêmica” ou politécnico-funcionalista” -, ao espírito novo da Idade da Máquina, cujo segundo ciclo apenas começou (Costa, 1995:256)<sup>11</sup>.”

Costa afirma, na citação anterior, que a *utilidade social do moderno conceito de arte pela arte*, foi comprovada pelo *reconhecimento da legitimidade da intenção plástica no conceito funcional da arquitetura moderna*. Costa quer enfatizar, nessa parte do texto, que os conceitos relativos às diferentes concepções arquitetônicas, plástico-ideal e orgânico-funcional, não bastam por si sós. Portanto, torna-se necessário considerar, ao mesmo tempo, todos os quesitos fundamentais, do desenvolvimento do projeto até a conclusão da obra, unindo, assim, os aspectos funcionais e tecnológicos com uma intenção plástica que dê consistência à arquitetura, ajustada ao seu panorama social, para evitar certos equívocos provenientes de tendências extremas. Levando em consideração tais premissas, evita-se o uso inadequado de uma arquitetura “monumental”, ainda comum entre os arquitetos do momento, consequência de sua formação profissional - “belas-artes-acadêmica”. Esse conceito refere-se ao uso do precedente como elemento decorativo, tal como na arquitetura eclética que Costa refuta. Ou então a uma formação “politécnico-funcionalista”, relativa à era industrial, sendo que esse último conceito de Costa refere-se aos arquitetos que rompem com o precedente e buscam criar obras inéditas a partir do programa de necessidades, das questões técnicas e pragmáticas do problema de projeto, por meio de uma postura baseada na razão e/ou intuição.

Dessa maneira, Costa salienta a importância do precedente advindo de uma tradição erudita, através da abordagem histórica dos conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal,

<sup>11</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

diferentemente de ambas as posições anteriormente comentadas. As concepções orgânico-funcional e plástico-ideal que definem alguns estilos arquitetônicos ao longo dos tempos, e a capacidade que a arquitetura moderna teve em absorver ambos os conceitos considerados antagônicos a serem utilizados em sua concepção projetual no sentido de interpretar seus princípios compositivos para serem aplicados em sua essência e que os mesmos fazem parte inerente à tradição disciplinar da arquitetura. Complementa-se a idéia através da seguinte citação:

“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 para e hesita ante a simples escolha de um espaçamento de pilares ou da relação entre a altura e 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 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 sentimento toda essa massa confusa e contraditória de pormenores, transmitindo assim ao conjunto, ritmo, expressão, unidade e clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência: isto sim, é *arquitetura* (Costa, 1995:256-257)<sup>12</sup>.”

### “Considerações sobre o ensino da arquitetura<sup>13</sup>”

No livro “Sobre arquitetura”, referente ao texto sob o título “**Considerações sobre o ensino da arquitetura**”, originalmente publicado na revista do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes - “ENBA”, Revista de Arte – número 3, setembro de 1945, Costa aborda novamente os conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal.

Ao interpretar esse texto, é possível observar que Costa, quando explica ambos os conceitos, relaciona-os com princípios de composição arquitetônica, que podem resultar em formas curvilíneas ou em formas puras e retilíneas.. Portanto, segundo esses conceitos, a composição arquitetônica apresenta duas ordens de naturezas diferentes: uma se refere à natureza orgânica que parte de uma resolução de ordem funcional, sendo que a solução plástica é consequência da mesma; outra, de natureza plástica e ideal, é resolvida *a priori*, para posteriormente solucionar os aspectos de ordem funcional. Um exemplo da ordem orgânico-funcional é a arquitetura gótica, que parece ter uma expressão plástica que desabrocha, como as plantas. Na segunda ordem, a plástico-ideal, tem-se como exemplo a

<sup>12</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>13</sup> Costa, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

arquitetura clássica, que parece ter uma expressão que se contém nos sólidos geometricamente puros.

O período do Renascimento, conforme Costa, fez ressurgir da história da arquitetura clássica antiga o conceito plástico-ideal, o qual permaneceu em ascendência até meados do século XIX. Com a revolução industrial e as alterações por ela desencadeadas, como a passagem do processo manual do artesanato para o processo mecanizado, surge novamente o encontro de técnica e arte. O conceito orgânico-funcional é restabelecido através da experiência gótica e das primeiras construções em estruturas metálicas. Viollet-le-Duc, valorizando a concepção da arquitetura gótica, reabilita o conceito funcional, que é posteriormente reforçado com a nova tecnologia em concreto armado que marcou o movimento moderno. Sendo assim, Costa reforça a idéia, anteriormente exposta no texto “Considerações sobre arte contemporânea”, que os dois conceitos, antes antagônicos, conseguem se fundir nesse momento, a partir da doutrina do mestre Le Corbusier. Segundo Costa:

“Assim é que, embora a composição arquitetônica seja concebida agora de forma estritamente funcional, germinando a obra na mente do arquiteto como um organismo fisiologicamente vivo, a intenção plástica é desde o início orientada no sentido da procura ideal de formas geométricas ou orgânicas definidas e plasticamente puras. Por onde se comprova que a Arquitetura Moderna, longe de ser uma inovação caprichosa e extravagante como se propalou e ainda se insinua, visa, tão somente, integrar de novo a arte na técnica, correspondendo assim a uma autêntica recuperação – a recuperação do próprio conceito de Arquitetura no seu sentido verdadeiro deturpado em conseqüência, precisamente, daquela desintegração (Costa, 2007:115)<sup>14</sup>.”

Salienta-se, na citação anterior, que há indícios de que a principal argumentação de Costa, em relação à sua defesa da propagação da arquitetura moderna no país, é “integrar de novo a arte na técnica”, fazendo uma crítica direta ao ecletismo e ao neocolonial, estilos que Costa coloca em oposição, justamente por não apresentarem em suas essências essa “verdade construtiva”. Nesse sentido, quando Costa analisa as diferentes concepções arquitetônicas ao longo da história, são os estilos que possuem essa interdependência entre tecnologia e forma plástica resultante os quais Costa elogiará. Assim, são esses os precedentes que servem de modelo para a pesquisa do arquiteto moderno. Por isso, a arquitetura moderna deve ser concebida pelas mesmas razões que caracterizaram esses paradigmas da tradição erudita.

---

<sup>14</sup> Costa, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

### **“O arquiteto e a sociedade contemporânea”<sup>15</sup>**

No texto **“O arquiteto e a sociedade contemporânea”**, de 1952, realizado para o I Congresso Internacional de Artistas, em Veneza, patrocinado pela UNESCO, Costa apresenta como conteúdo duas partes distintas: uma se refere ao conceito de “Unidade de habitação”; a outra se refere ao assunto do próprio título do texto, “O Arquiteto e a sociedade contemporânea”, o qual corresponde a vários períodos do texto “Considerações sobre arte contemporânea”. Ao analisar-se esse artigo, é importante salientar, conforme demonstra a citação logo abaixo, que se a arquitetura moderna apresenta uma nova expressão formal é em consequência direta dos novos processos construtivos advindos da revolução industrial. Isso reforça a idéia anteriormente exposta no texto sob o título “Considerações sobre o ensino da arquitetura” que o principal atributo da arquitetura moderna é “integrar de novo a arte na técnica” e que, nesse sentido, a arquitetura moderna é rigorosamente tradicional:

“Com efeito, os vários “estilos” do passado, sem embargo das diferenças tão marcadas e mesmo por vezes radicais que os distinguem quanto à intenção plástica, aos sistemas estruturais ou aos processos construtivos, apresentam sempre algo de comum que de certo modo os identifica: a natureza geral dos ofícios e a técnica artesã; ao passo que a arquitetura contemporânea resultou, no que respeita à sua própria estrutura e estabilidade, do emprego de novos materiais e de técnicas construtivas originadas dos processos novos de fazer impostos pela revolução industrial, os quais, portanto, nada têm a ver com a evolução das técnicas tradicionais, - assim como o avião e o automóvel tampouco evoluíram da carruagem. Uns e outros são na verdade “outra coisa”. E precisamente por serem outra coisa a sua aparência há de ser diferente.

Por outro lado, a universalidade das soluções industriais leva naturalmente não apenas à criação de um vocabulário plástico fundamental uniforme, tal como ocorreu na Idade Média com o românico e o gótico, ou como as ordens clássicas durante o Renascimento, mas também ao progressivo e fatal abandono das soluções técnicas regionais. Não obstante, porém, a sua índole universal, já se podem observar manifestações “nativas” de arquitetura moderna, de feição sensivelmente diferenciada embora obedientes aos mesmos princípios básicos e utilizando materiais e técnicas comuns. Não somente porque, a conselho do próprio Le Corbusier, já se observa a deliberada procura de fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas, como principalmente porque a própria personalidade nacional se expressa através da elaboração arquitetônica dos autênticos artistas, preservando-se assim o que há de imponderável mas genuíno e irredutível na índole diferenciada de cada povo (Costa, 2007:242-243)<sup>16</sup>.”

Em referência à citação do parágrafo anterior, é possível verificar que Costa reforça a idéia de que a intenção plástica é um elemento fundamental da obra arquitetônica, desde que reflita a técnica construtiva empregada, pois os estilos do passado se distinguiram uns dos outros pelos mesmos motivos, quais sejam, pelas técnicas construtivas que os

<sup>15</sup> COSTA, Lucio. **O arquiteto e a sociedade contemporânea** (1952). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

<sup>16</sup> COSTA, Lucio. **O arquiteto e a sociedade contemporânea** (1952). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

originaram e pela conseqüente expressão formal que marcou cada período, portando semelhanças entre si. Entretanto, o que faz com que a arquitetura moderna, em especial no Brasil, apresente características peculiares, segundo o pensamento de Costa, é a valorização que a mesma tem dado ao emprego de reminiscências tradicionais ainda válidas, associadas à nova tecnologia. Tal idéia demonstra o quanto Costa valorizava a tradição popular colonial.

Nesse texto, Costa volta a abordar os conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal, frisando que ambos fazem parte de pólos opostos, como se pode constatar na citação a seguir:

“A moderna superação de contradições como a contida na pseudo antinomia arte pela arte ou arte social, tal como, por exemplo, a fusão dos dois conceitos arquitetônicos, representados pela síntese plástico-ideal ou orgânico-funcional -, não são episódios acidentais, mas participam de um processo geral de polarização tendente a superar o emaranhado de velhas contradições de variada índole, todas porém, igualmente oriundas de limitações impostas pela técnica da produção artesã (Costa, 1995:275).”<sup>17</sup>

Percebe-se nitidamente, na citação anterior, um pensamento estruturado pelo uso de pólos opostos, com o objetivo de organizar argumentos vinculando as concepções plástico-ideal e orgânico-funcional às técnicas construtivas que as originaram.

### **“O novo humanismo científico e tecnológico”<sup>18</sup>”**

O Texto de Lucio Costa denominado **“O novo humanismo científico e tecnológico”**, de 1961, foi elaborado por solicitação do *Massachusetts Institute of Technology*, por ocasião das comemorações do seu centenário. Além de uma abordagem científica da arquitetura, observa-se, então, no que interessa ser aqui tratado, que Costa novamente aborda os conceitos plástico-ideal e orgânico-funcional para descrever as diferentes concepções arquitetônicas e a associação feita para explicar, através da erudição, a fusão desses conceitos na conformação da arquitetura moderna.

Portanto, conforme o texto, Costa reforça a idéia de que a arquitetura, ao longo dos tempos, tem sido marcada por concepções antagônicas: por um lado está presente o conceito orgânico-funcional e tem como exemplo a arquitetura gótica; por outro, contrário ao primeiro, o conceito plástico-ideal, que tem como exemplo a arquitetura clássica. Costa afirma, novamente, que o avanço tecnológico no âmbito da construção civil permitiu, por meio do sistema de estrutura independente, a conexão entre estes dois conceitos. Esse sistema construtivo permite, ao mesmo tempo, a busca de uma forma plástica ideal (como

<sup>17</sup> COSTA, Lucio. **O arquiteto e a sociedade contemporânea** (1952). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

<sup>18</sup> COSTA, Lucio. **O Novo Humanismo Científico e Tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

na Grécia antiga) que atenda plenamente ao programa da edificação e liberdade ao dispor os compartimentos através do conceito orgânico-funcional (como na Idade Média).

### **“Tradição Ocidental<sup>19</sup>”**

Outro texto que aborda os conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal é **“Tradição Ocidental”**, publicado no livro “Registro de uma vivência” em 1994 (1ª edição) e no livro “Arquitetura” em 2002 (1ª edição). Nesse texto, Costa faz uma crítica quanto à falta de conexão entre sistema construtivo e a sua expressão coerente em algumas fases da arquitetura ao longo dos tempos. Costa afirma que as obras arquitetônicas consistentes são concebidas por uma “idéia-força” que depende da intenção plástica de quem está elaborando-as e que a expressão formal resultante dessas premissas deve estar de acordo com a técnica construtiva utilizada.

Costa, novamente, refere-se aos conceitos orgânico-funcional e plástico ideal para descrever as várias concepções arquitetônicas ao longo dos tempos, mas não os cita formalmente, apenas se subentende por suas explicações pelas indicações de seus locais de origem. Por exemplo, quando aborda o eixo “mesopotamo-mediterrâneo”, no qual predomina tanto na arquitetura erudita quanto na popular a concepção estática da forma, no sentido da busca de uma geometria pura e de contenção, está falando do conceito plástico-ideal; e no eixo nórdico-oriental, com sentido contrário à concepção estática, onde predominam as diversas modalidades da concepção dinâmica, caracterizadas pela dispersão, está tratando do conceito orgânico-funcional. Esses fatores, apresentados com relação às diferentes concepções, segundo Costa, estão unidos às questões de natureza cultural, racial e histórica, pois fazem parte do contexto de cada civilização, não podendo ser julgadas pelos valores diferentes de outras civilizações. Servem de exemplo as obras de arte provenientes da cultura greco-latina (clássica), em relação à arte dos povos orientais ou africanos, entre outros.

Buscando resumir brevemente o texto, quando Costa faz um apanhado geral ao longo da história para explicar os sistemas construtivos que predominavam, desencadeando o estilo que marcou uma determinada época, chama a atenção a riqueza dos detalhes por ele informados. O texto colabora com o foco desta tese ao indicar claramente que as razões da tradição estão vinculadas a uma interdependência entre tecnologia e forma plástica resultante.

---

19 COSTA, Lucio. **Tradição Ocidental**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.



A civilização grega, segundo Costa, matriz da nossa cultura ocidental, conseguiu por quatrocentos anos, embora tendo uma série de problemas neste espaço de tempo, manter uma constância na evolução de suas obras. Utilizando-se do mesmo sistema construtivo baseado nas estruturas de madeira, começa a construir seus templos e palácios com o mesmo sistema, porém, agora em mármore.

Costa afirma que o Helenismo rompeu com essa postura de contenção e parte para a idéia de "poder", que passa a utilizar o mito como inspiração, sendo que na área da construção começam a ser criados os arcos e as abóbodas para estruturarão as edificações monumentais dos romanos. Contudo, o modelo continua sendo grego, e os arquitetos romanos, como Vitrúvio, utilizavam as ordens clássicas (dórica significava força, jônica significava graça e coríntia significava riqueza) para atribuir uma intencionalidade específica às suas obras. Os romanos acrescentaram, ainda, as ordens "toscana" significando utilidade e "compósita", para dar mais sentido à opulência. Tais ordens não tinham mais função estrutural como nas construções dos gregos e foram, então, aplicadas apenas como revestimento numa composição em que esses edifícios eram concebidos com outro sistema construtivo, comenta Costa.

Com a queda do império romano, conforme Costa, surgiram estruturas grossas de paredes com contrafortes para estruturar os arcos e abóbodas, numa arquitetura "dura" denominada românica, até surgirem novos sistemas estruturais independentes das paredes para sustentação e com capacidade de segurar lateralmente em seus arcabouços, dando origem a alturas enormes nas naves ogivais do estilo gótico.

As análises e críticas realizadas por Costa, no texto referente à arquitetura da civilização grega, do helenismo, do império romano, românica, gótica, do renascimento e do barroco, demonstram, segundo seu pensamento, que para se obter a excelência em arquitetura faz-se necessária uma correspondência verdadeira entre sistema construtivo empregado e sua conseqüente expressão formal. Tal texto se torna fundamental, pois demonstra uma parte dos ideais de Costa que se torna crucial na montagem de toda a sua teoria sobre o papel do precedente em sua concepção sobre a arquitetura moderna, reforçando os indícios já constatados de que as razões da tradição podem estar na importância da "verdade construtiva", conectada com uma "intenção plástica" que expresse essa verdade, como pode se verificar na seguinte citação:

"(...) Como porém a inspiração cultural – o modelo – ainda provinha da Grécia, passaram os arquitetos locais, como Vitrúvio, a usar os elementos construtivos gregos, ou sejam, as suas ordens arquitetônicas – dórica, jônica, coríntia – que eram a expressão viva de intenções bem definidas, tais como as de força, de graça, de riqueza, às quais os próprios romanos

acrescentaram as ordens “toscana”, de sentido utilitário, e “compósita”, para satisfazer o seu gosto pela opulência, - já não apenas com a sua função estrutural específica de suporte, mas como elementos complementares de composição arquitetônica entrosados num sistema construtivo de outra natureza. Revestiram assim a nudez sadia dos seus monumentos com uma crosta erudita de colunas e platibandas de mármore travertino – vestígios de um processo de edificar oposto. E foram precisamente os gregos em Bizâncio – Santa Sofia – que aproveitara, tirando-lhe todo o partido da extraordinária beleza a nova técnica (Costa, 1995:446)<sup>20</sup>.”

Pelo exposto anteriormente, Costa critica as arquiteturas realizadas em que não se percebe uma correspondência verdadeira entre técnica utilizada e expressão plástica formal resultante, reforçando a idéia que esse aspecto parece ser crucial em sua concepção arquitetônica, seja sobre arquiteturas precedentes ou atuais.

Costa afirma que com o humanismo e a ascendência da razão no período da Renascença inicia um novo período para arquitetura. O Renascimento apresenta distintas peculiaridades conforme sua presença em cada país europeu. Porém, a repetição destas soluções, preconizada pelo academicismo, como o uso dos elementos advindos das ordens gregas (colunas, entablamento e frontões), com o passar do tempo foram gerando manifestações de desagrado. Tais contestações estavam diretamente ligadas à perda da função que esses elementos antes tinham em sua origem, ou seja, constituíam a própria estrutura do edifício, para, nesse momento, configurarem-se como elementos decorativos sem ter mais nenhuma justificativa consistente, como se observa em seu pensamento:

“(...) Se o frontão não era mais tão-somente uma empena, a coluna um apoio, a arquitrave uma viga, mas simples formas plásticas de que os arquitetos se serviam para dar expressão e caráter às construções – por que não encarar de frente a questão e tratar cada um desses elementos como formas plásticas autônomas, criando-se com elas relações espaciais e garantindo-se assim novo alento de vida ao velho formulário greco-romano “à bout de forces?”

É aí então – época de Contra Reforma e de muita compreensão e de muita construção – que surge o chamado “barroco”, que não foi uma arte bastarda, como se pretendeu, mas uma nova concepção espacial e plástica, liberta dos preconceitos anteriores e que, apesar de aparente irracionalidade, baseou-se numa formulação perfeitamente racional.

É neste ciclo que a nossa arte colonial se insere (Costa, 1995:449)<sup>21</sup>.”

Os conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal referem-se, portanto, a pólos opostos que caracterizam leis ou princípios compositivos antagônicos, quando Costa utiliza os precedentes (arquiteturas do passado) ao longo da história para classificá-los através dessas distintas concepções. Porém, é possível constatar que ambos os conceitos apresentam semelhanças fundamentais observadas a partir do raciocínio de Costa. As razões pelas quais Costa os considera válidos parecem estar relacionadas com as técnicas construtivas

<sup>20</sup> COSTA, Lucio. **Tradição Ocidental**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>21</sup> COSTA, Lucio. **Tradição Ocidental**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

utilizadas e suas conseqüentes expressões formais. Ou seja, ambos os conceitos (orgânico-funcional e plástico-ideal), embora representem princípios compositivos diferentes, têm, em comum, o fato de que são considerados precedentes válidos por apresentarem uma relação direta entre construção e forma resultante, livre de enfeites superficiais ou com funções meramente decorativas, bem como apresentam uma intenção plástica que os caracterizam e fazem com que sejam distinguidos uns estilos dos outros.

Assim, os precedentes ao serem reinterpretados criticamente servem de referência para a sua aplicação na concepção da arquitetura moderna, como também permitem ao arquiteto moderno, devido à nova tecnologia, integrar esses conceitos em sua concepção, buscando "integrar de novo a arte na técnica". Desse modo, é justamente por esse motivo que a citação anterior colabora com a idéia já exposta em outras oportunidades, a saber: a falta de uma conexão verdadeira entre técnica e arte é que faz com que Costa se coloque contra os estilos do ecletismo e do neocolonial, tal como no texto "Razões da nova arquitetura" quando Costa se opõe às arquiteturas criadas pelos americanos no início do século XX e das arquiteturas criadas no império romano. Costa apresentará como razões as mesmas encontradas nesses textos analisados nesse capítulo. Portanto, Costa repudia toda e qualquer falsidade com relação a essa questão, demonstrando evidências que esses são precedentes considerados por Costa alheios à extração de conhecimento, seja qual for o âmbito do conhecimento a ser extraído. Desta maneira, mesmo que esses estilos apresentem leis ou princípios compositivos em que predominam uma ou outra concepção, e que os mesmos possuam um arranjo compositivo interessante ou aspectos funcionais relevantes, não são do interesse de Costa. Também, não foram encontrados, em seus textos, nenhuma análise desses outros aspectos, apenas críticas aos mesmos, por não apresentarem em sua essência o que Costa vai dando indícios de ser uma das razões da tradição: uma "verdade construtiva" em que a forma plástica resultante expresse essa verdade.

## Constatações

Ao analisar estes textos em que Costa aborda os conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal, para diferenciar, através do uso de pólos opostos, as várias concepções arquitetônicas que marcaram os estilos ao longo da história, salienta-se algumas conclusões já anteriormente vistas em outros textos provenientes de outros capítulos. Percebe-se, dessa maneira, uma certa coerência em sua argumentação teórica, marcada pela repetição: ora seus argumentos são mais sucintos, ora são mais explicativos, mas em suma mantém em geral a mesma idéia norteadora de seu pensamento com relação aos vários papéis que o precedente assume em sua concepção sobre uma arquitetura de excelência, capaz de fundamentar a arquitetura moderna. Além de ficar muito clara uma possível conexão da estruturação geral de sua teoria baseada em pólos opostos com a dos autores Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, como será possível verificar a seguir.

As teorias de Heinrich Wölfflin foram fundamentais no desenvolvimento dos estudos da história da arte alemã do final do século XIX e início do século XX. Seus trabalhos teóricos influenciaram o desenvolvimento da disciplina história da arte. A estruturação de sua teoria geral estava baseada na tradição filosófica em que predominava dar sentido ao todo em sua abordagem explicativa. E esta montagem teórica geral acabou por influenciar diversos autores, sendo que sua idéia central está baseada na construção de uma teoria fundamentada em pólos opostos que, por sua vez, determinam e definem as mudanças de estilo.

O livro "Renascimento e Barroco" (1888)<sup>22</sup> caracteriza bem este tipo de abordagem em que Wölfflin apresenta as mudanças estilísticas na arquitetura de Roma durante o século XVI e utiliza-se da referência a pólos opostos para caracterizar essas mudanças. Assim, o barroco é caracterizado pela massividade e movimento, em oposição ao renascimento, evidenciando leveza e o predomínio de uma geometria baseada em sólidos puros:

"(...) Não existe um barroco italiano uniforme e geral. Mas entre as transformações que sofre o Renascimento e que diferem manifestar-se na segunda metade do século XVIII; em total abarca aproximadamente dois séculos. Porém, no curso deste período a evolução do estilo é tal que é difícil reconhecer-lhe uma unidade. Começo e término se parecem tão pouco que é difícil divisar umas linhas evolutivas contínuas. Já Burckhardt observa que a exposição histórica deveria abrir de fato um capítulo novo com Bernini. Este se situa nos anos 1630. O barroco em seu começo é pesado, massivo, comprimido, severo; a continuação escapa pouco a pouco a sua robustez primeira, o estilo ganha em movimento e alegria; ao final se chega a

---

<sup>22</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **Renacimiento y Barroco**. Barcelona: Ediciones paidós Ibérica, S. A., 1986. (Originalmente publicado em alemão em 1888).

uma brincalhona dissolução de todas as formas tectônicas; a esta última etapa a designamos com nome de rococó (Wölfflin, 1986:15)<sup>23</sup>.”

Pode-se conectar tais conceitos de Wölfflin com os de Costa, ou seja, massividade e movimento em oposição à leveza e geometria baseada em sólidos puros, respectivamente, quando Costa apresenta os seus próprios conceitos denominados de orgânico-funcional e plástico-ideal. Neste capítulo, observa-se que Costa, ao analisar as diferentes concepções arquitetônicas ao longo da história, fará referência a estes dois conceitos considerados por ele antagônicos, afirmando que os precedentes advindos do conceito orgânico-funcional são caracterizados por formas curvas, que geram movimento, e que os precedentes advindos do conceito plástico-ideal são caracterizados por formas puras geometricamente definidas.

Nas palavras de Wölfflin, quando este aborda o estilo Renascentista em oposição ao estilo Barroco:

“O Renascimento é a arte da beleza aprazível. Nos oferece esta beleza libertadora que experimentamos como um bem estar geral e como um crescimento regular de nossa força vital. Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado, nem nenhuma trava, nenhuma inquietude, nem tão pouco agitação. Cada forma se manifesta livremente, por inteiro e sem esforço. O arco apresenta uma curvatura perfeitamente arredondada, as proporções são amplas e agradáveis, tudo respira satisfação não nos parece equivocado se identificarmos precisamente esta tranqüilidade e este ascetismo com a mais alta expressão do espírito artístico daquela época. O Barroco persegue outro efeito. Quer cativar com o poder do efeito, direto e envolvente. O que aporta não é animação regular, senão sobressalto, êxtases, embriaguez. Tende dar uma impressão de instante, enquanto a ação de uma obra do Renascimento é mais lenta e suave, porém também mais duradoura: é um mundo que não se queria abandonar nunca. O Barroco exerce momentaneamente sobre nós uma forte ação, porém nos abandona muito breve e deixando-nos uma sensação de mal estar. Não evoca a plenitude do ser, senão o devaneio, o acontecimento; não a satisfação de se impor com suas grandes dimensões (Wölfflin, 1986:40)<sup>24</sup>.”

No livro intitulado “Princípios de Historia da Arte” (1915)<sup>25</sup>, Wölfflin complementa, de uma maneira mais elaborada, essa análise. O autor utiliza exemplos de diferentes países das artes visuais em geral, deixando a arquitetura em segundo plano, desenvolvendo categorias em cinco pares de conceitos. Esses pares são formados pelas oposições entre o linear e o pitoresco, superficial e profundo, forma fechada e aberta, multiplicidade e unidade, clareza e obscuridade. A categoria do clássico seria caracterizada pelo primeiro elemento de cada par, e a categoria do barroco, pelo segundo. Conforme Wölfflin:

<sup>23</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **Renacimiento y Barroco**. Barcelona: Ediciones paidós Ibérica, S. A., 1986. (Originalmente publicado em alemão em 1888).

<sup>24</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **Renacimiento y Barroco**. Barcelona: Ediciones paidós Ibérica, S. A., 1986. (Originalmente publicado em alemão em 1888).

<sup>25</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **“Conceptos fundamentales de la historia del arte”**. 3ª Ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 439p.;il. (originalmente publicado em alemão em 1915).

“Se não nos equivocamos, pode-se condensar a evolução, provisoriamente, em cinco pares de conceitos que seguem:

1. A evolução do linear ao pictórico, (...). Na primeira, a ênfase carrega sobre o limite do objeto; na segunda, o fenômeno se desdobra no campo do ilimitado. (...).
2. A evolução do superficial ao profundo. A arte clássica dispõe em planos as distintas partes que integram o conjunto formal, porém, com o barroco acentua a relação sucessiva de fundo a superficialidade ou vice-versa. (...).
3. A evolução da forma fechada à forma aberta. Toda obra de arte é composta por um conjunto fechado e é considerado como um defeito o que não está limitada em si mesma. Somente a interpretação desta exigência tem sido tão diferente nos séculos XVI e XVII, que frente a forma solta do barroco pode qualificar-se, em termos gerais, a construção clássica como arte da forma fechada. As relações das regras e do rigor tectônico, ou como queira que se chame o fato, não denota meramente em uma intensificação do estímulo, senão uma nova maneira de representar empregada conseqüentemente, e pelo mesmo haverá de aceitar este motivo entre as formas fundamentais de representação.
4. A evolução do múltiplo ao unitário. No sistema de entablamento clássico cada componente defende sua autonomia apesar do trabalho de conjunto. (...) Em ambos estilos se busca a unidade (ao contrário da época pré-clássica, que não entendia ainda este conceito em seu verdadeiro sentido), somente em um caso se alcança a unidade mediante harmonia de partes autônomas ou livres, e no outro mediante a concentração de partes em um motivo, ou mediante a subordinação dos elementos fora a hegemonia absoluta de um.
5. A claridade absoluta e a claridade relativa dos objetos. Trata-se de um contraste tanto no linear quanto no pictórico: a representação das coisas como elas são tomadas separadamente e suscetíveis ao sentido plástico do tato, e a representação das coisas segundo se apresentam, vistas em geral, e sobre tudo segundo suas qualidades não plásticas. É muito particular advertir que a época clássica institui um ideal de claridade perfeita que o século XV vagamente vislumbrou e que o século XVII abandona voluntariamente (Wölfflin, 2007: 37-39)<sup>26</sup>”.

Derivado dessa análise, Wölfflin desenvolveu sobre os períodos artísticos renascentistas e barrocos, um método que é, porém, generalizado, com a finalidade de explicar a história da arte como um todo. Dessa maneira, o estilo clássico e barroco tornaram-se conceitos estilísticos genéricos que são recorrentes através da história. Assim, o estilo clássico e barroco estão esvaziados de sua significância como conceitos históricos localizados, tornando-se representantes gerais das constantes históricas.

Na conclusão desse livro, Wölfflin dá um exemplo de seus usos em outras circunstâncias históricas, referindo-se brevemente ao desenvolvimento do gótico; em suas próprias palavras:

“Neste estado de coisas é de uma grande importância o fato evidente de que se sucedam em todos os estilos arquitetônicos do mundo ocidental certas evoluções constantemente iguais. Existe uma arte clássica e uma arte barroca, não somente na época moderna e não somente na arquitetura antiga, senão também em um terreno tão estranho como o do gótico. Apesar de que o cálculo de energias seja totalmente distinto aqui, pode definir-se o gótico puro em sua conformação geral, com os conceitos que expusemos falando da arte clássica do Renascimento. Tem um caráter puramente “linear”. Sua beleza é a beleza dos planos, e é tectônica apresentando também uma sujeição as leis. O conjunto se reduz a um sistema de elementos autônomos. Por pouco que coincidam o ideal gótico e o ideal renascentista, se

<sup>26</sup> WÖFFLIN, Heinrich. **“Conceptos fundamentales de la historia del arte”**. 3ª Ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 439p.;il. (originalmente publicado em alemão em 1915).

trata ao cabo de simples elementos que possuam uma aparência fechada em si, e dentro deste mundo de formas se procura sempre a claridade absoluta.

O gótico tardio, pelo contrário, busca os efeitos pictóricos da forma na vibração. No sentido moderno, senão comparando-o com a rigorosa lei linear do gótico puro, vemos que a forma se afasta do tipo plástico-inerte e é impulsionada para a aparência em movimento. O estilo desenvolve motivos de profundidade, motivos de interrupção ou corte, o mesmo na decoração que no espaço. Joga com o aparentemente anárquico, e a trechos que adquire fluidez. E assim como então sobrevive ao calcular os efeitos de massa, nos quais já tem valor à voz individual ou autônoma, comparece nesta arte o misterioso e irreconhecível ou, dito com outras palavras, em um amortizamento parcial da claridade. (...)

Partindo de considerações muito gerais, indicaram já Jacob Burckhardt e Dehio que havia de admitir-se uma periodicidade no desenvolvimento da forma dentro da história da arquitetura; que todo estilo do mundo ocidental, assim como tem um período clássico, tem também seu barroco, descontando, naturalmente, que se deixe tempo de viver. Poder-se-á definir o barroco de uma maneira ou de outra (...); porém o decisivo é que também se crê em uma história da forma do processo interno próprio. Porém a evolução tenderá lugar senão quando as formas tenham sido passadas de mão em mão o tempo suficiente, ou melhor dito, quando a fantasia se ocupou delas com suficiente entusiasmo para poder arrancar-lhes as possibilidades barrocas (Wölfflin, 2007:424-425)<sup>27</sup>."

Wölfflin, com isso, propôs um esquema baseado nos conceitos de polaridade oposta do "clássico" e do "barroco". Interpretando tais conceitos e os conceitos de Costa analisados neste capítulo, verifica-se que os conceitos criados por Wölfflin para abordar genericamente as concepções arquitetônicas ao longo dos tempos com os conceitos que posteriormente Costa utiliza para, também, abordar as concepções arquitetônicas no decorrer da história, fortes indícios de que Wölfflin tenha influenciado Costa na estruturação geral de sua teoria. Ou seja, o conceito "clássico" de Wölfflin se parece com o conceito "plástico-ideal" de Costa e o conceito "barroco" de Wölfflin se parece com o conceito "orgânico-funcional" de Costa. Esses conceitos criados por Wölfflin, generalizados através de sistemas de polaridade formal, possuem implicações na compreensão das diferenças estilísticas, não apenas através do tempo, mas também entre regiões e nações. Algumas nações, tais como a Itália, tenderiam ao "clássico", enquanto outras, tais como a Alemanha, tenderiam ao "barroco". Neste aspecto, novamente, encontra-se possíveis influências das teorias de Wölfflin sobre Costa, pois o mesmo, ao abordar o conceito "plástico-ideal" afirma que é proveniente da região "mediterrâneo-mesopotâmica" e o conceito "orgânico-funcional" da região composta pelo "eixo nórdico-oriental". Presencia-se tal assertiva abaixo:

"Sempre foi uma questão um pouco delicada pôr em jogo uma época contra outra época. Apesar de tudo, não pode-se evitar o fato de que cada povo tenha uma época em sua história artística que se destaca de outras para se manifestar com mais propriedade suas virtudes nacionais. Para Itália foi o século XVI o que produziu o mais novo e o mais peculiar daquele país; para o norte germânico foi a época do barroco. Lá, uma faculdade plástica que informa

<sup>27</sup> WÖFFLIN, Heinrich. **"Conceptos fundamentales de la historia del arte"**. 3ª Ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 439p.;il. (originalmente publicado em alemão em 1915).

sua arte clássica sobre a base do linearismo; no Norte, uma faculdade pictórica que somente o barroco chega a expressar-se com inteira propriedade (Wölfflin, 2007:431)<sup>28</sup>.”

Outro trabalho que representa esta tradição de tentar organizar e explicar toda a história da arte, dentro de um quadro teórico geral, coerente e compreensivo, baseado em pólos opostos é o livro “Abstração e Natureza” (1908)<sup>29</sup> de Wilhelm Worringer.

Este trabalho também demonstra tendências idealistas, afirmando a idéia de *zeitgeist*, ou “espírito da época”, de forças fundamentais e inexoráveis que determinam o processo artístico. Worringer apresenta a importância da etnia e do ambiente em que o artista vive como fatores cruciais de sua teoria. Por exemplo, em lugares como desertos e muito áridos e frios, prevaleceria à abstração, a busca de um repertório que conduzisse a uma suposta felicidade, como exemplo o Gótico. A abstração é caracterizada por Worringer:

“O homem nórdico não se encontrava vinculado com a natureza, não com aquele tipo de relação íntima de confiança que encontramos entre os gregos; por outra parte sua concepção de mundo carecia da profundidade que caracteriza os povos antigos do Oriente. A ingênua religião natural do norte com seu nebuloso misticismo ignorava a funda visão que satura a religião transcendental dos povos semítico-orientais. Foi uma religião anterior a cognição, enquanto que a religião do homem oriental se encontrava à frente do conhecimento. Vivendo em um meio de natureza áspera e pouco generosa, aqueles povos sentiam a resistência desta e sua própria separação interna dela e se enfrentavam cheios de angústias, soçobra e desconfiança das coisas do mundo exterior e a aparência destas. Não se arqueava sobre eles a abóboda de um ciclo limpidamente azul; não os rodeava um ambiente alegre nem uma flora exuberante que os teriam conduzido a um panteísmo preenchido de devoção ao mundo terrestre. A inclemência da natureza impediu que nascesse aquele seguro instinto sensual que o homem necessita para entregar-se confiadamente a natureza e deu lugar a uma íntima desarmonia, que introduziu elementos dualistas em todas as concepções religiosas e que é a causa da escassa resistência que o norte ofereceu a invasão do cristianismo.

Dado este estado de ânimo do homem nórdico, é lógico que sua vontade artística tivera que ser abstrata, porém que, por outra parte, não possuía a intensidade e a alta tensão da oriental. Sem embargo foi suficiente sua inquietude frente ao mundo exterior, sua interna distância da natureza para impedir que se estabelecesse uma relação de familiaridade e para reprimir toda sensibilidade para o orgânico. Assim que a vontade artística do norte estivera regida exclusivamente pelo inorgânico, tal como se expressa no chamado ornamento de e na ornamentação animal. (...)

Trata-se, pois, de um movimento intensificado, de uma expressividade intensificada, sobre uma base inorgânica. Esta é a fórmula decisiva que caracteriza todo o norte medieval. Estes são os elementos que posteriormente – (...) - culminam no gótico. O afã de projecção sentimental destes povos desarmônicos não toma o caminho mais direto para o inorgânico, porque o movimento harmonioso não é suficientemente expressivo para eles; recorre a essa inquietante *pathos* inerente a vivificação do inorgânico. E assim surge um fenômeno contraditório e híbrido: criação abstrata cheia de intensa expressão. (...)

É óbvia a diferença entre as estruturas lineares do norte e a tendência em torno do linear dos egípcios, que neles não se buscavam senão a inexpressividade (Worringer, 1953:111-113)<sup>30</sup>.”

<sup>28</sup> WÖFFLIN, Heinrich. “**Conceptos fundamentales de la historia del arte**”. 3ª Ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 439p.;il. (originalmente publicado em alemão em 1915).

<sup>29</sup> WÖRRINGER, Wilhelm. “**Abstracción y naturaleza**”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

<sup>30</sup> WÖRRINGER, Wilhelm. “**Abstracción y naturaleza**”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).



Em lugares com ambientes amenos e considerados alegres, prevaleceria à própria empatia do mesmo, como influência na criação de obras artísticas, como exemplo a Grécia. Como pode-se observar a seguir:

“Neste povo feliz que foram os gregos, o gosto pelo orgânico chegou tão cedo a reprimir e ainda dominar de todo a tendência à abstração – entre eles, como em todos os povos, reitora do incipiente exercício artístico -, que nosso estúdio pode limitar-se a demonstrar que o princípio abstrato, porém, não deixa de expressar-se com grande vigor, sobre todos os labores da época. E mais: precisamente em vista do predomínio do princípio orgânico-naturalista, é de enorme interesse rastrear as pegadas da tendência abstrata que seguem persistindo apesar de tudo. É evidente que a arte grega arcaica está todavia sujeita ao poder das tendências abstratas, e faria falta um exame minucioso para analisar de que sorte o gênio dos gregos, orientado para o orgânico, se vai emancipando em um tempo relativamente breve das cadeias do abstrato e alcança dentro de um século, e simultaneamente na arquitetura, a plástica e a pintura de vasos, a meta de sua autêntica vontade de arte.

Um exemplo tomado da arquitetura ilustrará esta situação. Basta uma comparação entre o templo de ordem dórica e de ordem jônico para evidenciar a substituição do princípio abstrato pelo orgânico. O templo dórico é todavia o produto de uma vontade artística enfocada a partir da abstração. Sua constituição interna, se nos permite usar esta expressão, todavia está baseada na sujeição a uma lei inexpressiva, puramente geométrica ou estereométrica, cujos limites nitidamente perfilados não quer ultrapassar. Suas leis estruturais não são senão as da matéria. Este caráter abstrato de sua constituição interna daquela grave robustez, este aspecto de coisa maciça, inanimado, arraigada no reino da matéria, em que reside sua inalcançada solenidade. Somente nos detalhes esta atitude abstrata é relaxada por tendências orgânicas, que vai anunciando a evolução futura. (...) Totalmente manifesta se fala da transição ao orgânico no templo jônico. (...) A grave e majestosa monumentalidade do templo dórico, cuja inacessibilidade e sobre-humana abstração constrange o mortal e faz sentir a futilidade de sua condição humana, não voltamos a encontrar no templo jônico. Apesar de sua grandeza e das gigantescas dimensões de sua massa, guarda uma relação mais íntima com seus elementos estruturais (...). As leis de sua estrutura seguem sendo as da matéria; porém o que rege sua vida interna, sua expressão, sua harmonia, é a sujeição a lei orgânica (Worringer, 1953:85-87)<sup>31</sup>.”

No livro<sup>32</sup> de Wölfflin, anteriormente comentado, verificou-se que o autor ao utilizar pólos opostos para generalizar a sua abordagem teórica sobre a história da arte através dos conceitos “clássico” e “barroco” complementou esse tema apresentando regiões e nações em que observa-se a predominância de cada um desses conceitos. Dessa maneira, é provável que esse livro deva ter influenciado Worringer em “Abstração e Natureza”. Costa ao indicar os lugares que teriam dado origem as suas duas concepções antagônicas abordadas anteriormente, parecem, além da já comentada possível influência do livro<sup>33</sup> de Wölfflin com relação a esse assunto, também, ter tido influências desse livro de Worringer.

<sup>31</sup> WORRINGER, Wilhelm. “**Abstracción y naturaleza**”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

<sup>32</sup> WÖFFLIN, Heinrich. “**Conceptos fundamentales de la historia del arte**”. 3ª Ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 439p.;il. (originalmente publicado em alemão em 1915).

<sup>33</sup> WÖFFLIN, Heinrich. “**Conceptos fundamentales de la historia del arte**”. 3ª Ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 439p.;il. (originalmente publicado em alemão em 1915).

Portanto, há grandes indícios que ambos autores, Wölfflin e Worringer, possam ter realmente influenciado na estruturação geral da teoria que Costa utiliza para fundamentar o papel do precedente na concepção da arquitetura moderna.

## VII - O PAPEL DO PRECEDENTE: VERDADEIRO X FALSO

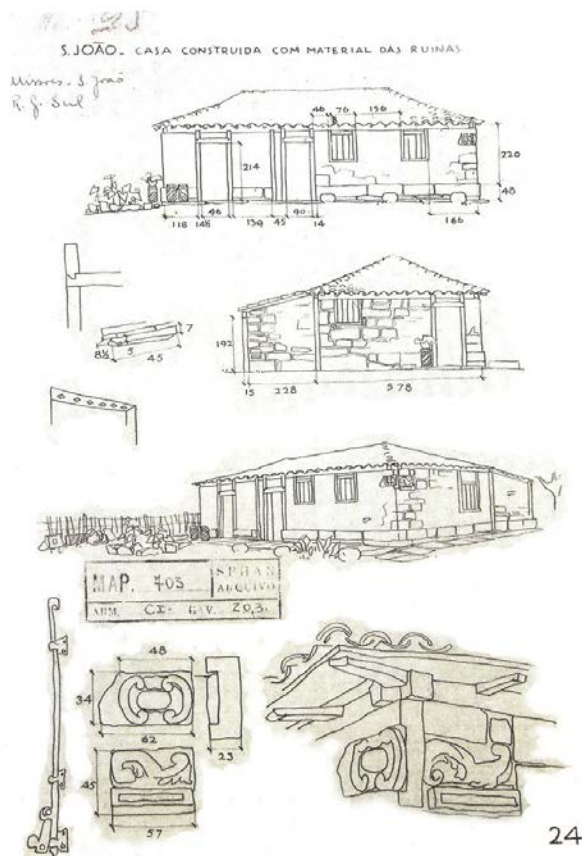


FIGURA 27<sup>34</sup>

“Acho que o curso de arquitetura necessita uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas, as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Nós fazemos exatamente o contrário – se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede cinquenta. Procedemos da seguinte maneira: feito o arcabouço, simples, real, em concreto armado, tratamos de escondê-lo por todos os meios e modos; simulam-se arcos e contrafortes, perduram-se colunas, atarracham-se vigas de madeira às lajes de concreto. Pedra fica muito caro? Não tem importância, o pó de pedra aparelhado com; as regras da estereotomia resolve o problema. Fazemos cenografia, “estilo”, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura (Costa, 1995:68)<sup>35</sup>.”

<sup>34</sup> Desenhos de Lucio Costa sobre seus levantamentos nas ruínas dos Sete Povos das Missões. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.493.

<sup>35</sup> COSTA, Lucio. **ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes** (1931). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

O presente capítulo refere-se ao uso de pólos opostos por Costa, para montar os argumentos que se relacionam com o tema desta tese. Os conceitos mencionados por Costa, ora literalmente, ora subentendidos, foram selecionados com a finalidade de tentar elucidar as possíveis razões da tradição no fundamental papel que o precedente adquire em sua concepção arquitetônica.

Portanto, alguns textos abordados neste capítulo foram retomados de capítulos anteriores porque serão analisados sob outro foco, ou seja, do conteúdo dos mesmos foram mapeadas expressões ou frases que Costa utiliza para elaborar a sua argumentação teórica sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica, por meio do uso de pólos opostos. Este mapeamento e a análise realizada têm como intenção buscar respostas para auxiliar no esclarecimento da tese.

Este capítulo foi dividido em quatro partes, de acordo com os próprios conceitos mencionados por Costa quando, ao mapeá-los em seus textos publicados, percebeu-se a incidência de quatro classificações que se tornaram mais evidentes nas análises realizadas, quais sejam: "verdadeira arquitetura" em oposição a uma "falsa arquitetura"; "verdadeiros arquitetos" em oposição aos "falsos arquitetos"; "arquitetura moderna" em oposição à "arquitetura modernista"; "verdadeiros estilos" em oposição aos "falsos estilos".

Observa-se, nessa tendência marcante de Costa, ao estruturar os seus argumentos teóricos através do uso de pólos opostos, as possíveis influências advindas de autores como Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, referente aos estudos que os mesmos realizaram sobre a história da arte, no final do século XIX e início do século XX, conforme já fora evidenciado no capítulo anterior.

## VII.I- Verdadeira Arquitetura X Falsa Arquitetura

Nesta parte do capítulo identificar-se-á, nos textos publicados de Costa, o que o autor afirma sobre os atributos nos quais se identifica o seu conceito de uma “verdadeira arquitetura”, em oposição àquilo que o autor argumenta ser uma “falsa arquitetura”, e quais as repercussões dessas interpretações na busca das razões da tradição no papel fundamental que o precedente assume em sua concepção arquitetônica.

O livro “Carradas de Razão”, de Otávio Leonídio, apresenta uma importante análise do texto de Costa intitulado “Considerações sobre o nosso gosto e estilo”. Publicado em dezoito de junho de 1924 no jornal “A Noite”, após o retorno de Costa da cidade de Diamantina, quando ele começa a se posicionar contrário ao neocolonial, o qual se insere bem dentro do contexto referente ao que considera ser uma “falsa arquitetura”, em oposição a uma “verdadeira arquitetura”. A seguir, um trecho desse texto:

“(...) varandas, onde mal cabe uma cadeira; lanternins, que nada iluminam; telhadinhos, que não abrigam nada; jardineiras, em lugares inacessíveis; escoras, que nenhum peso escoram. Acabar com essas pequenas complicações que, a título de embelezamento e a pretexto de efeito decorativo, todo construtor se acha com o direito de “criar”, e cujo verdadeiro fim é, além de *épater le bourgeois*, justificar o custo excessivo em que ficar a obra, e mascarar a inferioridade do material e acabamento (Costa, 1924)<sup>36</sup>.”

Leonídio analisa a afirmação de Costa exposta no parágrafo anterior comentando:

“Não era, contudo, apenas a “beleza das proporções” aquilo que deveria nortear os arquitetos em sua primordial tarefa de conciliação entre o antigo e o novo. Era preciso também “acabar de vez com as *incoerências* e os *absurdos* que, a todo momento vemos em nossas casas”. E isso pelo simples fato de que “tudo em arquitetura dever ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for” (Leonídio, 2007:36)<sup>37</sup>.”

Na citação anterior de Costa é possível observar a idéia de que existe em seu pensamento um conceito relacionado à “verdadeira arquitetura” que é reforçado na continuidade do seu artigo, conforme pode-se verificar a seguir:

“Não é preciso que exista a preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar estilizando papagaios e abacaxis...Basta que cada arquiteto e cada proprietário, tenha sinceramente o desejo de fazer uma obra que preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina. Uma composição que satisfaça a vista, e onde o espírito repouse. Sejamos simples, sejamos sinceros. Evitemos a mentira. Evitemos o ridículo. Evitemos todo excesso de complicação na arquitetura de nossas casas (Costa, 1924)<sup>38</sup>.”

<sup>36</sup> COSTA, Lucio **Considerações sobre o nosso gosto e estilo**. A Noite, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924.

<sup>37</sup> LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-Rio. 2007.

<sup>38</sup> COSTA, Lucio **Considerações sobre o nosso gosto e estilo**. A Noite, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924.

Leonídio observa que a partir desse artigo, Costa cada vez mais se afasta dos ideais de Mariano Filho e afirma que: "(...) em arquitetura, tudo deveria ter uma "razão de ser", defendido por Lucio Costa (Leonídio, 2007:36)<sup>39</sup>."

Leonídio complementa a análise com relação a esse artigo de Costa quando afirma que "(...) a grande inovação no sentido de definir o "estilo nacional" era a valorização da *finalidade* e da *sinceridade*. Ou seja, operava-se um enfraquecimento ou esvaziamento do conceito de *forma*; ou melhor de forma-caráter ou forma-imagem, em benefício de uma idéia de forma-útil ou forma-sincera (Leonídio, 2007:37)<sup>40</sup>."

Tais constatações de Leonídio, quando afirma que para Costa tudo tem uma "razão de ser" e também que para Costa a forma ideal é aquela que seja sincera em relação ao seu uso, isto é uma "forma-sincera", corroboram com o foco da tese aqui exposta que apresenta o conceito de "verdadeira arquitetura".

O conceito de "verdadeira arquitetura", para Costa, parece estar relacionado ao todo de uma obra arquitetônica. Em outras palavras, ao uso correto determinado por cada espaço, a uma construção coerente com a técnica utilizada e à expressão plástica resultante, conforme será verificado a seguir através das análises realizadas nos textos selecionados para essa parte, em que Costa faz menção ao conceito de "verdadeira arquitetura" e, em um pólo oposto, ao conceito de "falsa arquitetura".

No texto "Razões da nova arquitetura", escrito em 1934 e publicado em 1936, analisado anteriormente, Costa afirma que o processo de produção industrial apresenta como vantagens o fato de conseguir formas mais puras, deixando nítidos os seus contornos e dando perfeição ao seu acabamento. Contando com esse novo processo de produção, é possível, como os antigos o faziam, buscar o máximo de qualidade nas formas de expressão, unindo a colaboração da escultura e da pintura, não no aspecto de adorno, mas, por exemplo, com pinturas nos grandes vãos de parede que essa arquitetura permite e esculturas puras. Por esses motivos, o "enfeite" deve ser descartado, pois não há relação com a "verdadeira arte", afirma Costa. Na próxima parte do texto selecionado, Costa faz importantes colocações com relação a sua refutação ao uso de "enfeites" na arquitetura:

"O "enfeite" é de certo modo, um vestígio bárbaro – nada tendo a ver com a **verdadeira arte**, que tanto se pode servir dele como ignorá-lo. A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento. Partindo destes dados precisos e por um rigoroso processo de seleção, poderemos atingir, como os antigos, a formas superiores de expressão, contando para tanto com a indispensável colaboração da pintura e da escultura, não no sentido regional e limitado do ornato, porém

<sup>39</sup> LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.

<sup>40</sup> Idem nota anterior.

num sentido mais amplo. Os grandes panos de parede tão comuns na arquitetura contemporânea são verdadeiro convite à expressão pictórica, aos baixos-relevos, à estatuária como expressão plástica pura, integrada ou autônoma (Costa, 1995:115)<sup>41</sup>.”

Ao analisar essa parte do texto, verifica-se a tendência de Costa, mesmo que seu comentário esteja implícito, em separar a “verdadeira arquitetura” da “falsa arquitetura” a partir de sua refutação dos elementos meramente decorativos em arquitetura, quando faz menção à expressão “verdadeira arte” e dá explicações sobre essa expressão.

Torna-se importante retomar o texto **“Considerações sobre arte contemporânea”** realizado nos anos 40, que foi analisado no capítulo anterior, com a finalidade de obter outras informações relevantes ao foco dessa tese. Nesse texto encontramos mais informações pertinentes à tese, mas cuja interpretação se dá sobre os conceitos de Lucio Costa. Ora estão explícitos na frase, ora dependem de certo esforço de interpretação das palavras de Costa, para verificar seus argumentos relacionados a esses conceitos subentendidos em seu pensamento. O texto, portanto, apresenta a seguinte definição de arquitetura: 'Pode-se então definir a arquitetura como construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa (Costa, 1995:246)<sup>42</sup>.”

A partir dessa definição de arquitetura, pode-se entender que, para Costa, arquitetura é construção e sua mais importante finalidade é a de organizar o espaço para uma determinada utilidade, unida a uma intenção. O arquiteto deve levar em consideração todos os aspectos que constituem o projeto até a sua obra concretizada, tais como programa, função da edificação, técnica construtiva, condicionantes do meio físico e climático, entre outros. Pelo fato de haver alguma intenção, a arquitetura expressa, também, uma dimensão artística que depende de escolhas individuais do arquiteto e que deverá adequar-se aos limites impostos por tais aspectos apresentados. Logo, a intenção plástica é o que diferencia a arquitetura de uma simples construção. Ao complementar a idéia, o autor salienta que todos os aspectos intrínsecos do fazer arquitetônico dependem da época em que foram realizados e das características sociais do lugar a que pertence. Sendo assim, as técnicas, materiais e condições econômicas variam de lugar para lugar e de época para época.

<sup>41</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>42</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. (Grifo da autora)

Ao comparar a definição de arquitetura anterior com a definição de arquitetura referente ao texto sob o título "**Considerações sobre o ensino da arquitetura**", de 1945, verifica-se que:

"Mas se arquitetura é fundamentalmente arte, não é o menos, fundamentalmente, construção. É, pois, a rigor, construção concebida com intenção plástica. Intenção esta que a distingue, precisamente, da simples construção.

Ela não atua, porém, essa intenção plástica, de uma forma abstrata, mas condicionada sempre por fatores de natureza variável de tempo e de lugar, tais como a época, o meio físico e social, os materiais empregados, a técnica decorrente do emprego desses materiais, o programa, etc. Pode-se, assim, definir Arquitetura como construção concebida com uma determinada intenção plástica, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de um determinado material, de uma determinada técnica e de um determinado programa (Costa, 1995:112-113)<sup>43</sup>."

Quando Costa apresenta suas duas definições de arquitetura, obviamente imagina-se que o autor esteja considerando uma arquitetura de excelência, ou seja, que se relacione com o que ele acredita ser uma "verdadeira arquitetura". Portanto, torna-se relevante retomar essas definições, analisando-as com outro olhar. Observa-se que a mudança principal está na expressão "intenção plástica", referente ao texto mais atual, ao invés da expressão "intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço". A primeira expressão, mais atual, parece valorizar o objeto arquitetônico em si mesmo, em sua essência. A segunda expressão parece deixar algo vago e solto, longe do objeto propriamente definido. Entretanto, ao analisar a citação anterior em que se verifica uma maior proximidade com o objeto arquitetônico, constata-se que, para Costa, arquitetura é arte e construção, mas não basta sua materialização para ser arquitetura, é preciso uma intenção plástica. Segundo as explicações de Costa retirada de uma parte da citação anterior, salienta-se, neste momento, apenas este trecho: "(...) Ela não atua, porém, essa intenção plástica, de uma forma abstrata, mas condicionada (...) aos materiais empregados, a técnica decorrente do emprego desses materiais, (...)." Precisamente nessa parte do trecho do texto selecionado, percebem-se fortes indícios que o conceito de "verdadeira arquitetura", que representa a excelência arquitetônica para Costa, está na "interdependência entre tecnologia e forma plástica resultante".

O conceito de "verdadeira arquitetura" em oposição a uma "falsa arquitetura" é esclarecido através das próprias palavras de Costa e reforçam as idéias expostas anteriormente:

---

<sup>43</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.



“Insista-se, portanto, pois é preciso não confundir: se, por um lado, arquitetura não é coisa suplementar que se use para enriquecer mais ou menos os edifícios, não é tão pouco a simples satisfação de imposições de ordem técnica e funcional. Para que seja **verdadeiramente arquitetura** é preciso que, além de satisfazer rigorosamente – e só assim – a tais imperativos, - uma intenção de outra ordem e mais alta acompanhe *pari-passu* o trabalho de criação em todas as suas fases. Não se trata de sobrepor à precisão de uma obra tecnicamente perfeita a dose julgada conveniente de “gosto artístico”, essa intenção deve estar sempre presente desde o início, selecionando, nos menores detalhes, entre duas e três soluções possíveis e tecnicamente válidas, aquela que não desafine – antes, pelo contrário, melhor contribua com a sua parcela mínima para a intensidade expressiva da obra total.

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 para e hesita ante a simples escolha de um espaçamento de pilares ou da relação entre a altura e 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 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 sentimento toda essa massa confusa e contraditória de pormenores, transmitindo assim ao conjunto, ritmo, expressão, unidade e clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência: isto sim, é *arquitetura* (Costa, 1995:256-257)<sup>44</sup>.”

Costa salienta, no parágrafo anterior, que para que haja “verdadeiramente arquitetura”, além de atender questões de ordem técnica e funcional, deverá haver uma intenção plástica que transmita uma série de valores relacionados às regras de composição, tais como sistemas de proporção, sistemas de modulação, princípios ordenadores, entre outros. Isso tudo em oposição à “falsa arquitetura” que, para Costa: “(...) Enquanto satisfaz apenas às exigências técnicas e funcionais – não é ainda arquitetura; quando se perde em intenções meramente decorativas – tudo não passa de cenografia; (...)” Observa-se, portanto, que esse texto criado no final dos anos 40, demonstra, assim como será verificado no texto “ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes” e no texto “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, que Costa continua fiel aos seus preceitos com o passar dos anos, pois sua afirmação de que a “falsa arquitetura” é aquela que se perde em intenções meramente decorativas em que nem todos os elementos de arquitetura tem uma razão de ser vinculada a sua real função, como, por exemplo, colunas que enfeitam, mas não sustentam nada, pode ser associada ao conceito de Costa denominado de “falsos estilos” (Neo-colonial e o Eclétismo).

Sendo assim, a “verdadeira arquitetura”, para Costa, tanto do passado, ou seja, o precedente considerado válido como fonte de pesquisa e inspiração para a criação arquitetônica, quanto do seu momento presente, o movimento moderno, parece possuir, em

<sup>44</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (anos 40); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

sua opinião, atributos relacionados a uma técnica construtiva, diretamente relacionada à sua expressão formal, aliados a uma intenção plástica, em que todos os elementos de arquitetura tenham uma razão de ser.

A seguir, outro trecho do mesmo texto em que Costa apresenta literalmente o seu conceito:

“Eis porque a tarefa que se impõe aos arquitetos não se pode limitar aos apelos à autoridade no sentido de melhor adaptar o status social e os regulamentos edilícios vigentes às possibilidades atuais da tecnologia, a fim de tornar desde logo possível dar solução efetiva aos problemas sociais mais prementes; ela implica também ao apelo às autoridades profissionais responsáveis – tanto nos setores da administração como no ensino universitário – porquanto, chegando o momento, o poder público, seja qual for a sua natureza política, há de lhes recorrer ao parecer e de agir em consequência; donde se conclui que se as referidas autoridades ainda não se acharem então imbuídas da espontaneidade inventiva do espírito moderno, nem conscientes das possibilidades arquitetônicas postas ao seu dispor graças aos recursos sempre renovados das técnicas contemporâneas, - correrão o risco de malbaratar os planos estabelecidos por iniciativa do legislador ou da administração e de fazer fracassar ou, pelo menos, retardar lamentavelmente a livre expansão da **arquitetura de verdade** (Costa, 1995:257-258)<sup>45</sup>.”

Na citação anterior, percebe-se que desde o texto “Razões da nova arquitetura” publicado em 1936, quase quinze anos se passaram para a publicação desse artigo ora analisado, uma constante preocupação de Costa em relação às mudanças que devem ser realizadas em vários âmbitos da sociedade, principalmente no próprio ensino de arquitetura. Costa acredita que a arquitetura moderna é capaz de tornar-se uma *arquitetura de verdade*, em que o conceito em si, depende de uma série de fatores explicados anteriormente, e o precedente, na visão de Costa, deve ser utilizado como fonte de pesquisa e análise crítica parecendo assumir o papel principal na mediação desse processo.

Retomando o texto intitulado “**Considerações sobre o ensino da arquitetura**”, de 1945, já abordado anteriormente, mas que possui, em seu conteúdo, outras considerações de Costa que auxiliam no entendimento do que seja uma “verdadeira arquitetura” em oposição a uma “falsa arquitetura”, verifica-se que:

“Assim é que, embora a composição arquitetônica seja concebida agora de forma estritamente funcional, germinando a obra na mente do arquiteto como um organismo fisiologicamente vivo, a intenção plástica é desde o início orientada no sentido da procura ideal de formas geométricas ou orgânicas definidas e plasticamente puras. Por onde se comprova que a Arquitetura Moderna, longe de ser uma inovação caprichosa e extravagante como se propalou e ainda se insinua, visa, tão somente, integrar de novo a arte na técnica, correspondendo assim a uma autêntica recuperação – a recuperação do próprio conceito de

---

<sup>45</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (anos 40); In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

**Arquitetura no seu sentido verdadeiro** deturpado em consequência, precisamente, daquela desintegração (Costa, 2007:115)<sup>46</sup>.”

Novamente Costa, conforme citação do parágrafo anterior salienta que para haver uma “verdadeira arquitetura” é necessário “(...) integrar de novo a arte na técnica, correspondendo, assim, a uma autêntica recuperação (...)”. Ou seja, verifica-se que para Costa os precedentes válidos são aqueles descritos e exemplificados por ele através dos conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal, contudo que tenham como atributo essencial e inerente a essas concepções a integração da *arte na técnica*, a correspondência entre técnica construtiva utilizada e plasticidade formal resultante da mesma. Costa nem considera nessa classificação os estilos ecléticos e neocoloniais; não que os mesmos não pudessem se encaixar em algumas dessas classificações, mas pelo simples fato que esses estilos não representam uma arquitetura de excelência, pois suas formas plásticas não resultam integralmente da técnica construtiva utilizada. Pelo contrário, muitos dos seus elementos de arquitetura são meros elementos decorativos e Costa vai refutá-los veementemente, justamente nesse ponto.

Desse modo, aos poucos, percebe-se que um dos principais fatores que Costa leva em consideração em uma arquitetura de excelência é o da técnica construtiva e arte serem integrados verdadeiramente no resultado plástico dessa arquitetura. É nessa integração que os precedentes válidos ao longo da história conformam determinados estilos, sendo que os mesmos variam quando surgem novas tecnologias que desencadeiam diretamente em novas estéticas. Observando essa afirmativa de Costa, verifica-se possíveis influências advindas de teorias de Auguste Choisy e que, portanto, a arquitetura moderna, por ter em sua concepção a fusão desses conceitos, representa a “verdadeira arquitetura”, pois também é o resultado estético das novas tecnologias advindas da revolução industrial.

Segundo Frampton, os escritos do engenheiro Auguste Choisy, no final do século XIX, marcaram as teorias do classicismo estrutural, através da publicação de “História da Arquitetura” (1899) em que Frampton afirma que: “(...) Para Choisy, a essência da arquitetura é a construção, e todas as transformações estilísticas são simples conseqüências lógicas do desenvolvimento técnico (Frampton, 1997:11)<sup>47</sup>.” Nas próprias palavras de Choisy verifica-se que: “Alardear nosso Art Nouveau é ignorar todo o ensinamento da história. Não foi assim que os grandes estilos do passado nasceram. Era na sugestão da construção que o

---

<sup>46</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

<sup>47</sup> FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

arquiteto das grandes épocas artísticas encontrava sua mais autêntica inspiração (Choisy, 1951:124)<sup>48</sup>”.

Sendo assim, nesta parte do capítulo foi possível verificar, também, que o conceito de “verdadeira arquitetura” em oposição a uma “falsa arquitetura”, para Costa é atemporal, ou seja, os atributos e noções que Costa utiliza, respectivamente, para descrevê-las, referem-se à arquitetura do passado, presente e futuro. Por conseguinte, aparecem certos indícios que levam a conjecturar que as razões da tradição no fundamental papel que o precedente adquire em sua concepção arquitetônica, independente do tempo em que essas se materializam, estão na interdependência entre tecnologia e forma plástica resultante, ou seja, a intenção plástica que essa obra expressa deve estar condicionada às técnicas construtivas e materiais utilizados. Na ausência desse fator, Costa se referirá à “falsa arquitetura” e a refutará com veemência, também independentemente do tempo em que essa se materializou ou se materializará, pois não passará de uma arquitetura cenográfica, segundo o pensamento de Costa.

---

<sup>48</sup> CHOISY, Auguste. **Historia de la arquitectura**. Buenos Aires: V. Leru (2ª ed.), 1951.

## VII.II- Verdadeiros Arquitetos X Falsos Arquitetos

Nessa parte do capítulo, verificar-se-á menções de Costa sobre seus conceitos e no que tange ao que seja os “verdadeiros arquitetos” em oposição aos “falsos arquitetos”, em relação aos pólos que representam a “verdade” em oposição aos pólos que representam o “falso”. Interpretando o pensamento de Costa expresso em seus textos publicados, observa-se que os “verdadeiros arquitetos” criam as “verdadeiras arquiteturas” e que os “falsos arquitetos” criam as “falsas arquiteturas”. Para tanto, essa análise auxiliará a continuar na busca por respostas sobre as razões da tradição, enfatizando o papel fundamental que o precedente assume na concepção arquitetônica de Costa.

Ao voltar-se à parte do texto comentado anteriormente sob o título **“Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”**, publicado em 1951, observa-se que Costa salienta, portanto, nesses quase vinte anos de arquitetura moderna no Brasil, ocasião em que escreveu esse artigo, que esse momento está sendo marcado por muita construção, mas de baixa qualidade, principalmente fora do Rio de Janeiro. Afirma que a arquitetura naquele momento produzida é caracterizada pelo excesso de intuição, conceito que julga importante desde que na dosagem adequada, em uma corrente racionalista. Essas constatações são relativas à arquitetura do movimento moderno, considerada *internacional*. Para identificá-la, é possível fazer tal relação a partir da análise das características por ele definida: a falta de conexão com o contexto da região, fato que implica a perda da ligação com a história e o lugar, e de uma base teórica baseada em precedentes ainda válidos, premissas consideradas fundamentais na sua concepção e que fazem parte das arquiteturas consideradas paradigmas ao longo dos tempos:

“Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria, como também o fora na arte da Idade Média e do Renascimento, a arquitetura brasileira de agora, como então as européias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo. Conquanto se antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio, porque foi conscientemente concebida com tal propósito.

Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma, ou da preocupação alvar de soluções “audaciosas” - o que seria o avesso da arte -, mas do legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas **verdadeiramente criadores**, de desvendar o mundo formal ainda não revelado.

Conquanto exista como contraponto a essa atitude tensa de permanente anseio de revelação, certa corrente racionalista refratária por natureza aos rasgos da pura intuição, posição louvável mas, se levada ao extremo, sujeita aos riscos opostos da paralisia por inibição, vem-se ultimamente observando, no acervo edificado, graves sintomas de doença latente que

importa conjurar para que **a obra dos verdadeiros arquitetos** não se veja envolvida na onda crescente de artificialismo que, mormemente fora do Rio, vem sendo assinalada.

Não se trata, ainda, de novo e precoce academicismo, pois seria macular palavra de tão nobre ascendência, mas do arremedo, inepto e bastardo, caracterizado pelo emprego avulso das receitas modernistas desacompanhadas da formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica. É sem dúvida, louvável que as construções se pareçam e as soluções se repitam, porquanto o estilo de cada época se funda precisamente nessa repetição e parença, mas é imprescindível que a aplicação renovada e desejável das fórmulas ainda válidas se processe com aquela mesma propriedade que originalmente as determinou (Costa, 1995:170)<sup>49</sup>."

Costa faz referência, na citação anterior, aos "verdadeiros arquitetos", ao afirmar que estes produzem uma arquitetura na qual "é imprescindível que a aplicação renovada e desejável das fórmulas ainda válidas se processe com aquela mesma propriedade que originalmente as determinou". Costa, nessa afirmação, refere-se à importância do precedente, no sentido de extrair certos princípios compositivos para embasar a arquitetura presente, desde a antiguidade clássica até atualidade. Portanto, Costa posiciona-se contrário aos arquitetos que deixaram de lado esses princípios compositivos perenes da arquitetura erudita e apenas estão se "caracterizando pelo emprego avulso das receitas modernistas desacompanhadas da formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica". Dessa maneira, percebe-se que a grande maioria desses arquitetos se afastou do estudo do precedente como fonte inesgotável do saber arquitetônico, utilizando-se apenas das relações técnicas, pragmáticas e dos "Cinco pontos" de Le corbusier, para conceber uma arquitetura que se dissocia dos fundamentos teóricos advindos de precedentes da tradição disciplinar erudita da arquitetura.

Dessa maneira, novamente constata-se que uma das razões da tradição para Costa, a fim de fundamentar a arquitetura moderna, pode estar no simples fato que Costa acredita veementemente que um "verdadeiro arquiteto" produz uma arquitetura de excelência se mantiver um elo contínuo de aprendizagem proveniente do precedente, seja esse erudito ou popular. Assim, nesse ponto, parece que suas razões estão no sentido mais puro da questão, no sentido ideológico, que tem como principal e exclusiva meta, qualificar e aprimorar a cultura arquitetônica.

Verifica-se, também, com relação à mesma citação, anteriormente exposta, que Costa afirma que os "verdadeiros arquitetos" são aqueles que mesmo utilizando as novas tecnologias provenientes da revolução industrial e sua conseqüente expressão formal que marcou o movimento moderno (pilotis, estrutura independente, terraço jardim, planta livre, etc.) apresentam em suas obras características associadas ao precedente local através de

<sup>49</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

uma "(...) manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo. (...)", ou seja, o "verdadeiro arquiteto" cria a "verdadeira arquitetura" que leva em consideração todos os aspectos intrínsecos do fazer arquitetônico (aspectos pragmáticos, sociais, culturais, econômicos, funcionais, etc.), utiliza uma tecnologia apropriada à expressão formal almejada, possui uma intenção plástica, porém fundamentalmente, valoriza o precedente através da renovação dos elementos ainda considerados válidos do passado e transpõe de maneira crítica para o presente momento (de Costa).

Em contrapartida, os "falsos arquitetos" baseiam-se apenas em suas intuições e "(...) caracterizados pelo emprego avulso das receitas modernistas desacompanhadas da formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica (...)". Tal afirmação demonstra, claramente, que, para Costa, os "falsos arquitetos" conseguem criar e construir, todavia produzem "falsas arquiteturas", as quais geram os "falsos estilos", incluindo os precedentes que não devem ser tomados como referência.

A seguir, no texto intitulado "**Conceituação**", as próprias palavras de Costa reforçam as ideias sobre as possíveis razões da tradição em que a tese está tentando desvendar:

"A história da arte mostra que a arquitetura sempre foi parte integrante fundamental no processo da criação artística como manifestação normal de vida. Ela engloba, portanto, a própria história da arquitetura, constituindo-se, então, por assim dizer, no "álbum de família" da humanidade. É através dela, através das coisas belas que nos ficaram do passado, que podemos refazer, de testemunho em testemunho, os itinerários percorridos nessa apaixonante caminhada, não na busca do tempo perdido, mas ao encontro do tempo que ficou vivo para sempre porque entranhado na arte.

O que caracteriza a obra de arte é, precisamente, esta eterna presença na coisa daquela carga de amor e de saber que, um dia, a configurou.

A história da arte, convenientemente ministrada, é um estudo apaixonante, tanto no seu sentido global como no particularizado e esmiuçado.

Não compreendo, pois, a atual prevenção de certos setores interessados em artes visuais contra o conhecimento sistemático desse fabuloso acervo de obra criadora individualizada ou coletiva, de autoria conhecida ou ignorada, das sucessivas culturas que nos antecederam.

Lamento igualmente, na área que me toca de mais perto, o desinteresse dos estudantes de arquitetura não só pela história da arte como um todo, mas até mesmo pela própria história dos fundamentos e da evolução da técnica e da arte de construir e das suas motivações.

Para se ter uma idéia da carga contida nessas sucessivas manifestações ocorridas ao longo do tempo, basta pensar no empobrecimento abismal que teria significado para o mundo a não existência, no passado, da motivação religiosa na sua variada conotação.

A ignorância de tudo isso não beneficia ninguém, nem o seu conhecimento tampouco tolhe aqueles que, de fato, tenham algum recado novo a dar.

Pelo contrário, evitaria certos equívocos e muito desperdício (Costa, 1995:443-444)<sup>50</sup>."

<sup>50</sup> COSTA, Lucio. **Conceituação**. In: Lucio costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

O texto anterior, publicado no livro "Registro de uma vivência" (Costa não precisou a data de criação), tem um título bastante sugestivo. De fato, "Conceituação", parece significar o conceito da arquitetura que, independente do tempo em que essa se materializou e desde que contenha atributos essenciais, perenes e entranhados na arte, pode ser considerada como verdadeira. "(...) Ela engloba, portanto, a própria história da arquitetura, constituindo-se, então, por assim dizer, no "álbum de família" da humanidade (...)." Ou seja, refere-se ao que Costa acredita ser uma "verdadeira arquitetura" e ao fundamental papel que o precedente adquire em toda a sua teoria para embasar a concepção da arquitetura moderna. Segundo Costa, na citação anterior, o aprendizado do arquiteto moderno está precisamente na história da arquitetura, nos precedentes considerados válidos por Costa, não na cópia de estilos como os acadêmicos faziam, mas no conhecimento de sua essência, naquilo que possa ser reinterpretado criticamente e aplicado no tempo presente do próprio criador. Conforme Costa: "(...) É através dela, através das coisas belas que nos ficaram do passado, que podemos refazer, de testemunho em testemunho, os itinerários percorridos nessa apaixonante caminhada, não na busca do tempo perdido, mas ao encontro do tempo que ficou vivo para sempre porque entranhado na arte".

Costa aproveita para fazer uma crítica aos arquitetos que se afastaram do estudo de precedentes ao afirmar: "Lamento igualmente, na área que me toca de mais perto, o desinteresse dos estudantes de arquitetura não só pela história da arte como um todo, mas até mesmo pela própria história dos fundamentos e da evolução da técnica e da arte de construir e das suas motivações". Nesse trecho, Costa demonstra o quanto acredita sinceramente que o grande criador depende do conhecimento extraído do precedente através de uma análise crítica do mesmo, razões essas que se aproximam de questões ideológicas em seu pensamento. Também, no final da frase selecionada, a valorização mais destacada que Costa parece dar ao papel do precedente, além de questões de fundo ideológico e de criar elos e conciliar posições antagônicas no momento das grandes transformações que desencadearam no movimento moderno, está no fato que o papel do precedente detentor de todo o conhecimento, quando considerado verdadeiro, está na "(...) própria história dos fundamentos e da evolução da técnica e da arte de construir e das suas motivações." Em suma, o verdadeiro precedente parece ter que mostrar uma interdependência entre tecnologia e forma plástica resultante, para que o criador possa fazer as constatações que Costa preconiza. Assim, naqueles que se afastam do estudo do precedente, conforme a visão de Costa "(...) A ignorância de tudo isso não beneficia ninguém, nem o seu conhecimento tampouco tolhe aqueles que, de fato, tenham algum



recado novo a dar. Pelo contrário, evitaria certos equívocos e muito desperdício.” Nessa frase, verifica-se que Costa está se referindo ao que ele denomina de arquitetura modernista, pois a arquitetura moderna é aquela que é criada sem nunca se afastar do estudo do precedente, conforme se atestará a seguir. Portanto, o criador que leva em consideração, todas as suas recomendações é considerado um “verdadeiro arquiteto”.

### VII.III- Arquitetura Moderna X Arquitetura Modernista

A presente parte deste capítulo buscou selecionar, através dos textos publicados de Costa, menções do autor em que haja argumentos passíveis de serem analisados quanto às suas explicações através de pólos opostos, sobre o significado de “arquitetura moderna” em oposição ao de uma “arquitetura modernista”. No trecho selecionado do texto “**Razões da nova arquitetura**”, realizado em 1934, Costa salienta o valor da arquitetura moderna em oposição à arquitetura que Costa irá refutar, denominando-a de “falso modernismo”, a seguir:

“A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista liberdade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro, tudo deliberadamente excluindo qualquer idéia de esforço, que todo se concentra em intervalos iguais, nos pontos de apoio; solto no espaço o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e “retenue” próprias da grande arquitetura; conseguindo mesmo um valor plástico nunca dantes alcançado e que o aproxima – apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura.

É essa seriedade, esse que de impassível sobriedade e altivez, a melhor característica dos verdadeiros exemplos da nova arquitetura e o que a distingue, precisamente, do **falso modernismo**, cujos ares brejeiros de trocadilho têm qualquer coisa de irresponsável (Costa, 1995:113)<sup>51</sup>.”

Costa salienta, na citação anterior, as qualidades da arquitetura moderna. Ele associa seus relatos a uma composição musical, como se a mesma representasse uma melodia harmonicamente constituída por regras compositivas advindas da tradição erudita clássica-acadêmica, apresentando novos elementos de arquitetura e que suas novas tecnologias expressam verdadeiramente uma forma plástica que resulta em “arte pura”. Em oposição ao que Costa denomina de “falso modernismo”, observa-se que se trata das construções que naquele momento estão sendo produzidas, em que as novas técnicas construtivas estão sendo usadas, mas sucateadas por um resultado formal baseado em elementos superficiais, para disfarçar ou maquiar esses novos elementos.

No texto “Razões da nova arquitetura”, publicado em 1936, como já relatado anteriormente, e escrito por Costa em 1934, salienta-se o fato de que Costa menciona o que representaria uma “arquitetura modernista”:

“Todavia, muitos poucos entre nós (1934) compreendem em seu verdadeiro sentido essas transformações. Conquanto a estrutura seja, de fato, independente, o material empregado no enchimento das paredes externas e divisórias é pesado e impróprio para tal fim, obrigando-as

<sup>51</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

assim, naturalmente, a não perder de vista as vigas e nervuras, para evitar um esforço antieconômico das respectivas lajes; daí a preocupação de interpenetrar – numa identificação impossível e estéril – a espessura contraditória das colunas e paredes; e, como ainda procuramos recompor as fachadas reproduzindo as idéias mentirosas de embasamento e parede-suporte, atribuindo-se assim aos nossos edifícios certas aparências próprias as construções de outro sistema, todas as possibilidades de nova técnica são praticamente anuladas – carecendo de significação a maior parte das tentativas, apesar das grotescas feições **modernísticas** e outras incongruências. (1934) (Costa, 1995:113)<sup>52</sup>.”

É importante verificar, ao analisar a citação anterior, que Costa, ao se referir à palavra *modernísticas* – está se opondo ao que mais adiante ele vai afirmar ser moderno, nesse mesmo texto, e no texto em acréscimo a esse, intitulado “PS 1991”, em que Costa explica o significado da expressão “arquitetura moderna” em oposição à “arquitetura modernista”, que será verificado no decorrer deste capítulo.

Esse texto já foi analisado anteriormente, verificando-se que as razões da tradição, para Costa, podem estar calcadas no papel do precedente, visto como conciliador entre posições antagônicas, vivenciadas naquele contexto difícil que Costa compara a uma “guerra santa”, no início da década de trinta no Brasil. Como já comentado na análise deste texto no capítulo “Menções de Costa à tradição erudita”, Costa afirma que os conflitos neste período definem duas posições antagônicas, por um lado a posição dos que aceitam a inserção da arquitetura moderna e rompem com tudo o que precedeu; em posição oposta, aqueles que não aceitam a arquitetura moderna por acreditarem que a mesma rompe com a tradição. Essa última posição parece se relacionar ao tipo de arquitetura que estava sendo produzida no período em que Costa escreveu o texto e que o autor denomina de *modernística*.

Costa, no texto “Razões”, vai tentar mediar esta situação e o seu maior trunfo será o precedente, pois se o mesmo é fundamental para uma criação com excelência, fato que Costa demonstra ao longo de sua abordagem da história da arquitetura e de seus mais representativos estilos, que suas leis e princípios compositivos são inerentes e perenes à criação arquitetônica e se apreende tais regras compositivas ao analisar o precedente. Nesse ponto, como o arquiteto moderno pode romper com tudo, mais precisamente com o estudo do precedente? Ao mesmo tempo, se o arquiteto moderno necessita apreender as regras compositivas da tradição erudita para criar a arquitetura moderna, a mesma não rompe com a tradição. E essas constatações também vão dando indícios que Costa pretende conciliar essas posições antagônicas, as quais estão se “degladiando”, assim como defender a inserção da arquitetura moderna no País, para o seu pleno desenvolvimento, através da aceitação da inexorável evolução dos tempos. Também, ideologicamente falando, Costa

---

<sup>52</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

acredita, sinceramente, que o precedente assume um papel crucial na criação arquitetônica que se pretende ser de excelência.

Portanto, o termo *modernística* é uma crítica à arquitetura que vem sendo produzida no país, longe de representar a “arquitetura moderna” em sua essência, pois essa essência parece ser o resultado de uma intenção plástica em que a forma e essa intenção resultem das novas tecnologias. Não se trata da “arquitetura modernista” que rompe com tudo que a precedeu, como será verificado.

Essa arquitetura que Costa refuta na citação anterior, é proveniente das mesmas razões que Costa refutará em todas as outras arquiteturas em que o resultado de sua expressão formal não está conectado com a técnica construtiva utilizada, denominada de *modernística*.

Sendo assim, essa “arquitetura modernística” parece representar a arquitetura produzida por aqueles que ainda não têm plena confiança na arquitetura moderna e acham que a mesma rompe com a tradição, conforme abordado anteriormente. Desta maneira, buscam tal tradição através de uma “(...) espessura contraditória das colunas e paredes; e, como ainda procuramos recompor as fachadas reproduzindo as idéias mentirosas de embasamento e parede-suporte, atribuindo-se assim aos nossos edifícios certas aparências próprias às construções de outro sistema, todas as possibilidades de nova técnica são praticamente anuladas – carecendo de significação a maior parte das tentativas, apesar das grotescas feições **modernísticas** e outras incongruências.”

O livro “Registro de uma vivência”, no texto sob o título “**PS-1991**”, que segue após o texto, cujo título é “Razões da nova arquitetura”, de 1934, traz em seu conteúdo um acréscimo ao texto “Razões”. No texto “PS-1991”, Costa agrega comentários, também, sobre o precedente advindo da tradição popular colonial. Porém, o que nos interessa nessa parte da tese é observar que ele distingue “arquitetura moderna” da “arquitetura modernista”, conforme citação a seguir:

“Depois de uma coisa, vem *outra*; ser moderno é – conhecendo a fundo o passado – ser atual e prospectivo. Assim, cabe distinguir entre *moderno* e “modernista”, a fim de evitar designações inadequadas.

A arquitetura dita moderna, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes profundas, legítimas e, portanto, nada tem a ver com certas obras de feição afetada e equívoca – estas sim, “modernistas”.

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em

Minas, sul e nordeste nos anos 30, propugnado pela defesa e preservação do nosso passado válido (SPHAN) (Costa, 1995:116)<sup>53</sup>.”

Nessa citação, verifica-se que, para Costa, a “arquitetura moderna” se diferencia da “arquitetura modernista” principalmente porque a primeira leva em consideração o papel do precedente em seu processo de criação, podendo ser identificado no próprio resultado que a arquitetura moderna apresenta; já a segunda, a arquitetura modernista, seria exatamente o oposto, aquela arquitetura baseada principalmente na intuição, na ruptura com o passado e utilização de fórmulas isoladas que caracterizaram esse tipo de estilo em que muitos críticos de arquitetura a denominaram de arquitetura internacional.

Outro texto que aborda esse assunto é **“Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”** publicado em 1951. Embora não use literalmente os conceitos de “arquitetura moderna” e “arquitetura modernista”, é possível fazer uma ligação com ambos os conceitos por meio de suas descrições.

A citação a seguir foi analisada no capítulo denominado “Menções de Costa à tradição erudita” sob outro foco. Nessa parte do texto, buscar-se-á, através do pensamento de Costa, analisar com relação ao que Costa afirme ser uma “arquitetura moderna” em oposição a uma “arquitetura modernista”:

“Não podendo já então reagir no sentido da orientação “pseudo-clássico-modernizada”, que consistiria numa vã pretensão estilística ainda baseada no apego à técnica de compor acadêmica e à comodulação convencional, mas de aparência hirta porque despojada da molduração e dos ornatos integrantes do organismo original, passou a adotar o ensino oficial o regime da liberdade desamparada do indispensável esclarecimento, como se a arquitetura contemporânea dita moderna fosse mera questão de licença ou de improvisação do capricho pessoal. Não por estrita incapacidade dos mestres, sempre dedicados e idôneos, mas porque a falta de convicção e experiência própria, senão mesmo certa natural repulsa, os impedia de transmitir a lição moderna com a indispensável objetividade e clareza, resultando daí prevalecer no espírito dos alunos certa pretensão pueril de auto-suficiência e a tola presunção de que o ensino acadêmico apropriado é dispensável à boa formação profissional. Quando o exercício continuado e oportuno da crítica adequada haveria de torná-los, senão imunes, ao menos refratários a toda e qualquer atitude leviana e a refrear a adoção de soluções formais impróprias por sua gratuidade fora de propósito ou porque antifuncionais.

Como é porém de tradição, no sentido artístico, a existência de vários *ateliers* autônomos para opção do aluno segundo sua preferência ou natural inclinação, cabe renovar aqui o apelo feito por ocasião da inauguração do edifício do Ministério da Educação e Saúde: nomeiem-se (*amanhã*, que as calendas já estão abarrotadas) catedráticos, “hors-concours”, de composição de arquitetura e pintura, respectivamente, o arquiteto Oscar Niemeyer Soares e o pintor Candido Portinari, pois se temos à mão dois artistas de tamanha projeção internacional pelo vulto e qualidade da obra realizada, não se compreende porque privar, oficialmente, as novas gerações da mútua lição insubstituível de tão exercitada experiência.

Esta medida singela e sensata viria sanar o mal na própria raiz e, sem quebra de sua atual feição, reconciliar a Escola com a vida, restabelecendo-se novamente o equilíbrio, perdido desde 1930, para maior proveito do ensino e maior prestígio e renome da secular instituição,

<sup>53</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

pois, embora separadas e com propósito de montar casa própria, para os alunos da antiga escola, - Belas-Artes e Arquitetura serão sempre uma coisa só (Costa, 2005:171)<sup>54</sup>.”

Tais afirmações presentes nessa citação de Costa podem ser relacionadas aos relatos anteriores referentes aos outros conceitos criados e explicados por Costa com a finalidade de esclarecer o seu pensamento.

Observa-se que há correspondência entre os conceitos ligados com o pólo denominados de “verdades” e, em outro pólo, os conceitos denominados de “falsos”. Por exemplo, as “verdadeiras arquiteturas” são criadas pelos “verdadeiros arquitetos” que produzem a “arquitetura moderna”. A essência está em valorizar a tradição, buscando referências nos precedentes considerados válidos e sua expressão formal deverá haver uma conexão direta com as técnicas construtivas utilizadas aliadas a uma intenção plástica.

Em um pólo oposto, verifica-se que, para Costa, as “falsas arquiteturas” são criadas por “falsos arquitetos” e que esses, por sua vez, produzem a “arquitetura modernista”. A falta de essência criativa, baseada nos precedentes como referência de projeto, além de uma simples cópia acrítica de suas aparências estilísticas, o excesso de intuição, o uso de fórmulas repetitivas na criação dessas obras e a valorização excessiva da maquiagem das mesmas, sem a preocupação de uma conexão com as técnicas construtivas utilizadas, parecem caracterizar esse pólo.

Na citação a seguir, proveniente do texto “Depoimento”, de 1948, Costa continua esclarecendo certos importantes conceitos. Conforme suas palavras:

“(...) Na possível influência que, mesmo de longe, o meu apego igual e constante aos monumentos antigos autênticos e às obras novas genuínas – pois que são em essência a mesma coisa – teria exercido sobre o espírito das novas turmas, contribuindo assim, talvez, para neutralizar o complexo “**modernista**”, vício de que jamais deram mostra os **verdadeiros mestres** europeus, mesmo nas fases mais aceras da contenda, e contra o qual é necessário insistir agora, à vista de certos maneirismos afetados e de mau gosto, e de uns tantos clichês repetidos fora de propósito, pecado “neomodernista” em que vêm incidindo alguns representantes menos avisados ou amadurecidos, senão apenas mais afoitos, da nova escola. (Costa, 2005:199)<sup>55</sup>.”

Percebe-se, novamente, através do trecho anterior, que Costa define certos valores que uma arquitetura de excelência deverá contemplar. Assim, nesse sentido, o tempo parece inexistir para Costa, pois fazem parte de suas razões da tradição conexões com questões meramente ideológicas, tal qual pode ser verificado ao se repetir um trecho da citação anterior que reforça tal constatação: “(...) Na possível influência que, mesmo de longe, o

<sup>54</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

<sup>55</sup> COSTA, Lucio. **Depoimento** (1948). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

meu apego igual e constante aos monumentos antigos autênticos e às obras novas genuínas – pois que são em essência a mesma coisa – (...)”. Este trecho selecionado parece significar que para Costa ambas as arquiteturas (passado e presente) são criadas com as mesmas leis e princípios compositivos perenes no que concerne à disciplina da arquitetura erudita; desde que estejam de acordo com o contexto em que se inserem (clima, topografia, aspectos sociais, econômicos, culturais, entre outros); e, que, principalmente, sua forma plástica seja o resultado de suas técnicas e materiais empregados. Tais assertivas são provenientes das constatações sobre as qualidades que Costa salienta ser inerentes a uma arquitetura de excelência e que independem do período histórico em que a mesma tenha sido criada, pode ser uma arquitetura vista por ele no passado, presente e que ele almeje que evolua com estes atributos para o futuro. Por este motivo, uma arquitetura de excelência para Costa independe de tempo e sim que contemple tais qualidades anteriormente citadas e, assim, acompanhe com as novas necessidades que as sociedades vão tendo e que represente a cultura a que pertença. Percebe-se, portanto, o amor de Costa pela arquitetura em si, apenas por acreditar veementemente que suas idéias podem ajudar na constante evolução da mesma, sem nunca se afastar das lições que o precedente pode dar para garantir a excelência arquitetônica.

Outro trecho do texto relevante para esta análise afirma que os exemplos do passado, ou seja, o estudo de precedentes válidos “teria exercido sobre o espírito das novas turmas, contribuindo dessa maneira, talvez, para neutralizar o complexo “**modernista**”, vício de que jamais deram mostra os **verdadeiros mestres** europeus”. Isso porque os verdadeiros arquitetos, para Costa, jamais se afastaram do estudo do precedente, no sentido de reinterpretar criticamente os seus atributos, seja qual for o conhecimento a ser extraído. Os verdadeiros arquitetos são aqueles que através do exercício contínuo da aplicação de leis e princípios compositivos extraídos dos “monumentos antigos autênticos” aplicam “às obras novas genuínas”, desde que as mesmas bem como os monumentos antigos autênticos apresentem “em essência a mesma coisa” - uma “verdade construtiva” que expresse a intenção plástica do arquiteto e, tal postura, gera a “arquitetura moderna”. Caso contrário, os que se afastaram do estudo do precedente, apresentam “à vista de certos maneirismos afetados e de mau gosto, e de uns tantos clichês repetidos fora de propósito, pecado ‘neomodernista’ em que vêm incidindo alguns representantes menos avisados ou amadurecidos, senão apenas mais afoitos, da nova escola.” - resoluções projetuais apenas baseadas em aspectos pragmáticos do projeto e utilizam os “Cinco pontos da arquitetura”, de Le Corbusier. Buscam um estilo internacional, pois se desconectam do lugar no qual estão

inseridos. Costa os caracterizará essas obras como “arquitetura modernista”, criada por “falsos arquitetos” que desenvolvem uma “falsa arquitetura”.



## VII.IV - Verdadeiros Estilos X Falsos Estilos

Nessa parte do capítulo, novamente se observará que Costa, ao estruturar os seus argumentos sobre a arquitetura moderna, utiliza pólos opostos, referindo-se aos “Verdadeiros estilos” em oposição aos “falsos estilos”. É importante salientar que Costa, quando aborda os “verdadeiros estilos”, está se referindo ao passado, isto é, aos verdadeiros precedentes, e o mesmo acontece com o outro pólo, o “falso estilo”, quando está se referindo aos “falsos precedentes”.

No texto “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, Costa afirma que a arquitetura brasileira desenvolveu-se num panorama em que seu processo não pode ser considerado linear e lógico. Apresenta uma série de fatos contraditórios, simultâneos ou não, mas que não caracterizaram um sistema evolutivo capaz de prever o que iria acontecer. Os principais fatores, segundo Costa, que marcaram a natureza das transformações na arquitetura do Brasil, na primeira metade do século XX, tendo sua origem advinda do século XIX, foi o programa da habitação e a nova tecnologia e sua decorrência na expressão da sua forma:

“O primeiro, de alcance limitado ao país e conquanto de conseqüências imediatas para a vida rural, de efeito lento, embora progressivo, na economia doméstica citadina: a *abolição*. A *máquina* brasileira *de morar*, ao tempo da colônia e do Império, dependia dessa mistura de coisa, de bicho e de gente, que era o *escravo*. Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto, é porque o negro está ausente. Era ele que fazia a casa funcionar – havia negro para tudo, - desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá. O negro era esgoto; era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador (Costa, 1995:160)<sup>56</sup>.”

Conforme Costa, os desajustes desencadeados na era da industrialização foram agravados devido à incompreensão e à refutação acadêmica em aceitar as transformações requeridas particularmente no que se refere às relações entre arte e técnica, que no caso da arquitetura moderna foram fundamentais. No ensino acadêmico em vigor, neste período, o arquiteto poderia ter como resultado estético de sua arquitetura a representação de algum ou vários estilos do passado em que muitos destes elementos de arquitetura utilizados apenas teriam a função decorativa.

A técnica tradicional do artesanato foi totalmente substituída pela técnica da produção industrial, no qual o processo inventivo se restringe àqueles poucos que concebem

<sup>56</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

e elaboram o modelo original. Os processos manuais exigiam a participação dos que auxiliavam na execução, porém, estavam alheios à idéia geradora da obra como um todo.

Para Costa:

“Estabeleceu-se, desse modo, o divórcio entre o artista e o povo: enquanto o *povo artesão* era parte consciente na elaboração e evolução do *estilo* da época, o *povo proletário* perdeu contato com a arte. Divórcio ainda acentuado pelo mau gosto burguês do fim do século, que se comprazia, envaidecido, no luxo barato dos móveis e alfaias da produção industrial sobrecarregada de enfeites pseudo-artísticos, enquanto a arquitetura, hesitante entre o funcionalismo neogótico do ensino de Viollet-le-Duc e as reminiscências do formalismo neoclássico do começo do século, se entregava aos desmanos estucados dos cassinos e aos espalhafatosos empreendimentos das exposições internacionais, antes de resvalar para as belas estilizações, embora destituídas de conteúdo orgânico-estrutural, do “art-nouveau” de novecentos.

Mas ao lado de tão generalizado aviltamento do gosto oriundo dos focos industriais, e cuja vulgaridade o comércio se incumbira de levar aos confins da terra, esta mesma indústria e essas mesmíssimas exposições internacionais, utilizando novos materiais e novos processos, tanto no fabrico dos utensílios quanto na construção das estruturas, provocaram, simultaneamente àquela onda de falso brilho, um surto de formas funcionais de proporções inusitadas e singular elegância, muito embora não lhes assistisse o propósito deliberado da quebra das formas consagradas, pois na maioria dos casos sempre diligenciaram por disfarçar a beleza incipiente, escondendo a pureza do achado sob a maquiagem do gosto equívoco de então. Sem embargo porém desse empenho, a nova intenção, o espírito novo – ou seja, precisamente, o espírito moderno – já se desprendia com surpreendente desenvoltura: desde o mundialmente famoso “Palácio de Cristal”, da exposição de Londres de 1851 (velho de um século – e ainda se invoca a “precipitação do modernismo!), do elegante molejo das caleches e do tão delicado e engenhosos arcabouço dos guarda-chuvas – versão industrializada do modelo oriental -, até as cadeiras de madeira vergada a fogo, ou de ferro delgadíssimo, para jardim, e as estruturas belíssimas criadas pelo gênio de Eiffel (Costa, 1995:161-162)<sup>57</sup>.”

Na citação anterior, Costa explica como era o panorama, quando iniciava, no Brasil, a era republicana. Costa afirma que a partir desse momento é deixado de lado o apego às formas tradicionais, os admiradores de Henri Victor Grandjean de Montigny<sup>58</sup> desistem do neoclássico, assim como da união de ambas as modalidades opostas peculiares de um estilo próprio. Costa acrescenta que as alterações que a arquitetura sofreu, nesse momento, refletem questões estilísticas, que sempre aconteceram quando da mudança de um período para o outro e, as de caráter revolucionário, consequência das modificações ocasionadas

<sup>57</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

<sup>58</sup> Nesse texto, Costa nos recorda que o arquiteto francês Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny formou-se na “École des Beaux-Arts” de Paris no segundo quarto do século XIX; após muitos problemas enfrentados, Montigny funda o curso regular de arquitetura no Rio de Janeiro, a ser ministrado no prédio projetado por ele para ser a sede da Academia de Belas Artes que havia sido fundada recentemente. Dessa maneira, é instaurado oficialmente o curso de arquitetura no Brasil, inspirado no espírito moderno da época, ou seja, baseado nos princípios do formalismo neoclássico, de contenção plástica, opondo-se ao barroco, estilo anterior em vigor, já considerado ultrapassado e cujas últimas expressões foram denominadas de rococó, afirma Costa. No segundo quarto do século XX, chega ao Rio de Janeiro, o aluno Grand Massier, da mesma escola em que estudou Montigny - “École des Beaux-Arts” - escolhido para representar o Diretório Acadêmico de sua escola, com a missão de compilar material referente à arquitetura moderna brasileira. A meta pretendida era organizar uma exposição na própria “École” a respeito da arquitetura brasileira que havia despertado interesse aos alunos dessa escola, explica Costa. Embora houvesse certa hostilidade e incompreensão referente à nova época, outro importante francês chega ao Brasil, Charles Edouard Jeanneret, conhecido como Le Corbusier. Considerado por Costa um gênio autodidata, esteve fazendo uma palestra no Rio de Janeiro em 1929, pois estava, na realidade, a caminho do Prata, onde realizaria diversas conferências importantes, posteriormente organizadas no seu livro *Précisions*.

pelo processo da produção industrial, marcados por uma nova maneira de fabricar, construir e viver. Para tanto, é necessário compreender a verdadeira natureza dessas transformações que se refletiram na arte moderna, pois são fatos relacionados em primeiro lugar ao “gosto”. Enjoados de repetir soluções consagradas, buscavam novas soluções para a renovação do estilo e, em segundo lugar, a nova tecnologia e a economia, advinda da mesma, forçavam novos caminhos e o gosto apenas seguia.

No início do século XX, conforme citação a seguir, Costa afirma que se tentava reviver o nosso passado, resultando mais num “pseudo-estilo”, o neocolonial, gerado de interpretações equivocadas dos senhores Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e José Mariano Filho:

“Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o neocolonial, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Mariano Filho.

Tratava-se, no fundo, de um retardado *ruskinismo*, quando já não se justificava mais na época o desconhecimento do sentido profundo implícito na industrialização, nem o menosprezo por suas conseqüências inelutáveis. Relembrada agora, ainda mais avulta a irrelevância da querela entre o **falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos** europeus: era como se, no alheamento da tempestade iminente, anunciada de véspera, ocorresse uma disputa por causa do feitiço do toldo para o “garden-party”. Equívoco ainda agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional e conseqüente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais, do que resultou verdadeira salada de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes.

Assim como na Avenida Central marcou o apogeu do ecletismo, também o pseudo-colonial teve a sua festa na exposição comemorativa do Centenário da Independência, prestigiado como foi pelo prefeito Carlos Sampaio, o atrasador da primeira das quatro colinas – Castelo, São Bento, Conceição, Santo Antonio – que balizavam o primitivo quadrilátero urbano, arrasamento aliás necessário e já preconizado desde 1794, segundo apurou o arquiteto Edgard Jacinto, por D. José Joaquim da Cunha de Azevedo Coutinho, “Bispo que foi de Pernambuco e Elvas e Inquisidor-Geral”, - apenas não se levou na devida conta a criteriosa recomendação para que se orientassem as ruas no sentido da viração da barra (Costa, 1995:165)<sup>59</sup>.”

Novamente, observando as próprias palavras de Costa no parágrafo anterior, após vinte anos da publicação de seu texto “ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes”, Costa se coloca em oposição ao estilo neocolonial e ao estilo do ecletismo, fazendo uso dos mesmos argumentos quando afirma que se trata de “falsos estilos”, conceito por ele criado e que está presente nessa citação.

Nesse período, Costa comenta que não se justificava mais o desconhecimento da era industrial e suas conseqüências implícitas. Ressalta, mais ainda, o equívoco do falso colonial e o do ecletismo copiado de falsos modelos europeus. Tal engano somente foi possível

<sup>59</sup> COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

devido à falta de conhecimento das reais características da arquitetura tradicional e da incompetência em reinterpretar tais soluções, antes realizadas para poderem ser aproveitadas nos programas atuais que a arquitetura moderna requeria, resultando em formas desconexas provenientes de períodos e técnicas construtivas distintas da forma plástica resultante, que aliás, como já comentado anteriormente, parece ser a principal razão pela qual Costa refuta tais estilos.

No depoimento de Guilherme Wisnik observa-se uma importante colocação quanto aos comentários de Costa, quando o mesmo desembarcou no Brasil em 1916 e se surpreendeu com a beleza natural do Rio de Janeiro. Porém, Wisnik consegue visualizar a decepção de Costa, ao longo de sua carreira, pela tensão que há entre essa paisagem deslumbrante, em contraste com edificações ecléticas, pouco representativas da verdadeira tradição arquitetônica no Brasil, conforme a seguinte citação:

“(...) Foi, portanto, uma impressão de enorme encantamento com a paisagem natural do Rio. Encantamento que, no dia seguinte, foi substituído por uma decepção com a paisagem construída, com aqueles palacetes ecléticos que haviam ali. Mas, na verdade, o importante a ser retido dessa descrição, na minha opinião, é o fato de ter havido um encantamento somado a uma decepção, isto é: a tensão entre essas duas instâncias é o que fundamenta a visão de Lucio Costa sobre o Brasil, até o final da vida. E ela remete a essa visão fundadora, epifânica, que acontece nesse momento, e que não se refere ao apontamento de uma oposição antagônica entre cultura e natureza, mas à percepção – precoce, é importante que se diga – de uma inadequação interna à “natureza cultural” brasileira, ou, se quisermos, do Rio de Janeiro, naquele momento. Ele percebeu, de alguma maneira, que aquelas construções não se coadunavam com a “natureza cultural” do país, com sua tradição construtiva, que, em algum lugar, deveria haver, sedimentada durante séculos de colonização. Pois aquelas construções, ali, não se referiam a isso. Elas eram alheias a essa tradição (Wisnik, 2003:188-189)<sup>60</sup>.”

Tais comentários de Wisnik referem-se a esse trecho do texto de Costa “A alma dos nossos lares”, publicado em *A noite*, em 4 de setembro de 1924:

“Anoitecia quando desembarquei, e a sombra que tudo confunde e mistura, já baralhava as formas feias às belas formas... O trajeto de Mauá e a Copacabana, naquela sucessão de avenidas e enseadas com aquela iluminação deslumbrante como eu nunca dantes vira maravilhou-me. Pareceu-me um conto de fadas...um sonho...E um sonho fora deveras. Ao despertar na manhã seguinte – uma linda manhã de sol – foi cruel, bem cruel a minha decepção: habituado a viajar por terras diversas, estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica que refletia o ambiente, o gênio, a raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia (...) No entanto, aqui chegado, nada vi que fosse a nossa imagem”. (Costa, 1924)<sup>61</sup>.”

Chama a atenção que Wisnik, quando fala da decepção de Costa ao contrastar por um lado a beleza da paisagem natural do Rio com o artificialismo que as construções ali

<sup>60</sup> WISNIK, Guilherme. **Depoimentos**. WISNIK, Guilherme (Org.), **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

<sup>61</sup> Costa, Lucio. **A alma dos nosso lares**. Rio de Janeiro: Jornal A noite, 4 set., 1924.

representavam através do estilo eclético, foi a utilização da expressão *tradição construtiva* que colabora com o foco da tese aqui exposta, ou seja, parece que Costa afasta-se do ecletismo e do neocolonial justamente por essa falta de conexão entre construção e forma plástica resultante, advinda de uma tradição construtiva local. Usando as palavras de Costa, tais desconexões conformam os *falsos estilos*. E, sendo assim, os “verdadeiros estilos” para Costa, seriam aqueles que possuam uma correspondência honesta ou verdadeira entre construção e forma resultante, advindas de uma tradição construtiva local. Por esse motivo, observou-se no capítulo “Menções de Costa à tradição popular” e no capítulo em sequência, em que foram analisados alguns projetos arquitetônicos de Costa, um esforço do autor no sentido de valorizar os precedentes advindos da tradição popular colonial, reinterpretando-os criticamente com relação às suas técnicas e materiais construtivos, com a finalidade de aplicá-los à arquitetura moderna, dando a ela um caráter local, vinculando a mesma ao lugar em que se insere, no Brasil; seria precisamente desses precedentes que Costa poderia extrair conhecimento, pois os considera verdadeiros.

Wisnik salienta que Costa, quando vai a Portugal com a missão de desvendar as origens da tradição construtiva do país, admite não ser possível precisar tais informações, uma vez que são muito difíceis de serem identificadas, conforme a citação a seguir:

“A viagem de 1948 para as províncias portuguesas, a serviço do Patrimônio, pode ser considerada o auge do seu processo de formação intelectual. Esse longo processo remete às viagens anteriores: para Diamantina, em 1924, e para o Povoado das Missões, em 1937, em busca de uma genealogia de formação das nossa raízes. Mas em Portugal ele pretendia encontrar a origem das formas, e as raízes legítimas das construções que foram feitas aqui. E, por isso, é muito bonito que ele tenha admitido ter sido impossível encontrar essas raízes, e que, em certa medida, esse projeto de heranças é um projeto falhado. Ele chega quase a dizer isso...Nesse sentido, indica importantes semelhanças com o que percebeu Sérgio Buarque de Holanda em relação à formação brasileira: a dificuldade de implantar raízes, a dificuldade de trazer formas criadas em outros solos e fazê-las frutificar aqui (Wisnik, 2003:190-191)<sup>62</sup>.”

Costa, através do texto “**Tradição Local**”, arrisca afirmar alguns comparativos entre Brasil e Portugal, afirmando que certas técnicas e materiais empregados em uma determinada região do Brasil corresponderia a regiões similares em termos de topografia, clima, entre outros, com as de Portugal. Costa realmente não consegue conectar diretamente essa filiação, mas afirma que o mestre de obras português estava fazendo aqui o que ele faria em Portugal. Essa valorização que Costa dá às técnicas construtivas da tradição popular vão ser retomadas por ele para tentar criar conexões com um passado que

<sup>62</sup> WISNIK, Guilherme. **Depoimentos**. WISNIK, Guilherme (Org.), **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot.

viria servir de diferencial ao fazer suas distinções do que seria um “verdadeiro estilo” e o que seria um “falso estilo”.

A formação acadêmica de Lucio Costa foi desenvolvida nos moldes da École des Beaux-Arts de Paris, fato que refletiu inicialmente em sua carreira:

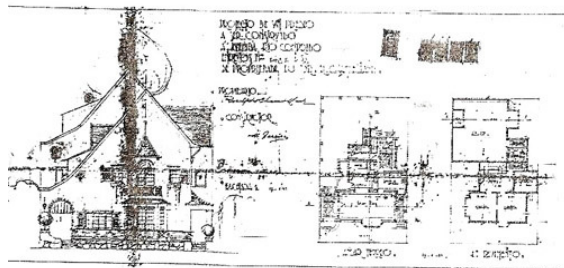
“(…) Foi então que, com Evaristo Juliano de Sá, fiscalizei a construção do meu primeiro projeto, casa em “estilo inglês” para Rodolfo Chambelland, na Avenida Paulo de Frontin.

(…) Assim, quando em 1922 a turma se formou, meu colega Fernando Valentim me convidou para sócio; nosso primeiro escritório foi na rua Gonçalves Dias 30, ao lado da Confeitaria Colombo. (…)

Era a época do chamado 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 repertório 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 variava do normando ao basco, do missões ao colonial. (…)



ASA RODOLFO CHAMBELLAND, 1921-22  
linha-primeira obra, na Paulo Frontin.  
colaboração com Evaristo Juliano de Sá.



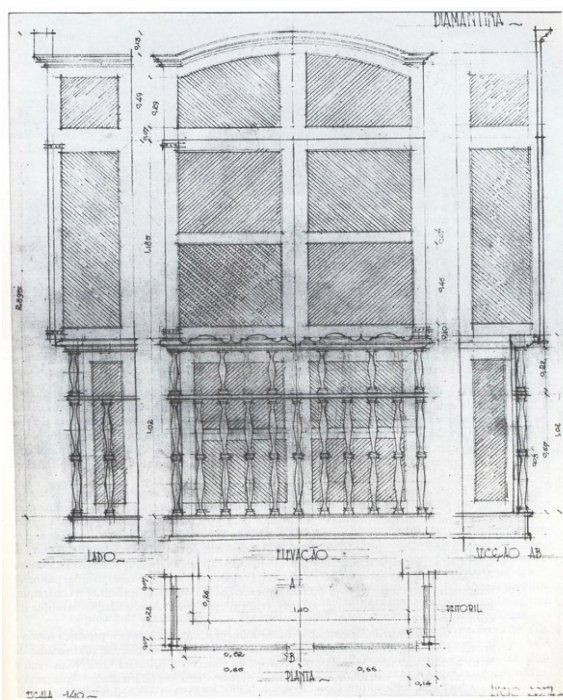
**FIGURA 28**<sup>64</sup>

<sup>63</sup> COSTA, Lucio. **À guisa do sumário** (1982). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>64</sup> Desenho e projeto de casa em “estilo inglês” para Rodolfo Chambelland de Lucio Costa. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.14.

Os projetos realizados entre 1922 e 1929, individualmente ou em sociedade com Fernando Valentim, seguem de um modo geral os princípios do movimento Neocolonial, tais como: 1923 – Projeto vencedor para o concurso Solar Brasileiro; 1924 – Residência Raul Pedrosa (atualmente abriga a sede da Rio Arte).

Em 1926-27, Lucio Costa viaja para a Europa e, através das cartas enviadas aos seus parentes presentes no livro de sua autoria "Registro de uma vivência", é possível verificar o quanto absorvia em conhecimento de cada lugar ou das edificações visitadas, devido aos detalhes descritos em suas narrativas. Visitou, entre outros países, Portugal, França, Itália. Em seu retorno, viaja para Minas Gerais, conhecendo o mosteiro de Caraça e as cidades de Sabará, Mariana, Ouro Preto, Diamantina, entre outras.



**FIGURA 29<sup>65</sup>**

<sup>65</sup> Desenho do muxarabi de Diamantina de Lucio Costa. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.501.

Costa esteve pela primeira vez em Diamantina em 1922, quando foi comissionado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes. Salienta-se a passagem pela cidade de Diamantina, por proporcionar a observação de perto do último exemplar de muxarabi do período colonial.

Tais constatações, *in loco*, sobre as peculiaridades da arquitetura do período colonial, provocaram conseqüências profundas em sua maneira de pensar a arquitetura com relação ao que se produzia naquele momento; isso fica evidente ao afirmar: "Comecei aí a perceber o equívoco do chamado neo-colonial, 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 (Costa, 1995:17)."<sup>66</sup>

Nessa frase de Lucio Costa, referente à citação do parágrafo anterior, é possível observar que quando Costa se opõe ao estilo neocolonial, ele argumenta que as técnicas construtivas utilizadas para sua concepção são distintas daquelas usadas no estilo colonial (precedente de referência para criar o neocolonial).

Observam-se, na citação a seguir, os relatos pormenorizados de Costa, por ocasião da oportunidade em que se depara com reminiscências originais da arquitetura do período colonial, especificamente com relação aos muxarabis de Diamantina, evidenciando a repercussão de tal fato em sua maneira de pensar a arquitetura:

"Outra característica desses sobrados de Recife e Olinda são os robustos consolos de pedra para apoio do piso de tábuas das sacadas com painéis de almofadas e treliça onde assentavam as caixas dos *muxarabies*, ou *muxarabis*, e, vez, por outra, os pontalotes de sustentação de uma cobertura alpendrada, havendo então encaixes, rente à parede e também de pedra, dispostos lateralmente na altura das vergas, para receber o devido frechal. Ao contrário do que ocorre em Pernambuco, na Paraíba o piso da sacada é sempre de pedra com perfilatura nos bordos, o que confere ao conjunto aparência diferente, mais pesada.

Essas caixas sacadas ou rasas, isto é, simplesmente sobrepostas ao enquadramento dos vãos, de tradição muçulmana, que permitem resguardo sem prejuízo da ventilação, foram usadas em toda a colônia, nas ruelas estreitas onde os cômodos se devassavam. Fotografias de 1860 mostram que eram comuns em São Paulo, juntamente com os grandes beirais de nível e forrados.

Com a vinda da corte, esse costume que conferia à cidade certo ar oriental chocou os fidalgos e elas foram obrigatoriamente arrancadas e substituídas por venezianas e vidraças de guilhotina ou de abrir "à francesa" surgindo então, no Rio, principalmente, as graciosas sacadas de ferro dispendo nos cantos de barras verticais espiraladas para pendurar luminárias. Assim, essas reixas de madeira foram sumindo, e dos simpáticos muxarabis avulsos de encaixar nas sacadas sobrou apenas um em todo o país – o de Diamantina (Costa, 1995:502)<sup>67</sup>."

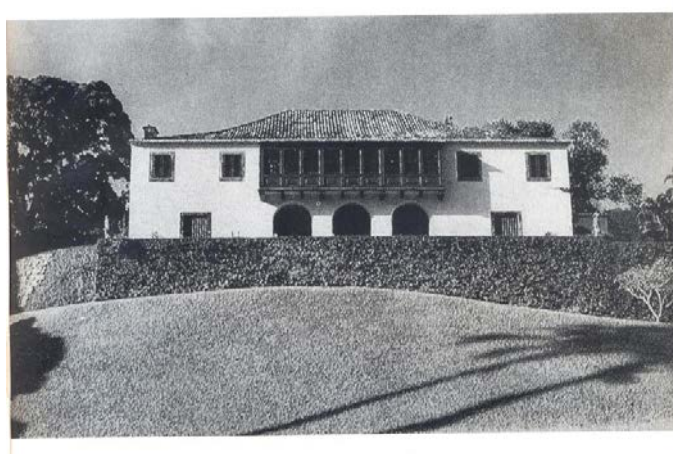
<sup>66</sup> COSTA, Lucio. **À guisa do sumário** (1982). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>67</sup> COSTA, Lucio. **Anotações ao correr da lembrança**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.



Nessa citação do parágrafo anterior, é possível observar que Costa detalha minuciosamente questões relacionadas às técnicas construtivas utilizadas no período colonial, para a execução dos muxarabis.

Após a viagem a Minas Gerais, Lucio Costa, a partir dos anos trinta, começa a apresentar, por seus textos e projetos concebidos para a Casa E. G. Fontes, expressivas mudanças de postura, observadas, por exemplo, quando apresenta ao cliente duas propostas, a primeira referindo-se à sua "Última manifestação de sentido eclético-acadêmico (Costa, 1995:55)<sup>68</sup>" e a segunda, à sua "Primeira proposição de sentido contemporâneo (Costa, 1995:60)<sup>69</sup>."



**FIGURA 30<sup>70</sup>**

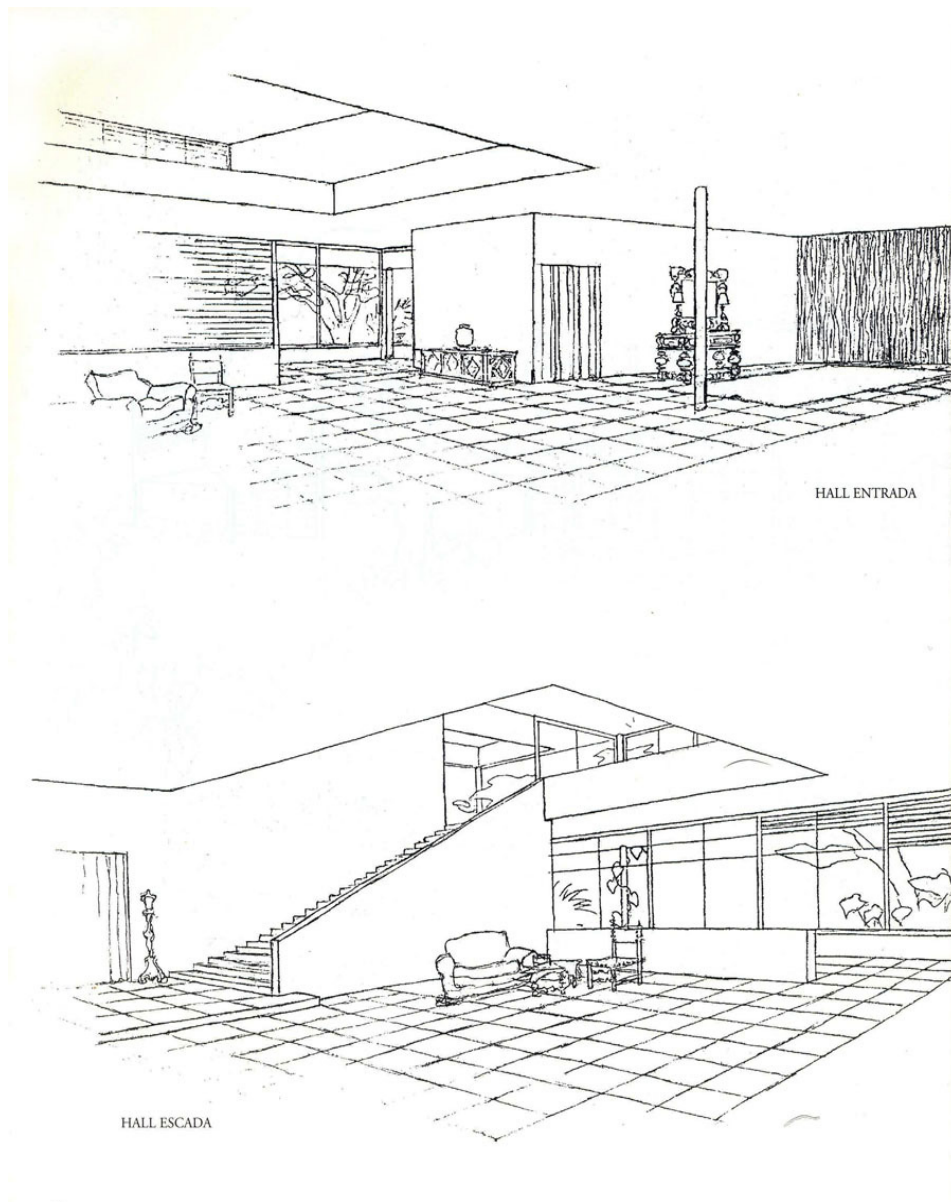


**FIGURA 31<sup>71</sup>**

<sup>68</sup> COSTA, Lucio. **Casa E. G. Fontes** (1930). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>69</sup> Idem nota anterior.

<sup>70</sup> Projeto e desenhos de Lucio Costa da Casa E. G. Fontes - "Última manifestação de sentido eclético-acadêmico". In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.56.

FIGURA 32<sup>72</sup>FIGURA 33<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Idem nota anterior.

<sup>72</sup> Projeto e desenhos de Lucio Costa da Casa E. G. Fontes - "Primeira proposição de sentido contemporâneo". In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.60.

<sup>73</sup> Projeto e desenhos de Lucio Costa da Casa E. G. Fontes - "Primeira proposição de sentido contemporâneo". In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.64.

As alterações em suas reflexões ficam mais contundentes quando ele é convidado pelo Ministro Francisco Campos para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes, cargo que ocupou de dezembro de 1930 a setembro de 1931. O texto intitulado “ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes”, foi um pronunciamento feito em setembro de 1931, o qual reflete as mudanças ocorridas em seu pensamento a partir da década de trinta, como pode ser observada em seu relato a seguir:

“Acho que o curso de arquitetura necessita uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas, as formas estéticas e estruturais se identificaram. **Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem.** E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Nós fazemos exatamente o contrário – se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede cinquenta. Procedemos da seguinte maneira: feito o arcabouço, simples, real, em concreto armado, tratamos de escondê-lo por todos os meios e modos; simulam-se arcos e contrafortes, perduram-se colunas, atarracham-se vigas de madeira às lajes de concreto. Pedra fica muito caro? Não tem importância, o pó de pedra aparelhado com; as regras da estereotomia resolve o problema. Fazemos cenografia, “estilo”, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura (Costa, 1995:68)<sup>74</sup>.”

Nessa citação de Costa, ficam mais contundentes as constatações antes mencionadas com relação ao que ele considerava um equívoco, ou seja, o fato do estilo neocolonial se afastar das técnicas construtivas referente ao precedente da qual o originou – o estilo colonial – e, também, quando se observa a riqueza de detalhes ao descrever as técnicas construtivas usadas na execução dos muxarabis. Nessa última citação, portanto, Costa deixa claro que os “verdadeiros estilos”, conceito usado por ele, são aqueles em que “(...) arquitetura e construção coincidem, sejam provenientes de uma tradição erudita ou popular. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. (...)” Posteriormente, Costa afirma que os “falsos estilos” são aquelas arquiteturas feitas ao contrário, a saber, “(...) Fazemos cenografia, “estilo”, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura”.

Segundo Costa, o papel do precedente, naquele momento, apresenta indícios que o mesmo deveria subsidiar a criação arquitetônica servindo como referência ao projeto a ser desenvolvido. Também está muito mais conectado a uma análise crítica, com a finalidade de extrair certos conhecimentos para serem reinterpretados e aplicados no presente momento. Deste modo, ter-se-á que levar em consideração os novos materiais e as novas técnicas, do

<sup>74</sup> COSTA, Lucio. **ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes** (1931). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

que fazer uso do precedente apenas como uma mera inspiração estilística. Para Costa, torna-se fundamental entender quais as técnicas e materiais utilizados naquele precedente. Assim, ao transpô-lo para os dias atuais, verificar o que ainda se pode considerar válido para sua reutilização, evitando uma simples cópia estilística, cujos exemplos dados por Costa eram o neocolonial e o ecletismo, estilos que ele repudiava por justamente não apresentarem uma correspondência honesta entre construção e estética resultante. Aos poucos, vai se observando que nem mesmo os princípios compositivos de estilos considerados “falsos” por Costa são estudados para serem extraídos como conhecimento. Ou seja, Costa vai fornecendo pistas de que se o precedente não possuir como atributos a *interdependência entre construção e estética resultante*, é considerado por ele uma “falsa arquitetura” desenvolvida por “falsos arquitetos”, portanto, não digna de aprendizado seja qual for o âmbito a ser pesquisado. Pensando dessa maneira, Costa propõe, então, uma reforma que abranja um ensino técnico-científico que possibilite a integração da arte com a construção através de estudos de precedentes:

“(...) Os clássicos serão estudados como disciplinas; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta.

Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não como o intuito da transposição ridícula dos seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá – os verdadeiros são lindos –, mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e conseqüentemente beleza (Costa, 1995:68)<sup>75</sup>.”

Costa afirma que o momento atual (à época) é de grandes transformações e que os pintores, escultores e arquitetos devem melhor compreender a nova fase, a qual já se encontra iniciada, e será marcada por uma grande era e cujo nome dado, “futurismo”, destinado ao movimento de artistas que procuram renovar seus trabalhos, está sendo mal utilizado.

O movimento moderno surge no Brasil com o projeto da casa Vila Mariana, São Paulo, em 1928, pelo arquiteto Gregório Warchavchik. Posteriormente, no Rio de Janeiro, deu-se a partir da proposta de reforma do ensino da Escola Nacional de Belas Artes, por Lucio Costa, que convida Warchavchik para ser professor nessa instituição. Costa fica apenas um ano como diretor da ENBA, e tem sua proposta de reformulação rejeitada. A seguir, organiza com Warchavchik o Salão de 1931, afirmando que a partir desses acontecimentos começa o processo de renovação da arquitetura: “O Salão de 31 foi o “canto de cisne” da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país e, no que se refere à

<sup>75</sup> COSTA, Lucio. **ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes** (1931). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

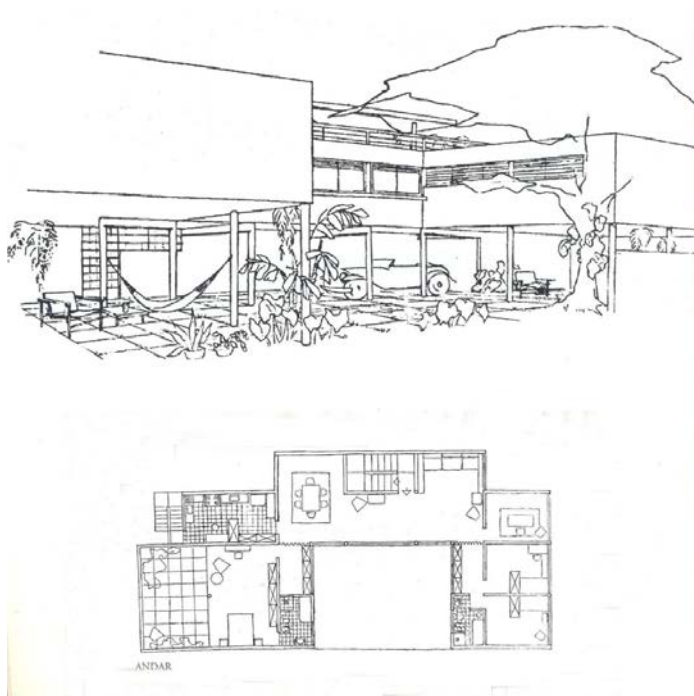
arquitetura, da integração plástica – ou seja, da arte - na nova tecnologia construtiva (Costa, 1995:71)<sup>76</sup>.”

Costa monta um escritório de arquitetura com Carlos Leão e Warchavchik. Da sociedade com Warchavchik, projeta Gamboa (apartamentos proletários) e a casa Schwartz, ambos em 1932.

Após a dissolução da sociedade, Lucio Costa destina seu tempo a estudos teóricos e práticos de mestres como Mies van der Rohe, Walter Gropius e, principalmente, Le Corbusier. Em seus estudos práticos, realiza duas casas de campo que diz nunca ter visto, uma para Fábio Carneiro Mendonça e outra para Paulo Paes de Carvalho, além de uma série de projetos denominados “Casas sem dono”, para lotes urbanos de 12 x 36, entre 1932 a 1935, período em que ficou desempregado (ou, como ele mesmo denomina tal fase, em “Chômage”):

“A clientela continuava a querer casas de “estilo” - francês, inglês, “colonial” - coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por tinta e seis, - “Casas sem dono”.

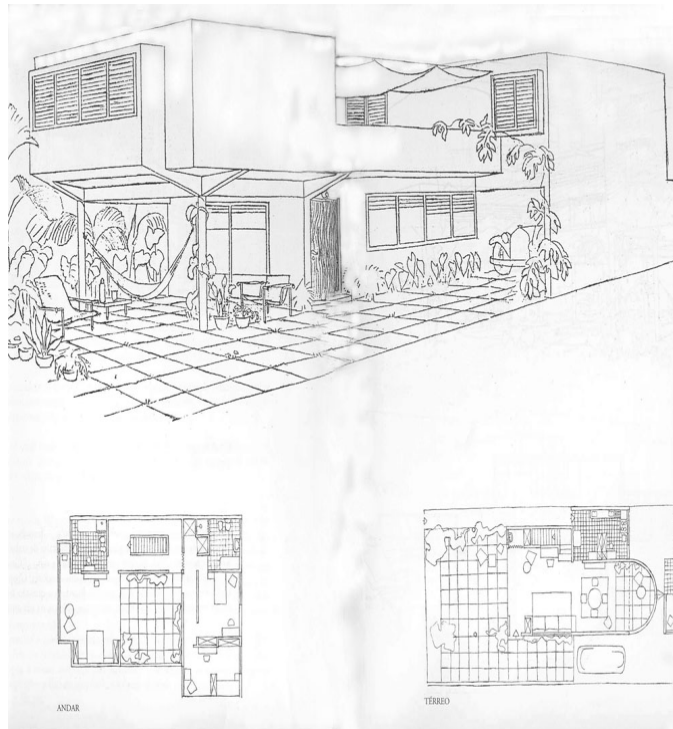
E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, - sobretudo este, porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o *plástico*, na sua ampla abrangência (Costa, 1995:83)<sup>77</sup>.”



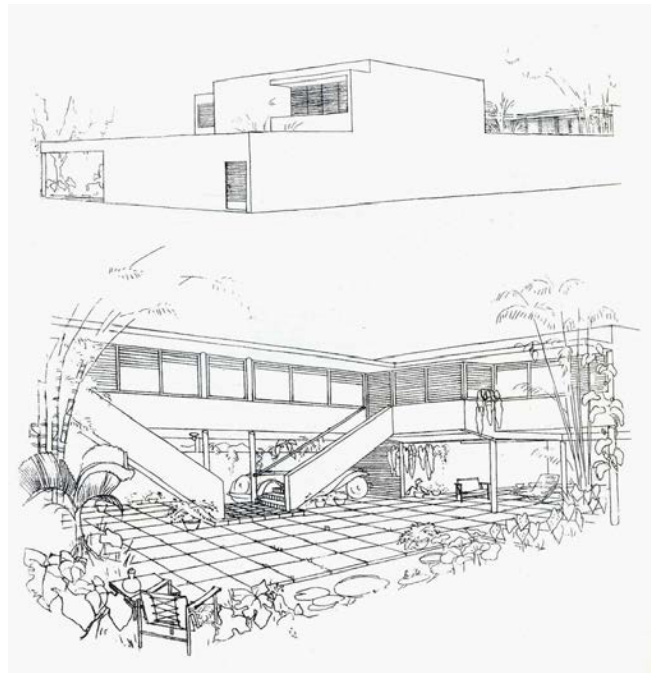
**FIGURA 34**<sup>78</sup>

<sup>76</sup> COSTA, Lucio. **Salão de 31**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>77</sup> COSTA, Lucio. **“Chômage” 1932-36**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.



**FIGURA 35<sup>79</sup>**



**FIGURA 36<sup>80</sup>**

<sup>78</sup> Projeto e desenho da Casa sem dono 1 de Lucio Costa. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.84-85.

<sup>79</sup> Projeto e desenho da Casa sem dono 2 de Lucio Costa. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.86.

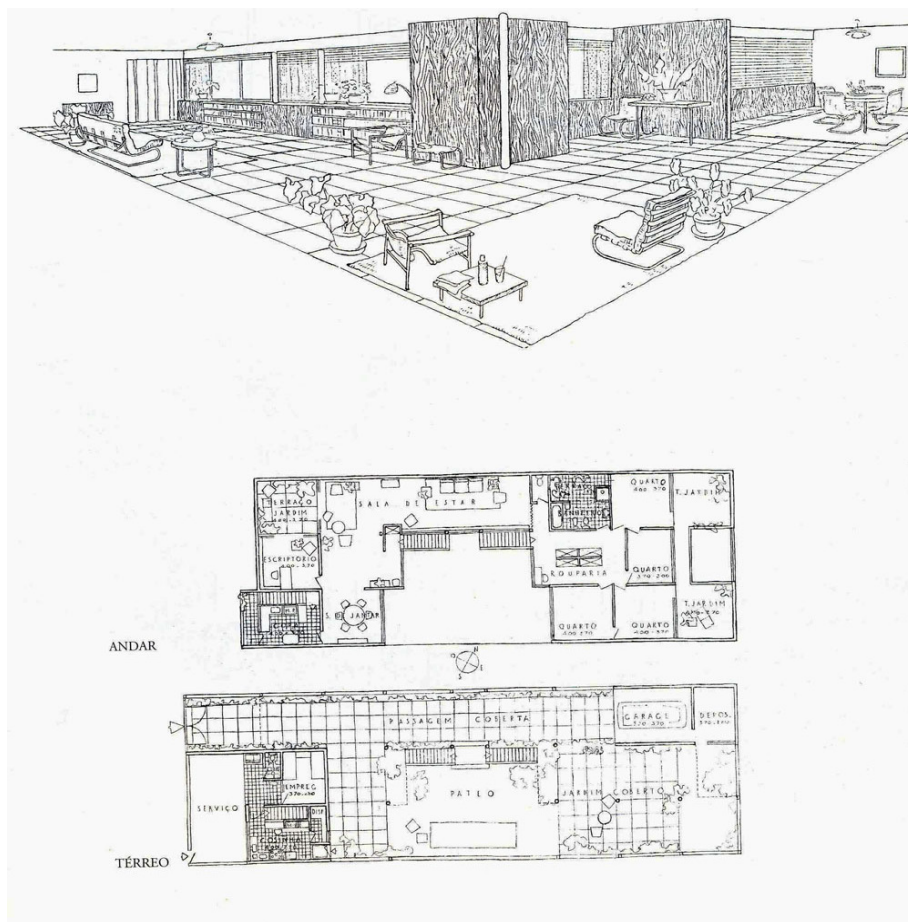


FIGURA 37<sup>81</sup>

Para Costa, tradição popular e erudita possuem o mesmo valor, desde que as mesmas possuam as razões que Costa utiliza quando aborda todos os seus outros conceitos anteriormente analisados com relação ao pólo que representa a verdade (verdadeira arquitetura, verdadeiro arquiteto e arquitetura moderna).

<sup>80</sup> Projeto e desenho da Casa sem dono 3 de Lucio Costa. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.88.

<sup>81</sup> Projeto e desenho da Casa sem dono 3 de Lucio Costa. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.89.

## Constatações

Resumidamente, pode-se afirmar que, para Costa, os “verdadeiros estilos” são advindos da tradição erudita ou da tradição popular, pois estas possuem o mesmo valor; portanto, são aqueles em que construção e expressão formal se unem de uma maneira honesta. Em pólo oposto, os “falsos estilos”, são aqueles que priorizam a aparência do objeto arquitetônico, não havendo uma correspondência direta entre construção e forma plástica resultante, que se torna uma espécie de maquiagem estilística, ou seja, pilares ou vigas que não tem função estrutural e sim de embelezamento, o uso de uma estrutura independente, mas que dá a sensação plástica de fechamento próprio da estrutura de alvenaria portante, entre outros. Costa repudia tal atitude, afirmando que o papel do precedente vai além de sua imagem ou de sua aparência estilística. O papel do precedente, para Costa, parece estar muito mais ligado ao entendimento e conhecimento de certas tomadas de decisões do passado. Se for advindo da tradição erudita pode-se, estudar suas leis e os princípios compositivos que os caracterizaram em sua essência conceptiva; se for advindo da tradição popular, pode-se estudar o uso de certas técnicas construtivas e soluções funcionais. Com esse conhecimento, Costa acredita ser possível emitir juízos de valores que permitam verificar quais elementos do passado poderiam ser reaplicados no momento presente, mas levando em consideração o contexto (social, econômico, pragmático, etc.) do local. Essas constatações determinam que o papel do precedente, consoante Costa, é fundamental em uma criação arquitetônica que busque a excelência, já que a partir do mesmo é possível verificar acertos e ou equívocos que servem como referência a novas concepções. Para tanto, as razões que Costa levanta para determinar o que seja um “verdadeiro estilo” desembocam diretamente no conceito de uma “verdadeira arquitetura” produzida por “verdadeiros arquitetos” que desenvolvem a “arquitetura moderna” e que, tais razões, sejam para arquiteturas precedentes ou atuais, pois parece que o tempo é um só no pensamento de Costa, quando o mesmo se refere à excelência arquitetônica, apresentam vestígios que precisam passar necessariamente por um ponto crucial em toda a montagem de sua teoria, qual seja: por uma “verdade construtiva”.

Os conceitos mapeados dos escritos de Costa, analisados criticamente neste capítulo, corroboram a idéia anteriormente exposta da possibilidade de que Costa tenha sido influenciado pelos teóricos da história da arte Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, ao estruturar sua teoria através do uso de pólos opostos. A citação a seguir, salienta este fato quando Worringer cita o livro “Estilo” do autor Gottfried Semper que teve uma forte



influência nos trabalhos de outros autores e comenta sobre o uso da palavra “verdadeiro” em oposição a “falso” como uma maneira de melhor elucidar certas questões estilísticas:

“Como a história da arte começou a florescer no século XIX, é natural que as teorias sobre o nascimento da obra de arte tenham se baseado em uma concepção materialista. Sobre falar dos efeitos salutares e úteis que teve este ensaio de penetrar na essência da arte, como reação a estética especulativa e ao esteticismo do século XVIII. Com isto a jovem ciência se assegurou em um valoríssimo fundamento. Uma obra como a de Gottfried Semper, titulada *Stil* (“Estilo”), ficará para sempre como uma realização na história da arte, que – como todo edifício ideológico elevado, amplo e bem elaborado – se fala mais além das valorizações puramente históricas de “verdadeiro” e “falso”.

Sem embargo este livro com sua teoria materialista sobre a gênese da obra de arte – teoria que encontrou acolhida em todos os setores sociais e tem sido durante decênios, até nossos dias, o suposto tático da maior parte das investigações no campo da história da arte - se consideramos hoje como ponto de apoio das forças anti-progressistas e da preguiça mental. A valorização exagerada de fatores secundários dificulta o passo a toda penetração profunda no ser mais fundo da obra de arte. E ademais nem todos que se apóiam em Semper tem o espírito de Semper (Worringer, 1953:22-23)<sup>82</sup>”.

Tais constatações vão esclarecendo paulatinamente os prováveis autores que influenciaram Costa na estruturação de seus argumentos baseados em pólos opostos para fundamentar o papel do precedente na concepção da arquitetura moderna.

---

<sup>82</sup> WORRINGER, Wilhelm. “**Abstracción y naturaleza**”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

## VIII – RAZÕES DA TRADIÇÃO

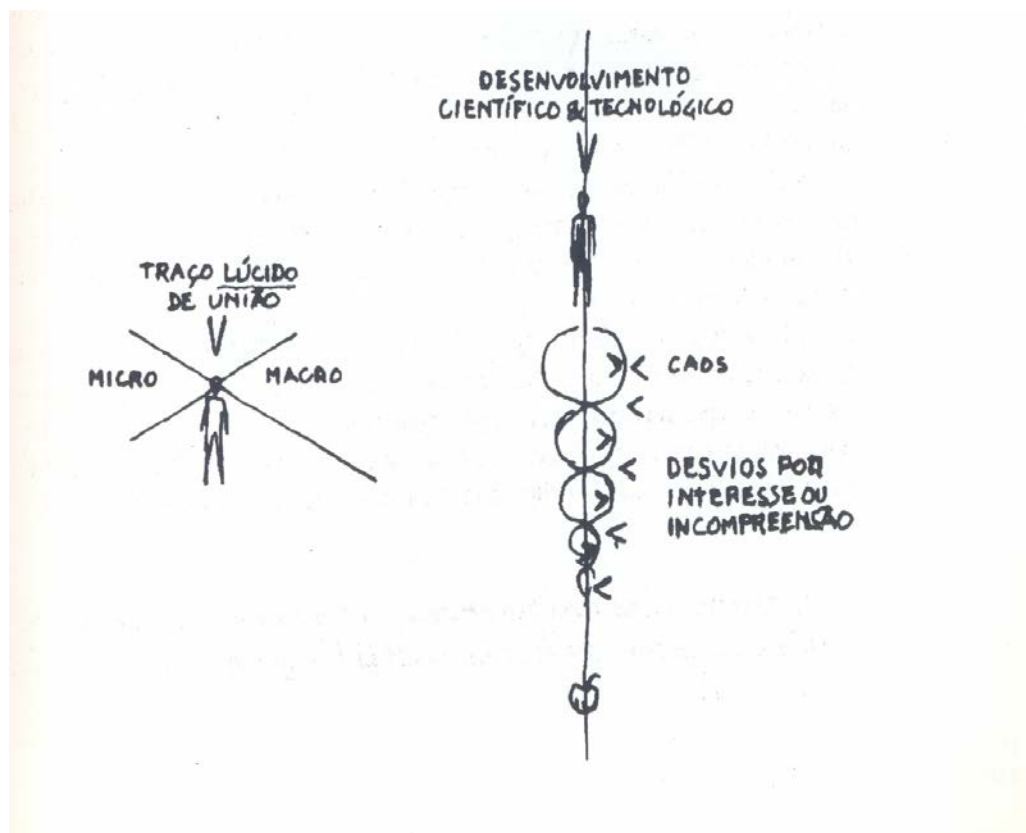


FIGURA 38<sup>83</sup>

**"As duas metades da natureza:**  
**Natureza ao alcance dos sentidos e do engenho – artesanato, natureza ao alcance da**  
**mão; prevalece o sentimento (predomínio das artes).**  
**Natureza ao alcance da inteligência e da ciência – tecnologia, natureza ao alcance do**  
**intelecto; prevalece o raciocínio (predomínio das ciências).**  
**Sempre coexistiram e continuarão a coexistir (questão de dosagem).**  
**(Museu de Ciência e Tecnologia, 1970) (Costa, 2001:23)<sup>84</sup>."**

<sup>83</sup> Desenho de Lucio Costa representando a sua tese intitulada Teoria das Resultantes Convergentes. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.403.

<sup>84</sup> COSTA, Lucio. **Com a palavra, Lucio Costa**. Roteiro e seleção de textos Maria Elisa Costa. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 167p.

O presente capítulo, intitulado "Razões da tradição", tem como objetivo apresentar os possíveis argumentos que proporcionem as respostas para a tese em que sua principal indagação está na seguinte pergunta: Quais as razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Lucio Costa?

As respostas, portanto, estão baseadas em hipóteses estruturadas em pólos opostos. Essas constatações referem-se aos capítulos anteriores desta tese, em que foi possível verificar que o pensamento de Costa sobre o papel do precedente se estrutura em argumentos que refletem pólos opostos, como concepção "plástico-ideal" em oposição à concepção "orgânico-funcional", "tradição erudita" e "tradição popular", opondo sempre nestas categorias o "verdadeiro" ao "falso", como fundamentação da relevância das mesmas.

Sendo assim, as hipóteses levantadas como as possíveis razões da tradição, na complexidade do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica, podem estar nos seguintes pólos opostos: na "evolução" em oposição à "revolução"; na "verdade construtiva" em oposição à "intenção plástica"; na "razão" em oposição à "emoção".

## VIII.I- Evolução X Revolução: O papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa.

Nessa parte do capítulo intitulado "Razões da tradição", tentar-se-á, através das análises críticas dos textos publicados, em especial das análises críticas de memoriais descritivos, bem como dos projetos arquitetônicos correspondentes, buscar respostas para a tese com relação às razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Lucio Costa.

No capítulo intitulado "Estado da Arte", na parte denominada "Pólos opostos: possíveis influências na estruturação do pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção arquitetônica, advinda de teorias evolucionistas", foram apresentados depoimentos de diversos autores, os quais afirmam que Costa apresenta, em seu pensamento, fortes indícios que sua argumentação teórica esteja baseada em teorias evolucionistas. Destaca-se, em especial, o autor Sérgio Ferro, que presencia influências do historicismo de Hegel, em que a forma é consequência de seu conteúdo. Para tanto, torna-se importante retomar parte desse texto, a seguir:

"(...) Há tanta forma no Niemeyer quanto no Lucio. São formas com conteúdo e responsabilidade diferentes. 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. Eu não oporia nunca o uso à forma. Por que o uso é parte do conteúdo, e parte desse conteúdo tem que estar na forma de qualquer jeito. É outra forma. (...) Essa liberdade existe em qualquer manufatura. E o Lucio utiliza esses momentos de abertura não fugindo à técnica, não fugindo à mão-de-obra, não fugindo ao material, mas, ao contrário, prolongando possibilidades que estavam inscritas naquele mesmo material, mas com uma certa dose de independência, uma certa dose de repouso, que é exatamente onde ele, a meu ver, aparece melhor a poética na arquitetura. Nessa transformação do absolutamente necessário, técnico, que vai um pouco além e canta, e se exalta. Não diria que em todas as obras do Lucio há isso. Mas digamos que como tônica, aparece esse tipo de comportamento, de postura, que se opõe radicalmente à do Niemeyer. É curioso que eles tenham sido sempre tão ligados, tão irmanados, fazendo sempre projetos juntos, partindo de duas atitudes quase que opostas, em relação à forma, em relação à linguagem construtiva. E talvez nesse Lucio mais próximo do material, mais próximo das coisas, a gente veja quase com saudade aquilo que antes tinha sido um projeto para nós, um projeto de independência, de autonomia, de formação própria. Por que ali, nessa mesma proximidade dos materiais nossos, dos materiais simples, fica ainda um pouco daquela brasilidade autêntica, fundamentada, real, concreta, que poderia ter dado esse tipo de plástica que nós deveríamos ter desenvolvido. O Lucio fica ali, do ponto de vista da forma e da plástica, com uma espécie de primeiro capítulo de um livro que não foi ainda escrito. Mas que voltará a ter que ser escrito (Ferro, 2003:216,217,222)<sup>85</sup>."

<sup>85</sup> FERRO, Sérgio. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

Percebe-se, em relação ao fragmento anterior, que quando Ferro analisa as proximidades do pensamento de Costa ao pensamento historicista de Hegel, a forma plástica resultante dos projetos de Costa é consequência verdadeira de um conteúdo que expressa tanto os materiais quanto as técnicas construtivas utilizadas, mantendo um vínculo com a realidade do Brasil, pois Costa procura integrar elementos de arquitetura advindos do precedente popular colonial com as técnicas construtivas atuais, conforme palavras de Ferro: "(...) 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. Eu não oporia nunca o uso à forma. Por que o uso é parte do conteúdo, e parte desse conteúdo tem que estar na forma de qualquer jeito. É outra forma. (...)".

Constata-se, portanto, além do capítulo da tese anteriormente citado, em que foram analisados de acordo com as fontes secundárias sobre as possíveis influências na estruturação do pensamento de Lucio Costa e, posteriormente, através das análises críticas dos textos publicados de Costa presentes nos seguintes capítulos: "Menções de Costa à tradição erudita" e "Menções de Costa à tradição popular"; nas análises críticas dos memoriais descritivos dos projetos analisados referente ao capítulo denominado "Tradição erudita e tradição popular: teoria e prática são indissociáveis no pensamento de Costa"; possíveis razões da tradição. Essas possíveis razões demonstram que o pensamento de Costa parece estar fundamentado em um pensamento evolucionista, diferente da grande tendência da maioria de arquitetos que, naquele momento, estavam se posicionando por meio de um pólo oposto, denominado revolução, no contexto arquitetônico, rompendo com a história da arquitetura e refutando os precedentes, com a finalidade de criar obras inéditas.

Para tanto, essas possíveis razões constatadas podem estar relacionadas ao fato que o precedente tornou-se uma espécie de trunfo no pensamento de Costa, capaz de aliar ambas as posições antagônicas no momento de inserção da arquitetura moderna no país, ou seja, de um lado os arquitetos revolucionários querem romper com tudo que precedeu e inovar através das novas tecnologias, expressando uma arquitetura que representasse a "era da máquina"; por outro lado, os tradicionalistas que achavam que a arquitetura moderna rompia com valores perenes à disciplina da arquitetura erudita, refutando a arquitetura moderna. Assim, o precedente, para Costa, torna-se um recurso fundamental em sua teoria para a aplicação na prática projetual. Sua argumentação afirma que toda criação arquitetônica que almeje ter como resultado a excelência, necessita buscar essa excelência

nos grandes exemplos do passado, com a extração de seus princípios e leis imortais, como Julien Guadet já afirmava em seus "Elementos e teorias da arquitetura". Ou seja, fazendo uma analogia a uma composição musical, as notas musicais para os arquitetos seriam as leis e princípios compositivos, para que os mesmos, ao compô-los, arranjam suas formas conforme a intenção plástica individual de cada criador, criando cada qual a sua melodia, a sua arquitetura. Entretanto, Costa vai frisar que essa intenção plástica deverá expressar as técnicas e materiais construtivos usados, pois novamente se referindo aos precedentes que se tornaram paradigmas da história da arquitetura, Costa afirma que toda arquitetura de excelência deve possuir uma interdependência entre tecnologia e forma plástica que é precisamente o que determina e distingue um estilo do outro. Sendo assim, através desses argumentos, interpretados a partir das diversas análises críticas realizadas em seus textos, demonstram que o precedente se torna fundamental na concepção arquitetônica moderna, e que ambas as posições, anteriormente abordadas como antagônicas, não teriam motivos para continuarem se "degladiando".

As razões da tradição, portanto, apresentam indícios que o papel do precedente, para Costa, é o de fazer elos, conciliar essas posições opostas, para promover e defender a arquitetura moderna no Brasil, mas, também, percebe-se uma razão ligada ao que Costa realmente acredita, ideologicamente falando, ou seja, aqueles atributos que representam ser uma arquitetura de excelência, seja no passado, presente ou futuro.

Embora Costa apresente influências advindas do mestre Guadet, quando o precedente assume o papel de detentor do conhecimento da disciplina erudita da arquitetura, no que tange aos seus princípios e leis compositivas, pois são do mesmo que se extraem tais ensinamentos. Por outro lado, quando se trata dos elementos de arquitetura, Costa refuta Guadet, já que nesse aspecto, os arquitetos que seguiam o mestre Guadet, inclusive ele mesmo no início de sua carreira (década de vinte), estavam produzindo a arquitetura eclética, misturando estilos como adornos superficiais em suas fachadas que não exerciam uma função real de ser. Costa, nesse ponto, parece que se aproxima de teorias como as de Auguste Choisy, pois afirma que a arquitetura moderna tem como grande vantagem sobre a arquitetura neocolonial e eclética o fato que arte e técnica coincidem. E Costa ao analisar os princípios compositivos característicos desses precedentes, vai classificá-los através do uso de pólos opostos, possivelmente influenciado por teorias dos autores Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, como visto no capítulo "Concepções arquitetônicas opostas: plástico-ideal x orgânico-funcional". Costa vai afirmar que a concepção plástico-ideal é proveniente das regiões da mesopotânea e mediterrânea, em oposição à concepção

orgânico-funcional, provenientes das regiões nórdicas e orientais. Porém, observa-se que Costa somente abordará neste capítulo os estilos ao longo da história em que o mesmo verifique uma interdependência entre arte e técnica. Costa ainda vai afirmar em várias oportunidades, como já visto anteriormente, que as novas tecnologias permitem, pela primeira vez na história da arquitetura, que ambas as concepções opostas possam se fundir para criar a arquitetura moderna. Importante lembrar que para Costa os precedentes que não possuem uma “verdade construtiva”, mesmo possuindo outros atributos, ele os refutará como fonte de pesquisa e extração de qualquer tipo de conhecimento.

O conceito “verdade construtiva” torna-se fundamental em toda a sua argumentação teórica, pois Costa afirma que esse conceito está inerente aos precedentes de excelência. Costa, portanto, em várias oportunidades se colocará contra os estilos neocolonial e eclético, justamente porque ambos não possuem uma “verdade construtiva”. Assim sendo, coerente com esse pensamento evolucionista, Costa buscará, nas tradições populares advindas do período colonial, esses elementos de arquitetura, porque no Brasil, estariam nesses precedentes uma “verdade construtiva”, já que os outros estilos produzidos aqui, Costa os refutará por não possuírem esses atributos. Nesse aspecto, parece haver outras razões para Costa valorizar esses precedentes de tradição popular, visto que esses seriam os vínculos com o lugar, no caso o Brasil, na busca daqueles preceitos que se conectam com questões ideológicas de Costa, ou seja, uma arquitetura de excelência, além das outras constatações referidas anteriormente, deve representar a sua época e o meio a qual pertence, conforme a sua definição de arquitetura: “(...) Pode-se, assim, definir Arquitetura como construção concebida com uma determinada intenção plástica, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de um determinado material, de uma determinada técnica e de um determinado programa (Costa, 1995:112-113)<sup>86</sup>.”

No texto a seguir, intitulado “Adenda transmontana”, Costa responde algumas perguntas a um estudante da Universidade do Porto que colabora com o tema em questão:

“Pergunta-se, agora, como proceder naqueles países ou lugares onde o desenvolvimento científico e tecnológico é incipiente, ou nem sequer chegou, e pergunta-se, ainda, como cada um de nós individualmente e a inteligência se devem ali comportar perante os fatos de cada dia.

Perguntas igualmente atuais e prementes, porque o drama cotidiano nesses países e regiões é precisamente o conflito entre formas primitivas de viver, no sentido tradicional, e o novo primitivismo que o desenvolvimento científico e tecnológico inicialmente impõe, com as deformações decorrentes da sua mútua deturpação, que perdura enquanto o novo estilo de vida não se define e apura.

---

<sup>86</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino de arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

Deve-se então proceder, nesta fase, de modo a não haver quebra violenta e consequente desmoralização das técnicas anteriores e do modo de ser decorrente delas no trabalho, na indumentária, na habitação -, estimulando-se, pelo contrário, a preservação de tudo que seja válido e cujo lastro de experiência acumulada possa garantir características diferenciadas no processo geral de atualização (Costa, 1995:395)<sup>87</sup>.”

Costa acredita, de acordo com o exposto, que a melhor maneira de resolver as questões relativas ao desenvolvimento científico e tecnológico, consequência da revolução industrial, é cuidar para que esse processo de mudanças, em um país pobre como o Brasil, em vários âmbitos da sociedade e, em especial, na arquitetura, através do desenvolvimento de novos materiais e novas tecnologias construtivas, aconteça gradativamente, sem rupturas drásticas com relação ao processo tradicional de construção local. Costa preconiza, assim, como já ficou claro em seus textos abordados no capítulo “Menções de Costa à tradição popular”, que se deve buscar nos precedentes advindos de uma tradição popular certos conhecimentos, com a intenção de reinterpretá-los criticamente e verificar quais elementos (materiais e técnicas construtivas) populares são possíveis de serem aproveitados, valorizando a mão-de-obra local para que esse processo ocorra naturalmente, ou seja, promovendo a passagem de técnicas construtivas tradicionais para técnicas construtivas advindos das novas tecnologias implícitas a esse desenvolvimento tecnológico. O pensamento de Costa expresso na citação anterior está voltado para um processo de evolução, não de revolução, em relação com o que precedeu. Portanto, o precedente adquire um papel fundamental no sentido dessa evolução, pois Costa vai valorizá-lo em sua essência, naquilo que acredita ainda ser válido para, ao retomá-lo, auxiliar nessas transformações sem desprezar todo o conhecimento já existente: somente se progride no momento em que se utiliza o precedente para verificar seus acertos e para continuar desenvolvendo-o, evitando repetir os equívocos e erros do passado, para então, buscar novas soluções.

Esse parece ser o pensamento de Costa, que dá fortes indícios de que suas razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume em sua concepção arquitetônica, parecem se manifestar no sentido de evolução, e não de revolução. Essa última postura é adotada por “arquitetos modernistas”, segundo Costa, que rompe com tudo que precedeu e se propõe a criar obras a “partir do zero”, expressão utilizada por Walter Gropius, fundador da Bauhaus.

---

<sup>87</sup> COSTA, Lucio. **Adenda Transmontana**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.



No depoimento da filha de Lucio Costa, a arquiteta Maria Elisa Costa, observa-se uma importantíssima colocação sobre *quais seriam as razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Lucio Costa*:

“Eu tenho até uma entrevista porcamente gravada, que eu fiz com ele, sobre uma coisa que me intrigava muito: como é essa história de mudar de repente? Como é que se muda? Aperta um botão e muda-se? Pára-se de ser neocolonial e vira-se moderno? Como é que aconteceu isso com você? Foi aí que veio essa história de Diamantina. Que é impressionante, porque ele foi para lá em 1924, quando tinha apenas 22 anos de idade. Nessa época, ele era o super bacana do neocolonial, uma pessoa de sucesso e tudo. E fazia arquitetura colonial mesmo, com toda aquela coisa bem rebuscada, aquela coisa de igreja, como se você se vestisse a caráter para ir até a esquina comprar jornal. Aí quando ele chegou a Diamantina, foi um impacto. E, depois, ele contou: “Eu caí em cheio no passado, num passado de verdade, que era novo em folha para mim”. Era porque, de repente, aquilo tudo apareceu ao vivo para ele. Tinha uma coisa tão normal na arquitetura civil de Diamantina, que essa experiência ficou, digamos assim, como a semente de um desconforto. E ao mesmo tempo, junto com esse desconforto em relação ao que ele fazia, veio também a indagação natural: “Mas qual deve ser a linguagem da minha época?”. Porque ele sempre disse que cada época tem sua cara. E, portanto, qual seria a cara da época dele? Ele não tinha segurança de que era possível fazer uma coisa bela com a cara da nova tecnologia de construir. **Mas isso tudo entrou, para ele, pela mesma porta de Diamantina: o passado autêntico como ponte para o moderno.** Quer dizer a verdadeira ruptura, para ele, na verdade, foi a atuação profissional, individual. O que significou, por outro lado, uma retomada, entende?

Eu não acho que haja uma volta ao passado. Eu acho que para ele era tudo simultâneo. Não acho que a relação dele com o tempo fosse de voltar, ele nunca foi saudosista na vida. “No meu tempo”, por exemplo, é uma expressão que eu nunca o ouvi dizer. Sabe, as pessoas da idade dele freqüentemente dizem: “No meu tempo é que era bom!”. Ele, nunca! Jamais! Então eu não acho que haja uma volta ao passado. **É uma busca de permanências. Ele é um estabelecedor de elos, de links, sabe? O que é que permanece, o que é que dura? Como é que eu ligo uma coisa com outra?** Ele foi o rei em fazer ligações, em todas as áreas de atuação dele. E, sem preconceito, no Museu das Missões isso é exemplar. Porque ele estava fazendo o Ministério, não é? E de repente ele fez aquele alojamento, aquele pedaço do alojamento dos jesuítas, com os cacos do que tinha ali, e completou com o que precisava: botou um telhado de quatro águas, e uma esquadria de vidro, como no Ministério, com uma naturalidade total. Quer dizer, o tempo não é o fator, não é? Não é bem isso...é que o tempo é um só dentro da cabeça dele (M. E. Costa, 2003:137-138)<sup>88</sup>.”

A citação anterior de Maria Elisa Costa reforça a importância que Diamantina teve na mudança radical da postura de Costa, quando se depara pela primeira vez, em 1924, com a arquitetura civil original do período colonial. Costa começa a repensar a arquitetura neocolonial que estava produzindo, verificando que não passava de ornamentos decorativos que pouco faziam sentido para ele, pois não condiziam com a função original construtiva da arquitetura que ele acabou conhecendo. A pergunta que Costa queria responder, segundo Maria Elisa Costa era: “Mas qual deve ser a linguagem da minha época?” (...) Ele não tinha segurança de que era possível fazer uma coisa bela com a cara da nova tecnologia de construir. Mas isso tudo entrou, para ele, pela mesma porta de Diamantina: o passado

<sup>88</sup> COSTA, Maria Elisa. **Depoimentos**. In: WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..

autêntico como ponte para o moderno". Após as análises realizadas sobre o pensamento de Costa através de sua produção teórica referente aos capítulos anteriores e agregando as colocações de Maria Elisa sobre essa citação, percebe-se que, para Costa, que o "passado autêntico" ou verdadeiro era aquele em que a "verdade construtiva" estava presente, a relação entre construção e plasticidade era clara e concisa, livre de falsos enfeites como os que, em sua opinião, caracterizavam o neocolonial.

Outra constatação procede porque, segundo Maria Elisa Costa, a arquitetura para Costa, não era uma questão de tempo passado, isso não era o que importava, o mais importante era fazer elos, conexões, buscar relações de *permanências* - "O que é que permanece, o que é que dura? Como é que eu ligo uma coisa com outra?". Portanto, se arquitetura de excelência para Costa não é uma questão de tempo, a "verdadeira arquitetura" para Costa realmente independe do tempo, depende da relação entre construção e plasticidade verdadeiras. Os precedentes válidos para Costa, dignos de pesquisa e inspiração em sua concepção arquitetônica, parecem ser apenas aqueles que têm esse valor dado pela conexão estético-construtiva verdadeira, esses sim são passíveis de serem estudados e reinterpretados para o seu uso na contemporaneidade. O papel do precedente para Costa foi fundamental; por isso, sua busca parecia ser de respostas para criar uma arquitetura que representasse aquela nova era, mas que não perdesse os verdadeiros valores ensinados pelos paradigmas, muitas vezes citados por Costa através da história da arquitetura, quando o mesmo classifica os diversos estilos que marcaram, ao longo dos tempos, por meio de dois pólos opostos suas concepções arquitetônicas, quais sejam: plástico-ideal e orgânico-funcional. Costa não acreditava que apenas a nova tecnologia e sua correspondência formal fossem a resposta para a arquitetura da nova era, como a grande maioria de arquitetos do mesmo período modernista acabou realizando.

Pode-se arriscar, após cuidadosa análise de seus escritos, que Lucio Costa formulava certas perguntas que talvez o incomodassem, naquele momento inicial de sua carreira, como, por exemplo: Onde seria possível fazer essa conexão com o passado? Provavelmente a resposta seria: com os precedentes válidos, sem cair na mesmice de repetir apenas detalhes decorativos como o neocolonial fez. Qual a melhor maneira de criar uma arquitetura com essa nova tecnologia sem perder importantes vínculos com a tradição arquitetônica? As respostas de Costa a essas indagações possivelmente fossem, através da permanência de elementos de composição e de arquitetura advindos da tradição popular do período colonial e a continuidade daquele tipo de construção artesanal desenvolvida até então, em um país pobre como o Brasil. Como romper drasticamente com essa tradição?. As respostas que

Costa dá, inicialmente, estão presentes em seu texto “Razões da nova arquitetura” no qual ele afirma que o arquiteto moderno deveria extrair das tradições eruditas, que caracterizaram as grandes arquiteturas ao longo dos tempos, regras compositivas *perenes* à disciplina arquitetura, advindas do período greco-romano (sistemas de eixos, esquemas de proporção, sistemas de malhas, traçados reguladores, entre outros). Em outros textos do mesmo período, afirmava que se deveria buscar, também, nas tradições populares do período colonial, os precedentes válidos para a interpretação crítica. A partir dessas mesclas, pode-se tentar interpretar que Costa pretendia fazer a ponte com o mundo contemporâneo, incorporando os novos materiais e as novas tecnologias. Ou seja, suas metas eram evolucionistas e não revolucionárias. Para inovar ou criar algo novo, não havia a necessidade de ruptura com todo aquele arsenal de conhecimentos que os arquitetos já haviam internalizado. O momento parecia ser, para Costa, de entendimento, de conciliação do velho com o novo, sem perder o vínculo com o passado.

O que esta tese pretende afirmar é que as razões da tradição para Costa parecem estar precisamente na interpretação do verdadeiro precedente, aquele pelo qual apresenta valores que justificaria pesquisá-lo com a finalidade de servir como fonte de inspiração para o arquiteto moderno. Assim, não importa o que seria extraído do mesmo, o que realmente importa é que a relação entre verdade construtiva e plasticidade resultante esteja presente tanto na arquitetura do passado, como fonte de estudos, quanto na proposta de solução que a arquitetura moderna deveria contemplar. Portanto, o verdadeiro precedente é a verdadeira arquitetura, já que o tempo não importa para Costa. Sendo assim, os aspectos construtivos e sua relação formal resultantes no papel do precedente, em sua concepção arquitetônica, parecem ser os caminhos que levam ao descortínio de tais indagações. “Quer dizer, o tempo não é o fator, não é? Não é bem isso...é que o tempo é um só dentro da cabeça dele”.

As razões de Costa estão nos diversos apontamentos dele com relação à busca de uma arquitetura de excelência e essas razões parecem estar conectadas a uma verdade construtiva aliada à forma resultante em que se observe uma intenção plástica. Caso contrário se trata de uma arquitetura de mentira, de um falso estilo, de um falso precedente. As razões da tradição parecem estar nessa fundamental colocação de Costa dentro de toda a sua teoria. Costa consegue montar uma argumentação convincente ao analisar diversos precedentes eruditos ao longo da história, conseguindo fazer uma relação entre construção e forma resultante verdadeiras, demonstrando, portanto, que se essas edificações são consideradas paradigmas indiscutíveis no contexto da arquitetura de tradição erudita, somente o são, porque seus criadores souberam aliar construção e forma resultante aliadas

a uma intenção plástica. Está aí a meta que Costa afirma ser crucial para o arquiteto moderno, qual seja: retomar essa relação há muito tempo perdida e que os precedentes válidos podem servir de ensinamento aos arquitetos modernos, sejam esses de tradição erudita ou popular, pois consoante Costa, ambas as arquiteturas podem ter grande valor cultural. Por esse motivo, não tinha como buscar influências nos precedentes dos estilos ecléticos ou neocoloniais, pois fugiam dessa relação fundamental na concepção arquitetônica de Costa, enquanto na tradição popular do período colonial há essa possibilidade.

Seja proveniente de uma tradição erudita ou popular, apresentando as razões pelas quais demonstram ser verdadeiras arquiteturas, ambas devem assumir o papel de precedentes que vão ensinar e influenciar as soluções a serem tomadas pelos arquitetos modernos além de conectarem, é claro, os preceitos modernos ditados por Le Corbusier (os famosos cinco pontos da arquitetura) e os novos materiais e as novas tecnologias. No Brasil, a tradição popular colonial pode inspirar o uso de materiais e técnicas construtivas representativas da cultura local. A tradição erudita, por sua vez, permite manter o vínculo com as regras compositivas, aqueles princípios compositivos que devem ser extraídos dos precedentes considerados pelos arquitetos paradigmas perenes da arquitetura, assim como as notas musicais para os compositores. Novamente Costa demonstra ser um evolucionista, conforme suas próprias palavras:

“Há tradicionalmente a tendência a considerar a religiosidade inerente à condição humana, daí as várias modalidades de religião. Eu me considero uma pessoa sensível, razoavelmente inteligente e lúcida, e não tenho – nunca tive – o menor vislumbre de religiosidade, embora reconhecendo, como arquiteto, a perda abismal que teria sido a inexistência histórica dessa ilusão. Sou, por conseguinte, uma prova ambulante de que a religiosidade não é inerente ao homem, mas simples decorrência da insatisfação de ser ele apenas, e nada mais, o remate da Evolução.

Evolução em que o ser humano nada tem a ver com o símio. Trata-se evidentemente, de outra coisa, de outra linha de montagem, baseada desde a sua mais remota origem no estado de lucidez e de consciência (Costa, 1995:596)<sup>89</sup>.”

---

<sup>89</sup> COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

## **VIII.II- O Papel do Precedente: Verdade Construtiva X Intenção Plástica**

Como averiguado no decorrer do desenvolvimento da tese, a partir da década de trinta os textos publicados de Costa, de um modo geral, enfatizam o papel crucial da técnica para a definição do estilo moderno, conectada com uma certa identidade nacional, em que a mesma recupera certos valores presentes em precedentes considerados válidos por Costa, que independentemente da concepção arquitetônica utilizada, plástico-ideal ou orgânico-funcional, desde que sua "intenção plástica" expresse as técnicas e materiais construtivos usados, são considerados, por Costa, "verdadeira arquitetura". Sendo assim, Costa considera que a arquitetura moderna "(...) visa, tão somente, integrar de novo a arte na técnica, correspondendo desse modo a uma autêntica recuperação – a recuperação do próprio conceito de Arquitetura no seu sentido verdadeiro deturpado em conseqüência, precisamente, daquela desintegração (Costa, 2007:115)<sup>90</sup>."

Conforme constatado no capítulo intitulado "Estado da Arte", na parte denominada "Pólos opostos: Possíveis influências na estruturação do pensamento de Lucio Costa", Costa teve uma formação vinculada ao sistema da "École des Beaux-Arts" de Paris e foi possivelmente influenciado pelas teorias de Julien Guadet já comentadas no decorrer da tese. Outro importante teórico e historiador da arquitetura, Auguste Choisy, publicou em Paris, em 1899, um livro intitulado História da Arquitetura, trabalho este que também pode ter influenciado Costa. Este livro, em síntese, tratava de afirmar que a forma arquitetônica é uma conseqüência lógica da técnica. Reyner Banham quando fala da obra de Choisy afirma que "(...) Seu livro é história, mas é história com um único tema – a Forma como conseqüência lógica da Técnica – que torna a arte da arquitetura sempre e em toda parte a mesma (Banham, 2003:39-40)<sup>91</sup>". Segundo o próprio Choisy: "Alardear nosso Art Nouveau é ignorar todo o ensinamento da história. Não foi assim que os grandes estilos do passado nasceram. Era na sugestão da construção que o arquiteto das grandes épocas artísticas encontrava sua mais autêntica inspiração (Choisy, 1951)<sup>92</sup>".

Nesse contexto, observa-se uma forte influência de Choisy, quando Costa afirma que a arte deve ser integrada a técnica, referindo-se à arquitetura e que, a arquitetura moderna retoma o verdadeiro Conceito da disciplina erudita, deturpada por estilos que, como o

<sup>90</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

<sup>91</sup> BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva S. A., 515 p., 2003.

<sup>92</sup> CHOISY, Auguste. **Historia de la arquitectura**. Buenos Aires: V. Leru (2ª ed.), 1951.

eclétismo e o neocolonial, caracterizam-se pelo fato que nem todos os elementos que o compõem exercem uma função real de ser. Portanto, para Costa, a “verdadeira arquitetura” deve resultar plasticamente da técnica pela qual foi executada, seja ela advinda do conceito plástico-ideal ou do conceito orgânico-funcional, ambos os conceitos criados por Costa para descrever as várias arquiteturas do passado, assim como as do presente, com relação aos seus princípios compositivos predominantes. Por conseguinte, o precedente que possa servir de inspiração para a criação arquitetônica, deve estar de acordo com esses preceitos de Costa. O “verdadeiro precedente” deve apresentar técnicas construtivas e materiais empregados coerentes com a plasticidade formal.

O conceito de “verdade construtiva” foi proposto nesta tese inspirado no mapeamento dos conceitos de Costa, tratado no capítulo “O papel do precedente: verdadeiro x falso”, que refere-se a uma fundamental descoberta da tese, em relação ao foco da mesma, ou seja, quais as razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Costa? Parece que uma dessas razões conecta-se à “verdade construtiva”, ou seja, à *interdependência entre tecnologia e forma resultante da mesma*. Observa-se nos escritos teóricos publicados por Costa e na sua própria obra projetual, que sua argumentação, como foco fundamental que permeia suas asserções, está, precisamente, na capacidade que a arquitetura moderna mostra (como nas arquiteturas do passado consideradas válidas para Costa), de ter como atributo principal uma “verdade construtiva”. Foi precisamente diante da ausência dessa verdade, que Costa se afastou e refutou os estilos que até mesmo ele, no início de sua carreira (década de vinte), produziu: o eclétismo e o neocolonial.

Dessa maneira Costa, estruturará o seu pensamento através dessa polaridade; mais precisamente, utilizará em seus argumentos, a “verdade” em oposição ao “falso”. Para tanto, retoma-se a citação anterior verificando agora a frase que antecede a mesma para analisar o seu conteúdo na íntegra, com a finalidade de interpretar as razões da tradição para Costa:

“Assim é que, embora a composição arquitetônica seja concebida agora de forma estritamente funcional, germinando a obra na mente do arquiteto como um organismo fisiologicamente vivo, a intenção plástica é desde o início orientada no sentido da procura ideal de formas geométricas ou orgânicas definidas e plasticamente puras.

Por onde se comprova que a Arquitetura Moderna, longe de ser uma inovação caprichosa e extravagante como se propalou e ainda se insinua, visa, tão somente, integrar de novo a arte na técnica, correspondendo assim a uma autêntica recuperação – a recuperação do próprio conceito de Arquitetura no seu sentido verdadeiro deturpado em consequência, precisamente, daquela desintegração (Costa, 2007:115)<sup>93</sup>.”

<sup>93</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

O conceito de arquitetura no sentido verdadeiro, destacado no fragmento anterior, ou seja, uma "verdadeira arquitetura" é aquela que "visa, tão somente, integrar de novo a arte na técnica, correspondendo, assim, a uma autêntica recuperação", já que esse conceito, havia sido "deturpado em consequência, precisamente, daquela desintegração". A saber, o conceito de "falsa arquitetura", para Costa, é aquela arquitetura representada por suas críticas, entre outras, pelo ecletismo e pelo neocolonial, que se afastaram da correspondência honesta entre arte e técnica. Também, os precedentes considerados dignos de pesquisa ao longo da história são os que apresentam em sua essência, segundo se observa no pensamento de Costa, fundamentalmente essa correspondência honesta entre arte e técnica. É por essas razões que o precedente assume um papel fundamental na concepção de arquitetura moderna proposta por Lucio Costa, pois no mesmo, no sentido de representante de uma tradição disciplinar erudita da arquitetura, está implícito uma "verdade construtiva" que se expressa através da "intenção plástica" de que sua forma resultou. Nesse sentido, quando Costa afirma que a arquitetura moderna recupera o "próprio conceito de Arquitetura no seu sentido verdadeiro", significa que a mesma é rigorosamente tradicional.

Desse modo, nos escritos de Costa observa-se que a arquitetura tem que ter 'essência', ou seja, não pode ser apenas um objeto formal decorativo. Tudo tem que ter uma razão de ser e não ser uma mera fabricação de cenários:

"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 para e hesita ante a simples escolha de um espaçamento de pilares ou da relação entre a altura e 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 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 sentimento toda essa massa confusa e contraditória de pormenores, transmitindo assim ao conjunto, ritmo, expressão, unidade e clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência: isto sim, é arquitetura (Costa, 1995:257)<sup>94</sup>."

Costa era um "homem de essência" e não concebia que uma "verdadeira arquitetura" ou que um "verdadeiro precedente" pudesse ter, como razão de ser, elementos que priorizassem a função decorativa, tornando-se meros elementos com funções superficiais. Uma das razões da "verdadeira arquitetura" (seja ela no presente, passado e/ou futuro) para Costa, estaria no fato de que esta, por sua vez, deveria ter 'essência' e, 'essência' em

<sup>94</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

arquitetura, para Costa, estava precisamente na “verdade construtiva” e na sua consequente caracterização estético-formal. Aí parece estar a 'essência' para Costa, independente do período em que esta se materializou ou se materializará. E é essa 'essência' advinda da relação entre técnica e estética aliada a uma função, conectada entre passado, presente e futuro em seu pensamento arquitetural que revela uma das possíveis e fundamentais razões da tradição para Lucio Costa.

Outra possível expressão constatada pela tese que pode estar relacionada com a resposta de suas razões da tradição e que representa literalmente as palavras de Costa está na *intenção plástica* – conforme a seguinte citação: “Na rejeição do critério simplista que pretende considerar a Arquitetura moderna como simples ramo especializado da Engenharia, e no consequente reconhecimento da legitimidade da intenção plástica, consciente ou não, que toda a obra de Arquitetura, digna desse nome – seja ela erudita ou popular – necessariamente pressupõe. (Costa, 2007:127)<sup>95</sup>.”

Importante salientar que, para Costa, a arquitetura de tradição erudita e de tradição popular, de acordo com as análises realizadas na tese e que essa citação retoma, possuem, em sua opinião, os mesmos valores em relação ao papel que o precedente, segundo o seu pensamento deve assumir, ou seja, detentor de todo um conhecimento que está entranhado em sua 'essência', que deverá ser extraído através da capacidade crítica do arquiteto ao reinterpretá-lo, verificar quais equívocos deve-se evitar e quais os ensinamentos que podem ser retomados para aplicação na arquitetura moderna. Porém, Costa afirma que arquitetura é construção, por esse motivo se aproxima do âmbito da engenharia, mas nem toda construção é arquitetura, para ser arquitetura essa deve possuir, independente da época em que foi criada e de ser proveniente de uma tradição erudita ou popular, uma “verdade construtiva” aliada a uma “intenção plástica”.

Essa expressão “intenção plástica” que Costa utiliza pode ter como influência o trabalho dos autores Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer e de Alois Riegl. A seguinte citação mostra Worringer analisando a expressão utilizada por Riegl denominada de “vontade de arte” que parece coincidir com o que Costa quer explicar com a sua já citada “intenção plástica”:

“Em todas partes se está anunciando uma reação contra este materialismo artístico, indelicado e cômodo. Provavelmente foi o científico Alois Riegl, morto prematuramente, quem abriu a brecha mais larga neste sistema. Sua obra sobre as artes aplicadas da época romana tardia, obra de grande alento, profunda e substancial, desgraçadamente não há suscitado o interesse que merece, o que em parte se deve a sua difícil acessibilidade.

<sup>95</sup> COSTA, Lucio. **Carta-depoimento** (1948).In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - (2ª ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359p. : il.



Foi Riegl quem introduziu no método de análises histórico artístico o conceito de “vontade de arte”. Por “vontade artística absoluta” deve-se entender aquela latente exigência interior que existe por si somente, por completo independente dos objetos e do modo de criar, e se manifesta como vontade de forma. É o “momento” primário de toda criação artística; e toda obra de arte não é, em seu mais íntimo ser, senão uma objetivação desta vontade artística absoluta, existente a priori. O método do materialismo artístico que, como cabe sublinhar muito especialmente, não pode identificar-se sem mais nem mais com Gottfried Semper, porque na parte estrita em uma interpretação mesquinha da obra deste, havia visto na obra de arte primitiva um produto de três fatores: propósito utilitário, matéria prima e técnica. Na última instância, a história da arte é para ele uma história da *capacidade*. A nova concepção, em mudança, considera a história evolutiva da arte como uma história da *vontade*; parte do suposto psicológico de que a capacidade é somente um fenômeno secundário com respeito a esta. As particularidades estilísticas de épocas pretérias não se devem, pois, a uma falta de capacidade, senão a uma vontade orientada em outro sentido. O decisivo é, por conseguinte, aquele que Riegl chama de “a vontade artística absoluta”; e a função daqueles três fatores – propósito utilitário, matéria prima e técnica – é somente a de modificar aquela vontade. “A estes três fatores já não corresponde aquele papel criador e positivo que lhes havia atribuído a teoria materialista, senão um negativo, de estorvo: constituem, por dizer assim, os coeficientes de fricção do produto total” (...) (Worringer, 1953:23-24)<sup>96</sup>.”

Portanto, “a vontade artística absoluta” de Riegl que Worringer analisa parece se assemelhar com a idéia de “intenção plástica” que Costa a *posteriori* aborda em seus textos como algo fundamental na criação arquitetônica, pois caso contrário, segundo Costa, na ausência desta intenção, não seria arquitetura, apenas construção. E outra questão que pode-se salientar é que além da “vontade de arte”, Worringer cita que outros fatores são inerentes, tais como: “propósito utilitário, matéria prima e técnica”. Como já visto no decorrer desta tese, estes fatores são bastante comentados por Costa e que estão em sua definição de arquitetura como será visto em seguida.

Worringer anexa uma nota de rodapé a respeito da citação anterior em que demonstra a forte influência de Wölfflin em seu trabalho como poderá ser visto a seguir:

“Comparando com Wölfflin: “Naturalmente estou longe de negar uma origem técnica das diferentes formas. Nunca deixaram de exercer influência a natureza do material, o modo em que este está aplicado na construção. Porém o que sustenta é que a técnica não cria jamais um estilo senão que onde se trate de arte, o primário é, sempre, um determinado sentimento de forma. As formas produzidas mediante a técnica não devem ser incompatíveis com este sentimento de forma; somente podem perdurar se forem sujeitas ao gosto formal já existente. (Renaissance und Barock, 2ª edição, 57.) (Worringer apud Wölfflin, 1953:24)<sup>97</sup>.”

Conforme citação anterior, Wölfflin também pode ter influenciado Costa quando utiliza a expressão “sentimento de forma” e quando afirma que este “sentimento de forma” deve ser compatível com a técnica utilizada. Para Wölfflin, não é a técnica em si que determina este sentimento, é este “sentimento de forma” que deve anteceder a técnica e ser compatível com a mesma. Ou seja, novamente verificam-se grandes indícios de que Costa

<sup>96</sup> WORRINGER, Wilhelm. “**Abstracción y naturaleza**”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

<sup>97</sup> WORRINGER, Wilhelm. “**Abstracción y naturaleza**”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

possa ter estruturado sua teoria, além do uso de pólos opostos para esclarecer suas idéias como faziam Wölfflin e Worringer, mas também, no que tange, a tese ora exposta, que indica que uma de suas possíveis razões da tradição está precisamente na interdependência desta “intenção plástica” com a técnica construtiva usada de uma maneira “circular” e não “linear”. Ou seja, parece que Costa ao tratar do processo criativo do arquiteto está insinuando que o criador deve ter um cuidado de ir e vir relacionando a tecnologia e material escolhido com a “intenção plástica” almejada e que, esta intenção, deve estar comandando esse processo, contudo sem nunca deixar que a mesma supere a tecnologia escolhida, pois a técnica construtiva deverá limitar esta intenção para que sempre haja uma “verdade construtiva”.

Essa possível razão advinda da expressão “intenção plástica” pode ser interpretada, também, diretamente de sua definição de arquitetura, qual seja:

“Mas se arquitetura é fundamentalmente arte, não é o menos, fundamentalmente, construção. **É, pois, a rigor, construção concebida com intenção plástica. Intenção esta que a distingue, precisamente, da simples construção.**

**Ela não atua, porém, essa intenção plástica, de uma forma abstrata, mas condicionada sempre por fatores de natureza variável de tempo e de lugar, tais como a época, o meio físico e social, os materiais empregados, a técnica decorrente do emprego desses materiais, o programa, etc. Pode-se, assim, definir Arquitetura como construção concebida com uma determinada intenção plástica,** em função de uma determinada época, de um determinado meio, de um determinado material, de uma determinada técnica e de um determinado programa (Costa, 1995:112-113)<sup>98</sup>.”

A citação anterior e as análises realizadas nos capítulos que precedem o mesmo, revelam que uma “verdadeira arquitetura” tem que possuir uma “intenção plástica”, seja ela no passado, presente ou futuro. E que o precedente a ser considerado material de pesquisa para a criação de novos artefatos arquitetônicos tem que necessariamente ser composto desses quesitos: “verdade construtiva” e “intenção plástica”, pois caso contrário Costa os desconsidera e os denomina de “falsos estilos”, conforme a seguinte citação:

“Arte plástica porque, desde a germinação do projeto até a conclusão da obra realizada, o sentimento é seguidamente chamado a intervir, a fim de escolher livremente – dentro dos limites extremos determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio ou impostos pelo programa, - a forma plástica adequada. É arte erudita quando semelhante opção se faz conscientemente, e popular quando ela se processa de forma inconsciente, - razão por que tanto num caso como noutro a qualidade plástica pode estar presente (Costa, 1995:111)<sup>99</sup>.”

<sup>98</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino de arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>99</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino de arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - (2ª ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359p. : il.

O que Costa salienta, na citação anterior, é que essa “intenção plástica”, advinda de conhecimentos eruditos, no que tange as leis e princípios compositivos, estará relacionada diretamente com as escolhas individuais do autor do projeto: para um mesmo projeto realizado por diferentes autores existem diversas possibilidades de compor. Por exemplo, em um caso, através de uma concepção em que predominam os princípios compositivos orgânico-funcional (predomínio de linhas curvas, formas mais soltas resolvidas organicamente, entre outros) e, em outro caso, o outro autor escolher trabalhar com princípios compositivos nos quais predomina uma concepção plástico-ideal (predomínio de linhas retas por meio do uso de sistemas de malhas, esquemas de proporção, busca de uma forma geometricamente pura, entre outros). Observa-se, assim, que as “intenções plásticas” dos mesmos estão diretamente conectadas com as escolhas de princípios compositivos utilizados em que a arquitetura acaba resultando em uma arte plástica. Porém, mesmo assim, ficam dúvidas com relação à precisão dessa assertiva de Costa, principalmente quando o mesmo se refere à tradição popular.

Para tanto, tentar-se-á entender mais o significado da expressão “intenção plástica” para Costa, analisando a seguinte citação:

“Quando Le Corbusier afirmou em 1923 “a casa é uma máquina de morar”, quis significar com isto que ela deveria ser concebida e organizada antes de mais nada para funcionar, e não que devesse ter “aparência de máquina”, como pretenderam alguns, esquecidos de que no mesmo livro – *Vers une Architecture* – afirmava igualmente o seguinte: “Emprega-se a pedra, a madeira, o cimento; fazem-se casas e palácios – é construção. O engenho trabalha. Mas, de repente, algo me toca o coração, sinto-me bem, sou feliz e digo: é belo. Arquitetura é isto. É arte. Minha casa é prática. Sou-lhe grato, tal como sou grato aos engenheiros dos caminhos de ferro e da companhia telefônica. Você não me tocou o coração. Mas os muros sobem contra o céu numa ordem tal que me emociona. Percebo-lhes as intenções. Você quis ser meigo, brutal, gracioso ou digno. As pedras dizem-no. Sinto-me preso a um ponto e meus olhos observam. Observam algo que enuncia um pensamento, um pensamento que se torna claro sem palavras nem sons, mas unicamente através de prismas que tem entre si determinadas relações. Estes prismas são tais que a luz os pormenoriza claramente. Essas relações nada têm de necessariamente prático ou descritivo. São pura criação do espírito. São a linguagem da arquitetura. Com materiais inertes e um programa mais ou menos utilitário que se ultrapassa, estabelecem-se relações capazes de comover. Arquitetura é isto”. (Costa, 1995:394)<sup>100</sup>.”

Outra interessante constatação oportunizada por esse texto verifica-se na similaridade da definição de arquitetura de Costa, apresentada anteriormente, com a seguinte abordagem de Costa, oportunidade em que analisa a afirmação de Le Corbusier, sobre a expressão “a casa é uma máquina de morar”, a qual, de acordo com a interpretação de Costa, precisa ser planejada e organizada para o seu pleno funcionamento. Nesse caso,

<sup>100</sup> COSTA, Lucio. **O Novo Humanismo Científico e Tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

Costa afirma que alguns críticos entenderam equivocadamente a mensagem de Le Corbusier, deduzindo que a sua aparência deveria ser a de uma "máquina". Entretanto, ignoraram que, no mesmo livro, *Le Corbusier*, segundo Costa, distingue uma mera construção da arquitetura, ao dizer que para ser arquitetura tem que ir além do empilhamento de materiais, tem que "tocar o coração". Costa, quando explica sua definição de arquitetura, também faz uma distinção similar, ao afirmar que toda arquitetura é construção, mas nem toda construção é arquitetura; para tanto, tem de haver uma "intenção plástica", ou seja, uma idéia força que norteie toda a obra, seja ela erudita ou popular, capaz de emocionar. Tal fato torna-se relevante no momento em que se percebem indícios que o pensamento de Costa, sobre suas razões da tradição, apresenta também argumentos baseados em polaridades, determinadas pelo dualismo razão e emoção, como será tratado a *posteriori*.

Observou-se, nas análises realizadas nos textos anteriores, que o precedente advindo da tradição erudita, que Costa considera digno de ser tomado como fonte de conhecimento, é aquele que apresenta uma interdependência entre construção e estética como um quesito fundamental. As concepções poderão ser diversas, Costa chega a classificar os precedentes ao longo da história, através do uso de conceitos que caracterizam pólos opostos, conforme verificado anteriormente, tais como concepção plástico-ideal e concepção orgânico-funcional. Essa classificação de Costa refere-se diretamente aos princípios compositivos que caracterizam as mesmas. Ou seja, duas ordens de naturezas antagônicas: a que se refere à natureza orgânica e funcional, que parte da resolução de ordem funcional sendo que a solução plástica é consequência da mesma; e, a outra, de natureza plástica e ideal, em que prevalece a resolução plástica dessa forma através da intenção de seu criador, para posteriormente solucionar os aspectos de ordem funcional. Um exemplo que Costa cita da ordem orgânico-funcional é a arquitetura gótica que parece ter uma expressão plástica que desabrocha, como as plantas; na segunda ordem, a plástico-ideal, como exemplo, tem-se a arquitetura clássica que parece ter uma expressão que se domina e se contém como nos sólidos geometricamente puros.

Porém, observa-se que todos esses precedentes, representantes dessas concepções compositivas diferentes, que caracterizam os diversos estilos ao longo da história e que Costa os considera como "verdadeiras arquiteturas", têm como razão principal uma relação direta entre construção e forma resultante, livre de adornos superficiais. Como já salientado, para Costa, uma "verdadeira arquitetura" ou um "verdadeiro estilo", presentes nos componentes que as constituem, devem ter uma razão de ser: pilares ou vigas que não

sustentam, apenas decoram, são totalmente desprezados por Costa e considerados “falsos estilos”.

Importante ressaltar que, para Costa, o precedente advindo da tradição erudita clássico-acadêmica, analisado para sua possível extração de conhecimento com relação aos seus princípios compositivos, se o mesmo, não possuir uma interdependência entre construção e forma plástica resultante, mesmo possuindo outras qualidades como funcionalidade adequada, arranjos compositivos interessantes, ele é refutável. Costa demonstra que a relação entre “verdade construtiva” e estética representativa da mesma é crucial para que um precedente seja considerado válido e, se não houver esta relação, Costa não o considera digno de estudo para nenhuma área que componha o conhecimento arquitetônico. Ou seja, mesmo que as técnicas construtivas não sejam o foco de estudo, se não houver essa “verdade construtiva”, Costa irá refutar tal precedente, pois ele é considerado por Costa, segundo seus conceitos, uma “falsa arquitetura”, desenvolvidas por “falsos arquitetos” e, na época de Costa, representativo da “arquitetura modernista”.

Observa-se, no caso da tradição erudita com relação à noção de “arquitetura modernista”, verificado no capítulo anterior, que Costa está se referindo a esse conceito para dar uma nomenclatura, em relação ao início do movimento moderno, aos arquitetos que acreditavam que a estética resultante do estilo da arquitetura moderna rompia com a tradição e, mesmo assim, produziam suas arquiteturas com as mesmas novas tecnologias, mas tentavam disfarçar a forma plástica de suas arquiteturas, vedando, por exemplo, o térreo com paredes extremamente largas dando a idéia de robustez, tentando se remeter aquilo que eles consideravam tradicional, próprio das edificações passadas dentre outros recursos similares, a qual Costa refutava veementemente. Costa utilizará também do conceito de “arquitetura modernista” quanto àquela arquitetura que representava o denominado estilo internacional, ou seja, daqueles arquitetos que romperam com tudo que precedeu e mesmo que suas arquiteturas representem esteticamente a tecnologia utilizada, Costa também os vai refutar e é possível que seja pelo motivo de que a mesma não possuía uma “intenção plástica”, baseada apenas em questões pragmáticas, de programa de necessidades e dos cinco pontos de Le Corbusier. Neste aspecto, pode-se retornar aquela citação analisada anteriormente em que Worringer cita Riegl com relação à expressão “vontade de arte” e Wölfflin quando aborda o “sentimento de forma”; ambos os conceitos apresentam similaridades com o que Costa denomina, a *posteriori*, de “intenção plástica”. Wölfflin afirma que não é a técnica em si que determina este sentimento e sim este “sentimento de forma” é que se conecta com a técnica utilizada. Percebe-se novamente,

influências de Wölfflin sobre o pensamento de Costa, pois a arquitetura modernista, segundo Costa apresenta uma “verdade construtiva”, mas como a mesma é ausente de “intenção plástica” em sua opinião, a “verdade construtiva” sem esta intenção, também vai ser refutada por Costa bem como Wölfflin afirma, como já visto antes, mas acredita-se que seja importante reprimir:

“(…) Nunca deixaram de exercer influência a natureza do material, o modo em que este está aplicado na construção. Porém o que sustenta é que a técnica não cria jamais um estilo senão que onde se trate de arte, o primário é, sempre, um determinado sentimento de forma. As formas produzidas mediante a técnica não devem ser incompatíveis com este sentimento de forma; somente podem perdurar se forem sujeitas ao gosto formal já existente. (Renaissance und Barock, 2ª edição, 57.) (Worringer apud Wölfflin, 1953:24)<sup>101</sup>.”

Nesse sentido, verifica-se o quão importante é o papel do precedente na concepção arquitetônica de Costa, pois esses arquitetos que rompem com o passado, mesmo utilizando da nova tecnologia como resultado formal em suas arquiteturas, Costa não valorizará essa postura, pois falta dentro de sua visão outra fundamental questão relacionada com a “intenção plástica” de seu criador. Porém, quando se tratar de precedentes advindos da tradição popular observa-se que:

“Interessa, antes de mais nada, conhecer como, em condições idênticas ou diferenciadas de época, de meio, de material e de técnica ou de programa, os problemas da construção foram arquitetonicamente resolvidos no passado. A consciência do sentido verdadeiro dessa preciosa experiência acumulada é necessária para que então o aluno, profundamente imbuído do espírito novo de sua época, se familiarize com as condições particulares do meio em que vive, se assenhoreie dos novos recursos de material e de técnica, se informe das particularidades específicas dos programas contemporâneos, se exercite e apure nos segredos da comodulação e da modenatura, a fim de, por sua vez, habilitar-se a resolver, arquitetonicamente, os problemas atuais da construção (Costa, 2007:113)<sup>102</sup>.”

Verifica-se outra importante razão para Costa, quando determina todos os conceitos citados como representativos de uma arquitetura de excelência. Costa, ao extrair os conhecimentos advindos da tradição popular colonial, salienta que mesmo inconsciente do autor que a idealizou, esse tipo de arquitetura, pode possuir uma “intenção plástica” até mesmo superior aos que produzem conscientemente a arquitetura erudita. Todavia, nesse caso, observa-se que, mesmo que não haja uma “intenção plástica” relevante no precedente advindo da tradição popular colonial, no entanto, pelo fato de possuir uma “verdade construtiva”, Costa irá valorizar esse precedente como extração de conhecimento, como foi visto em capítulos anteriores, de seus elementos de arquitetura e de seus elementos de

<sup>101</sup> WORRINGER, Wilhelm. “**Abstracción y naturaleza**”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

<sup>102</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - (2a ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359p. : il.

composição. Essa constatação irá mostrar que Costa até pode deixar de lado alguns de seus principais pensamentos sobre os atributos que caracterizam uma “verdadeira arquitetura” ou um “verdadeiro precedente”, mas com relação à “verdade construtiva”, Costa não fará exceção, se a mesma não possuir uma “intenção plástica” muito clara com relação à tradição popular colonial, uma vez que os produtores da mesma não tem obrigação de dominar os conteúdos relacionados à composição arquitetônica estudados na academia, mas se o precedente não possuir uma “verdade construtiva”, seja o mesmo proveniente de uma tradição erudita ou popular, será considerado uma “falsa arquitetura”, um “falso estilo”, portanto, um precedente descartável.

Quanto a arquitetura proveniente de uma tradição erudita em que se espera que o arquiteto domine as leis e princípios compositivos perenes à disciplina arquitetura, se esse tipo de obra, não apresentar claramente uma “intenção plástica”, mesmo que exista uma “verdade construtiva”, como no caso da “arquitetura modernista”, que rompe com tudo que precedeu e utiliza apenas como recurso estético à nova tecnologia, Costa, também a refutará. Dessa maneira, Costa irá cobrar dos arquitetos eruditos uma “intenção plástica” relacionada com princípios compositivos e a técnica e materiais construtivos que expressem tal intenção, visto que nesse caso o arquiteto tem obrigação de dominar as regras do ofício. Costa considera o conteúdo mais importante ministrado na academia, conforme suas próprias palavras:

“(...) Assim, portanto, de uma parte, história e teoria da arquitetura, de outra, teoria e prática da profissão de arquiteto, atividade consubstanciada na disciplina que se convencionou denominar, com certa redundância, composição de Arquitetura, e onde se aprende a arte de compor tecnicamente os edifícios, ou seja, simplesmente, a arquitetar. A composição arquitetônica é, por conseguinte, a finalidade mesma da profissão do arquiteto, e 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 (Costa, 2007:113)<sup>103</sup>.”

Desse modo, quando o precedente for proveniente da tradição erudita clássico-acadêmica, deverá possuir, como razões que Costa considera fundamental ao selecioná-lo no papel de mediador do processo criativo do arquiteto moderno, uma “verdade construtiva” aliada a uma “intenção plástica”, e essa intenção depende da capacidade intrínseca da profissão de arquiteto, pois se relaciona com conhecimentos que somente o arquiteto erudito possui conscientemente.

Por esses motivos, esses argumentos de Costa referem-se às possíveis razões da tradição distendida entre pólos opostos, quais sejam: “verdade construtiva” em oposição a

<sup>103</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino de arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - (2ª ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: Uniritter Ed., 2007. 359p. : il.

"intenção plástica". No pensamento de Costa, em um pólo está a "verdade construtiva" que o precedente, advindo da tradição erudita ou popular, deverá possuir, pois, caso contrário, Costa o refutará. Mas quando Costa afirma, em vários textos, a importância da "intenção plástica" no mesmo nível de valorização da "verdade construtiva", caso não haja essa intenção, Costa afirma que não passa de uma simples construção, seja erudita ou popular, verifica-se que há uma contradição em seu pensamento. Se o arquiteto que produz a arquitetura de tradição popular não tem conhecimento dos princípios compositivos inerentes aos arquitetos eruditos, como racionalmente verificar se os precedentes advindos da tradição popular possuem ou não uma "intenção plástica"? Da mesma maneira, mesmo nos arquitetos eruditos detentores de conhecimentos específicos de composição em arquitetura, como poder-se-á verificar essa "intenção plástica"? E quem avalia essa "intenção plástica"? Ou seja, basta existir uma "intenção plástica" para ser considerada uma obra de arquitetura de excelência? Mas nesse sentido a própria arquitetura eclética e neocolonial possuem uma "intenção plástica", qual seja, de reviver certos períodos paradigmáticos da arquitetura ao longo da história, contudo Costa as desconsidera, porque as mesmas não possuem uma "verdade construtiva". E, embora os arquitetos da ala "revolucionária", que rompem com tudo que precedeu, denominados de "modernistas" também tivessem como intenção plástica ressaltar a tecnologia, mesmo assim Costa os refutará.

Por conseguinte, observa-se, interpretando o pensamento de Costa, que para se ter uma "verdadeira arquitetura" ou um "verdadeiro precedente", que em 'essência' são iguais para Costa, não basta ter uma "intenção plástica" sem ter uma "verdade construtiva" ou vice-versa, porém se for advinda de uma tradição popular, basta ter uma "verdade construtiva", visto que nem sempre vai haver uma "intenção plástica": se a mesma se apresentar, segundo Costa, foi realizada inconscientemente.

Perguntas que surgem, pois se percebe, nesse sentido, um outro pólo nas razões de Costa que parecem se relacionar com argumentações baseadas em uma certa irracionalidade, vinculada ao âmbito da percepção que cada um poderá ter ao analisar uma obra e essa precisamente se dará, de um modo geral, diferentemente em observadores diferentes. Há um campo que se relaciona ao lado emocional daquele que constatará essa "intenção plástica".

A tese, portanto, selecionou as expressões mais relevantes com relação a essa polaridade que estrutura o pensamento de Costa sobre o fundamental papel que o precedente assume em sua concepção. Sendo assim, os que mais se destacaram, assunto tratado no capítulo anterior e retomado nessa parte da tese, foram a "verdadeira



arquitetura” em oposição à “falsa arquitetura”; “verdadeiro arquiteto” em oposição ao “falso arquiteto”; “arquitetura moderna” em oposição à “arquitetura modernista”; “verdadeiro estilo” em oposição ao “falso estilo”. Todas essas polaridades têm em comum o fato que na argumentação de Costa o que determina fundamentalmente o pólo *verdade* em detrimento do pólo *falso* está justamente na constatação mais importante a qual esta tese chegou, qual seja: na *verdade construtiva*. O precedente advindo da tradição erudita assume o papel de mediador de um processo referente à inexorável evolução e serve de inspiração para o projetista moderno, porque do mesmo se extrai conhecimentos eruditos, perenes à arquitetura disciplinar erudita por meio de suas leis e princípios compositivos. De outros precedentes advindos da tradição popular colonial se busca elementos de arquitetura e de composição que se conectam com o seu lugar de origem através da valorização que Costa os dá, inserindo essas premissas ao contexto da arquitetura moderna em todos os aspectos projetuais inerentes a mesma. Esses precedentes têm em comum, segundo a análise crítica realizada dos textos publicados de Costa, o fato de serem representados pelo pólo *verdade*.

Portanto, o “verdadeiro precedente”, seja qual for o papel que esse irá assumir na concepção de Costa, deverá possuir, como razão principal, uma “verdade construtiva”. Os argumentos que Costa utiliza para salientar tais atributos referem-se ao âmbito “razão” de seu pensamento, já que são passíveis de verificá-los racionalmente. Em um pólo oposto, pois nesse caso se constata que está se aproximando ao âmbito da “emoção” do autor, o “verdadeiro precedente” deverá possuir, também, como uma de suas possíveis razões uma “intenção plástica”, em que os argumentos de Costa parecem entrar na seara da irracionalidade, visto que não são passíveis de serem comprovados racionalmente além de serem muitas vezes desprezados pelo autor conforme se verificou anteriormente.

Sendo assim, o precedente detentor desses atributos é considerado por Costa uma “verdadeira arquitetura”, criada por “verdadeiros arquitetos” e representante de um “verdadeiro estilo”. Como se constatou na parte anterior desse capítulo, para Costa o tempo é um só dentro de sua mente; tais constatações sobre o pólo “verdade” caracterizam, também, o que Costa diz representar uma “arquitetura moderna”.

### **VIII.III- Razão X Emoção: A complexidade do pensamento de Lucio Costa sobre o papel do precedente na concepção arquitetônica.**

As razões da tradição constatadas até o momento abrem outras indagações que permeiam a polaridade que estrutura o pensamento de Costa sobre o papel do precedente, entre “razão” *versus* “emoção”. Essas são, provavelmente, outras possíveis razões da tradição que essa parte final da tese pretende desvendar.

Para tanto, necessita-se retomar algumas considerações anteriores, pois, se Costa se afasta da arquitetura eclética e da arquitetura neocolonial, é porque ambas não passavam, em sua opinião, de “falsos estilos”, ou seja, a “verdadeira arquitetura” ou o “verdadeiro precedente”, para Costa, deve estar conectado com uma construção coerente com a plasticidade resultante. Na visão de Costa, o precedente válido não é aquele que apenas apresenta uma construção conectada verdadeiramente com a forma, é, além desse quesito, aquela obra que apresente outro atributo, seja erudito ou popular: tem que haver uma “intenção plástica”. Para Costa, arquitetura é construção, mas nem toda construção é arquitetura; para ser arquitetura tem que haver uma “intenção plástica”. No entanto quem avalia essa intenção plástica? Onde estão os argumentos racionais de Costa com relação a esse outro atributo? Parece que nesse ponto, Costa se refere a uma parte de seu pensamento que decorre da “emoção”, ou seja, aquele pólo oposto em seu pensamento – o irracional – pois se depende da “emoção” – como justificar racionalmente essas razões? Nesse sentido, parece que Costa apresenta, em suas razões sobre a tradição, aspectos irracionais que as justificaria.

Há uma dificuldade em delimitar o território do processo de teorização na arquitetura, bem como seus propósitos, e isso se deve basicamente ao fato de que os fenômenos, direta e indiretamente relacionados com a arquitetura, não pertencem a um contexto finito. De fato, não é possível se fazer um inventário de todas as combinações resultantes de todos os fatores da arquitetura com todas as incidências de natureza fisiológica, psicológica e cultural admitidas neste campo. Tal circunstância é enfatizada por Enrico Tedeschi<sup>104</sup> que, examinando a necessidade do embasamento teórico e crítico para um competente desempenho da tarefa projetual na arquitetura observa que:

“Não se pode estabelecer de maneira fixa, normativa, quais são os fatores que têm maior importância no projeto; tudo é problema de relações. Como estabelecer a priori, por exemplo, se é mais importante respeitar a orientação de uma casa ou a comodidade da circulação, se

<sup>104</sup> TEDESCHI, Enrico. “Teoría de la Arquitectura”. Buenos Aires: Nueva visión, 1969, p.28.

vale mais ter em conta as dimensões dos compartimentos ou sua vinculação recíproca, se a economia deve prevalecer sobre a qualidade espacial, a cor sobre a textura, o maciço sobre o oco? Todas estas perguntas, e as inumeráveis que gera o estudo de um projeto, não têm respostas únicas, eternas e categóricas, como o demonstraram com seu fracasso todos os intentos de estabelecer cânones acadêmicos em um momento ou outro da história da arquitetura (Tedeschi, 1969:190).<sup>105</sup>

De qualquer forma, como acontece em toda teoria respeitável, tanto na forma convencional como no inventário proposto por Alexander em "A pattern language" (em mais de mil páginas, a referida obra examina mais de duzentas e cinqüenta recomendações para a prática projetual), é da realidade concreta que se extraem noções que dão origem àqueles objetos formal-abstratos. Em certos casos, determinados objetos concretos são convertidos, eles próprios, em modelos teóricos, na medida em que se abstraem suas características contextuais de tempo e lugar e se enfatizam especialmente aquilo que tais objetos apresentam como enunciado genérico. Nessa classe, inserem-se os chamados esquemas compositivos, os traçados reguladores, entre outros, que caracterizam algumas obras consideradas paradigmáticas no campo da arquitetura erudita. E é precisamente essa postura que Costa assume ao enfatizar o precedente como detentor de todo conhecimento disponível que o arquiteto necessita ao embasar sua criação, reinterpretando, criticamente, seja advindo da tradição erudita ou popular.

Paralelo a essas constatações, a citação de Tedeschi reforça a idéia de que existe, no âmbito da arquitetura, aspectos que dependem exclusivamente de escolhas individuais realizadas pelo autor do projeto, ou seja, é a "intenção plástica" da qual Costa se refere. Isso abrange conhecimentos relativos à composição arquitetônica, dos arranjos possíveis de se realizar ao manejar suas leis e princípios compositivos e todos os seus pormenores intrínsecos de um determinado problema de projeto, sendo que a solução dada a esse problema que resulta na obra arquitetônica propriamente dita depende de escolhas particulares que refletem a "intenção plástica" de seu criador. Portanto, quando Costa afirma que a "verdade construtiva" aliada a uma "intenção plástica" é que distingue uma arquitetura verdadeira da falsa. Nessa expressão "intenção plástica", que independe do tempo que a mesma representa, estão implicadas considerações de Costa que levantam algumas dúvidas sobre seu pensamento com relação ao precedente. Nesse sentido, apresenta certa irracionalidade, pois Costa ao tentar explicar algo pela razão, algo que é subjetivo, depende de fatores ligados à sensibilidade de quem cria e de quem aprecia a obra arquitetônica,

<sup>105</sup> TEDESCHI, Enrico. "Teoría de la Arquitectura". Buenos Aires: Nueva visión, 1969, p.28.

podendo apresentar-se diferente a diferentes personagens, parece, assim, ligar-se à emoção, outro fator importante e inerente à própria disciplina arquitetura.

O livro sob o título "**Lucio Costa: documentos de trabalho**", organizado por José Pessôa, publicado em 1999, refere-se aos pareceres do arquiteto Lucio Costa como Diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, da DPHAN, atual IPHAN, realizados por ocasião de seus levantamentos emitidos nos processos de tombamento. No capítulo "Estado da Arte", na parte denominada "Sobre Lucio Costa", foram feitos alguns comentários sobre esta publicação. No presente capítulo verificou-se a necessidade de voltar a esta publicação com a finalidade de apresentar uma análise crítica de outra parte do texto que ainda não havia sido apresentada, pois este texto contido neste livro complementa a idéia aqui exposta. O texto, portanto, a ser salientado nesta parte, tem como título "Arquitetura civil".

Costa, neste texto, referente ao primeiro período em que o livro o situou (1937-1950), propõe uma organização de fichários especializados, classificados em sete categorias, quais sejam: por sistema de construção; por época; por finalidade e função; por elementos construtivos do programa; por elementos estruturais e de acabamentos; por características regionais; por particularidade de estilo, comodulação e modenatura. Chama-se a atenção, com relação ao tema de tese, na parte "VII" cujo título é "Classificação por particularidade de estilo, comodulação e modenatura", referente ao item "B" denominado "Formas de Pormenor", quanto aos itens a serem preenchidos no decorrer da análise avaliativa do bem cultural a ser tombado, conforme o texto: "a) naturais decorrentes do material e da técnica empregados; b) artificiosas obtidas pela transposição das soluções próprias de uma técnica e outra (Costa, 1999:76)<sup>106</sup>."

A classificação acima, criada por Costa, para poder verificar se tal obra era passível de ser considerada um monumento a ser tombado, levava em consideração justamente a questão anteriormente relatada; conforme Costa, uma arquitetura de qualidade, ou as "verdadeiras arquiteturas" ou os "verdadeiros estilos" (segundo o seu conceito) são aquelas em que as suas formas deveriam ser "naturais decorrentes do material e da técnica empregados", caso contrário, em um pólo oposto, a "falsa arquitetura" ou um "falso estilo", aquela que não deve ser considerada um bem cultural a ser tombado, são as "artificiosas obtidas pela transposição das soluções próprias de uma técnica e outra" em que suas formas não correspondem à técnica utilizada.

---

<sup>106</sup> PESSÔA, José (Org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: Iphan, 1999. 328 p. : il.

Outra importante consideração se refere ao título dessa parte “VII”, qual seja: “Classificação por particularidade de estilo, comodulação e modenatura”. Nas próprias palavras de Costa, observa-se a seguir o significado de comodulação e modenatura:

“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 a equivalência no dimensionamento das partes; comodulação é o confronto harmônico das partes entre si e com relação ao todo; modenatura é o modo peculiar como é tratada, plasticamente, cada uma dessas partes.

Exemplificando: todas as caras obedecem ao mesmo partido – nariz entre os olhos e a boca; no entanto elas variam, porque no mútuo confronto dessas partes entre si e no seu relacionamento com 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; no outro, graciosa, delicada, senão mesmo “divina” - é que no modo peculiar como foram “modelados” os pormenores, ou seja, no seu acabamento, a respectiva modenatura mudou (Costa, 2001:53-54)<sup>107</sup>.”

Costa, além de esclarecer o que seja comodulação e modenatura na citação anterior, reforça a idéia que seu pensamento se estrutura em pólos opostos, quando afirma: “ainda assim, caras de comodulação idêntica podem ter aparências opostas, num caso rude, grosseira, vulgar; no outro, graciosa, delicada, senão mesmo “divina”. Por outro lado, demonstra, também, que se comodulação “é o confronto harmônico das partes entre si e com relação ao todo, modenatura é o modo peculiar como é tratada, plasticamente, cada uma dessas partes”. Várias obras podem ter o mesmo partido, a mesma comodulação, mas o tratamento plástico será individual, será a opção de cada artista no momento da elaboração plástica de uma forma. Portanto, nesse quesito, parece que Costa está conectando os significados de comodulação e modenatura com a sua outra idéia de que arquitetura é construção, envolve uma ou mais tecnologias e materiais construtivos, ligado a sua *razão*. Por outro lado, Costa afirma que nem toda construção é arquitetura, para ser arquitetura deve haver uma “intenção plástica”, é preciso emocionar. E, nesse último aspecto, depende das escolhas individuais de cada artista: este é o outro lado do pensamento de Costa, que envolve a *emoção* e, por mais que se tente, não pode ser justificado racionalmente.

Desse modo, percebe-se que Costa, atribui certas regras ou razões para identificar se uma determinada arquitetura deve ser tombada como patrimônio histórico em que o lado de seu pensamento ligado à emoção, parece estar relacionado à verificação das qualidades plásticas de uma determinada obra arquitetônica; e o outro lado de seu pensamento ligado à razão, parece estar vinculado a uma interpretação de Costa de uma determinada obra

<sup>107</sup> COSTA, Lucio. **Com a palavra, Lucio Costa**. Roteiro e seleção de textos Maria Elisa Costa. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 167p.

arquitetônica quanto à sua validade arquitetônica através de argumentos que demonstrem se há correspondência entre construção e forma plástica resultante. E Costa afirma que o precedente arquitetônico de qualidade, contendo os atributos comentados na frase anterior, deve ser analisado para se retirar lições arquitetônicas para serem reinterpretados e aplicados no contexto que envolve a arquitetura moderna.

Parece, portanto, que nem tudo Costa consegue justificar através de razões que envolvem argumentos racionais, mas une aspectos da emoção (lado artístico do arquiteto) tentando argumentar racionalmente algo que não pode ser explicado pela razão. Ou seja, o lado racional de Costa parece preponderar frente ao lado emocional, no momento em que Costa tenta racionalizar o emocional. E esta análise proporcionou, também, verificar o quanto para Costa suas idéias eram levadas a sério, tanto que ele as utiliza não só na publicação de artigos ou em sua prática projetual, todavia tão importante quanto, mas, também, como sistematização de um método de trabalho que foi empregado por ele no SPHAN.

Dando prosseguimento à análise proposta, torna-se necessário retomar o texto publicado por Costa com o título **"O novo humanismo científico e tecnológico"**, de 1961, por apresentar, em seu conteúdo, outros aspectos de seu pensamento, de suma relevância, que ainda não foram tratados. Esses aspectos auxiliarão a revelar a polaridade entre "razão e emoção", no fundamental papel que o precedente assume na complexidade do pensamento de Costa:

"Perguntas oportunas, pois estamos, efetivamente, no alvorecer de uma era em que o desenvolvimento científico e tecnológico tende a humanizar-se, humanização operada, paradoxalmente, não por ação lúcida e racional da nossa consciência ética, individual e coletiva, mas como decorrência lógica, ou melhor, por imposição, do seu próprio processo normal de evolução. Assim por exemplo, não é por efeito de princípios de ordem moral ou religiosa que a guerra, em escala mundial, torna-se agora impraticável, mas tão-só devido ao impasse – esse bendito impasse – a que o apuro científico e tecnológico dos meios de destruição nos conduziu; como também não será por generosidade ou espírito de solidariedade humana que a miséria será um dia abolida e a justiça social finalmente alcançada, mas por simples imposição de técnicas de produção em massa, que forçarão – por bem ou por mal –, como contrapartida, distribuição na mesma escala; e não há de ser por sua ideologia política, mas por sua habilidade em tornar rapidamente praticável essa distribuição maciça dos bens de consumo e de conforto que os regimes econômico-sociais deverão sobreviver ou perecer (Costa, 1995:392)<sup>108</sup>."

Percebe-se, ao longo desse texto, um pensamento proveniente de possíveis influências do século XIX, advinda do iluminismo, enraizado no uso da razão. Costa estrutura os seus argumentos racionalmente com a esperança de contribuir para a melhoria da

<sup>108</sup> COSTA, Lucio. **O Novo Humanismo Científico e Tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

sociedade, porém, em um profundo respeito ao poder que essa racionalidade gera, associando a mesma a um pensamento evolucionista e humanista.

Nesse mesmo texto de Costa, que está sendo analisado criticamente, o autor cita parte do texto "Vers une Architecture" (1923) de Le Corbusier, quando o mesmo afirma que "a casa é uma máquina de morar", demonstrando que Le Corbusier apresentava, em seu pensamento, dois pólos opostos sobre a arquitetura moderna: por um lado a "razão", como nessa expressão e, por outro lado a "emoção", quando no mesmo texto Le Corbusier afirma que, para ser arquitetura, é preciso tocar o coração, emocionar. Na parte anterior desse capítulo, verificaram-se similaridades desse pensamento de Le Corbusier com relação ao pensamento de Costa, precisamente quando se analisou a definição de arquitetura dada por Costa. Costa continua fazendo conexões com este trecho de Le Corbusier, tentando unificar tais polaridades no que diz respeito ao desenvolvimento tecnológico, quando afirma que "Vers une Architecture" é um:

"Belo texto, e pertinente, uma vez que tanto os espíritos primários quanto as superiores inteligências "prevenidas" tendem a interpretar o desenvolvimento científico e tecnológico no falso sentido de "mecanização" e conseqüentemente despojamento da carga espiritual e sensível inerente à vida, sentido antinatural, portanto, quando o que se verifica é precisamente o contrário. Com efeito, se há uma parte irreduzível de paixão e extrema diversidade, peculiar à natureza humana, vivemos igualmente oprimidos por limitações, receios e preconceitos, contingentes e imemorais, por assim dizer sobrepostos à nossa verdadeira natureza, e, portanto, removíveis. E é sobre estes que as possibilidades de recuperação se apresentam agora imprevisíveis, porquanto a resultante do processo em curso não beneficia apenas determinadas castas, classes ou setores da população, como no passado, quando ele era tolhido pelas naturais limitações da técnica da produção artesã, mas alcança a humanidade toda. O desenvolvimento científico e tecnológico, quando não desvirtuado pelos artifícios e equívocos da propaganda comercial e da especulação ideológica, além de libertar o homem da fome e da indigência, cria condições capazes de livrá-lo igualmente da vulgaridade e da sofisticação, esses dois extremos a que é levado pelas contingências da falsa hierarquia social, e de o reconduzir àquela vida autêntica, simples, densa e natural, sensível e inteligente, digna verdadeiramente da sua condição. Por onde se comprova ser a industrialização intensiva a base mesma de um novo humanismo (Costa, 1995:394)<sup>109</sup>."

Quando Costa se refere à expressão "a casa é uma máquina de morar", explica que os que leram a mensagem de Le Corbusier a interpretaram equivocadamente, pois não a leram na íntegra e perceberam apenas o lado revolucionário e racional de Le Corbusier, esquecendo que, no mesmo texto, prosseguindo a leitura, Le Corbusier afirma que arquitetura é mais que um "empilhamento" de materiais: ela deve emocionar. Costa, em sua argumentação, afirma que o desenvolvimento tecnológico realmente se aproxima da expressão de Le Corbusier quando o mesmo diz que a casa é "uma máquina de morar", ou

<sup>109</sup> COSTA, Lucio. **O Novo Humanismo Científico e Tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

seja, com o advento de novos materiais e novas tecnologias, muitas moradias poderiam ser desenvolvidas em um processo de produção industrial para resolver sérias questões sociais pelo mundo. Porém, a conformação estética da mesma deve expressar a tecnologia utilizada, aliada a uma “intenção plástica” que, em contato com o homem, que é composto por inteligência e sensibilidade ao mesmo tempo, possa emocionar.

Le Corbusier, segundo Costa, afirma que: *“(...) Emprega-se a pedra, a madeira, o cimento; fazem-se casas e palácios – é construção. O engenho trabalha. Mas, de repente, algo me toca o coração, sinto-me bem, sou feliz e digo: é belo. Arquitetura é isto. É arte.(...) Mas os muros sobem contra o céu numa ordem tal que me emociona. Percebo-lhes as intenções. Você quis ser meigo, brutal, gracioso ou digno. (...)”* Nessas próprias palavras de Le Corbusier, percebe-se o quanto fica evidente sua influência sobre Costa, quando este propõe uma definição de arquitetura ou quando enuncia suas razões da referência à tradição com relação ao papel fundamental que o precedente adquire em sua concepção. Em outras palavras, estão presentes os mesmos argumentos de Le Corbusier, já tratado na parte anterior desse capítulo, mas que se torna crucial ressaltá-los novamente com intuito de interpretar a complexidade do pensamento de Costa:

“Mas se arquitetura é fundamentalmente arte, não é o menos, fundamentalmente, construção. É, pois, a rigor, construção concebida com intenção plástica. Intenção esta que a distingue, precisamente, da simples construção.

Ela não atua, porém, essa intenção plástica, de uma forma abstrata, mas condicionada sempre por fatores de natureza variável de tempo e de lugar, tais como a época, o meio físico e social, os materiais empregados, a técnica decorrente do emprego desses materiais, o programa, etc. Pode-se, assim, definir Arquitetura como construção concebida com uma determinada intenção plástica, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de um determinado material, de uma determinada técnica e de um determinado programa (Costa, 2007:112-113)<sup>110</sup>.”

Observa-se, na citação anterior, a nítida influência de Le Corbusier sobre Costa, talvez apenas por afinidades. Contudo, o mais importante é que essa definição se torna fundamental para a presente tese, na qual se pretende entender que quando Costa define arquitetura, ele a define em sentido atemporal, como já verificado nas análises críticas realizadas sobre seus textos publicados. Nesse sentido, nessa definição, resumidamente, evidencia-se parte dos mais importantes argumentos de Costa sobre suas razões da tradição, em que “razão e emoção” se unificam para conformar um todo que depende dessa dualidade para ser denominado “verdadeira arquitetura”.

<sup>110</sup> COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino de arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: Sobre Arquitetura; organizado por Alberto Xavier. - (2ª ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: Uniritter Ed., 2007. 359p. : il.



Portanto, o desenvolvimento científico e tecnológico não deveria ser usado contra o homem, mas a favor do mesmo, pois quem o desenvolveu foi o homem e se o homem é composto em sua essência por “razão e emoção” o desenvolvimento científico e tecnológico gerado pelo mesmo também representaria essa dualidade. Portanto, Costa agrega na citação referente ao texto “O novo humanismo científico e tecnológico”, a idéia que esse momento caracterizar-se-á como um *novo humanismo*.

Costa continua argumentando sobre a importância da dualidade entre “razão e emoção” ao afirmar que:

“Mas não se limitam aí as consequências desse estranho processo de superação em cadeia de velhas contradições, características da Era que se inicia; no próprio plano, para tantos intocável, da antítese matéria-espírito, o desenvolvimento científico e tecnológico tende cada vez mais a evidenciar que, sem embargo da diferença de estado que lhes é própria, um e outro procedem da mesma fonte, o que não quer dizer que sejam, precisamente, a mesma coisa. Porque, mesmo do ponto de vista estritamente material e científico, é lógico e natural admitir que a matéria, no seu processo normal de depuração, deveria alcançar esse último estado – o estado de lucidez, porquanto de outra forma, isto é, se a matéria não tomasse conhecimento de si mesma, seria como se nada existisse. No processo natural de evolução o espírito adquire assim o seu lugar, não como um dom divino, mas como a quintessência mesma da matéria, e o homem, tal como os seres dos demais planetas em igual estado de evolução, seria tão somente o traço lúcido dessa união entre os dois mundos, - o que se restringe ao infinitamente pequeno, e o que se amplia sem fim. E tal, também, como a sua própria vida consiste em nascer, tomar conhecimento, amar, participar e morrer, a vida universal obedeceria a processo semelhante de evolução, desde as suas manifestações primárias, quando as condições se tornavam propícias, até esse estado de lucidez e o lento processo de tomada de conhecimento, ou seja, a peregrinação histórica. Alteradas aquelas condições, a lucidez se perde e a própria vida orgânica retrai-se gradativamente, define-se e se extingue.

É possível que tudo isso pareça simplista e presunçoso aos espírito sectários, mas é também possível que o simplismo e a presunção estejam com aqueles que se obstinam em não querer ver, e persistem enquadrados no dogma.

Seja como for, a importância e o alcance humano do desenvolvimento científico-tecnológico são tremendos e seria desejável que seus artífices, sem prejuízo das próprias tarefas especializadas, participassem também com o coração, na formação desse mundo que lhes sai da cabeça e das mãos (Costa, 1995:394-395)<sup>111</sup>.”

As análises selecionadas desse texto atestam fortes influências no pensamento de Costa de idéias advindas do século XIX, como já comentado anteriormente: por um lado o iluminismo, relacionado à razão e, por outro lado, teorias evolucionistas e humanistas, relacionadas à emoção. Costa demonstra racionalmente a importância do desenvolvimento científico e tecnológico para a sociedade e, em especial, para a arquitetura moderna, desde que a mesma leve em consideração, em seu processo de criação, o fundamental papel que o precedente assume na evolução da própria disciplina arquitetura. Essa citação reforça a idéia

<sup>111</sup> COSTA, Lucio. **O Novo Humanismo Científico e Tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

de que Costa interpreta a arquitetura moderna como consequência da mesma, ou seja, a arquitetura moderna é o resultado das novas tecnologias e, assim, para ser uma "verdadeira arquitetura", a mesma deve se materializar através de uma "verdade construtiva", aliada a uma "intenção plástica" que seria o espírito da mesma.

Quando Costa diz que:

*"Porque, mesmo do ponto de vista estritamente material e científico, é lógico e natural admitir que a matéria, no seu processo normal de depuração, deveria alcançar esse último estado – o estado de lucidez, porquanto de outra forma, isto é, se a matéria não tomasse conhecimento de si mesma, seria como se nada existisse. No processo natural de evolução o espírito adquire assim o seu lugar, não como um dom divino, mas como a quintessência mesma da matéria (...)"*

É como se nesse momento Costa quisesse afirmar que arquitetura é matéria, mas nem toda matéria é arquitetura, para ser arquitetura tem que haver um espírito e esse espírito inerente à mesma é como se fosse a *"quintessência mesma da matéria"*, e o homem, tal como os seres dos demais planetas em igual estado de evolução, seria tão somente o traço lúcido dessa união entre os dois mundos (...). Nessa última parte da citação, verifica-se que o homem é o centro do universo arquitetônico, é para o homem que a arquitetura evolui, portanto, a tecnologia tem que ser a favor do homem em qualquer âmbito da sociedade e, na arquitetura, é o homem que, com todos os seus sentidos, poderá se beneficiar com a mesma. Como o tempo não é o fator, o tempo é um só dentro da mente de Costa, tal argumentação de Costa, na citação anterior, remete-se ao papel das arquiteturas precedentes também. Como constatado anteriormente, para ser um precedente digno de extração de conhecimento, seja qual tipo de conhecimento que se busque e advindo de qualquer tradição a que pertença, deverá ter como razões primordiais uma "verdade construtiva" aliada a "uma intenção plástica" - deverá ter uma "matéria" aliada a um "espírito" - deverá ter uma "razão" aliada a uma "emoção", respectivamente.

Nas argumentações de Costa, analisadas no parágrafo anterior, observa-se, novamente, referências ao texto "Vers une Architecture" de Le Corbusier:

*" (...) As pedras dizem-no. Sinto-me preso a um ponto e meus olhos observam. Observam algo que enuncia um pensamento, um pensamento que se torna claro sem palavras nem sons, mas unicamente através de prismas que tem entre si determinadas relações. Estes prismas são tais que a luz os pormenoriza claramente. Essas relações nada têm de necessariamente prático ou descritivo. São pura criação do espírito. São a linguagem da arquitetura. Com materiais inertes e um programa mais ou menos utilitário que se ultrapassa, estabelecem-se relações capazes de comover. Arquitetura é isto".*  
(Costa apud Le Corbusier, 1995:394)<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> COSTA, Lucio. **O Novo Humanismo Científico e Tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

A seguir, parte do texto de Costa em que o mesmo retoma o assunto tratado em outros textos de sua autoria, fazendo referência a pólos opostos para classificar os estilos arquitetônicos ao longo da história, a partir da predominância de princípios compositivos que caracterizam essas concepções. Costa vai salientar que a arquitetura moderna foi capaz de unificar ambas as concepções arquitetônicas antagônicas graças ao desenvolvimento de novas tecnologias. Assim, foi possível integrar, novamente, construção e arte, através de uma “verdade construtiva” e da “intenção plástica” dada pelo autor da obra, referente às razões da tradição (erudita e popular), em que se observou ser fundamental para que o precedente possa desempenhar o papel de mediador da evolução da arquitetura do passado para a moderna. Isso faz com que se gere uma conexão com o lugar e serve de referência, no sentido de aprendizagem crítica de suas lições por meio de diversos âmbitos do conhecimento arquitetônico (regras compositivas, elementos de arquitetura e elementos de composição), que reinterpretados e associados aos novos preceitos da arquitetura moderna possa subsidiar o processo de criação arquitetônica. Conforme suas próprias palavras:

“Na própria arquitetura, o dualismo representado pela concepção orgânico-funcional em face do conceito plástico-ideal – melhor exemplificado pelo confronto das arquiteturas gótica e clássica -, encontrou agora, graças ao desenvolvimento científico e tecnológico da arte de construir, que reduz por vezes as fachadas a simples invólucros do arcabouço estrutural, o meio natural de finalmente casar a pureza plástica ideal, tal como era entendida na Grécia antiga, com o conceito orgânico e funcional comum à Idade Média e à Idade Contemporânea (Costa, 1995:393-394)<sup>113</sup>.”

Costa, na citação anterior, demonstra que o seu pensamento, estruturado através de pólos opostos, pode estar relacionado com a intenção de querer introduzir e defender a arquitetura moderna no país, com a exaltação da mesma no sentido que, seguindo suas recomendações sobre os atributos que o arquiteto deve levar em consideração ao criar à arquitetura moderna, em que o precedente assume o papel crucial dessa teoria de Costa, a arquitetura moderna tem condições de se tornar um paradigma e, portanto, de ser respeitada e aceita pela sociedade.

Assim sendo, mostrando possíveis influências como as de Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, como já verificado anteriormente, estrutura seus argumentos através do uso de pólos opostos, com a intenção de propagar o advento da arquitetura moderna, ficando evidente que para ele é mais didático mostrar na história da arquitetura a distinção entre o papel do “verdadeiro precedente” e o papel do “falso precedente”. Com relação a essa

<sup>113</sup> COSTA, Lucio. **O Novo Humanismo Científico e Tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

questão, a arquitetura moderna não só evolui com o “verdadeiro precedente”, como o supera em todos os seus aspectos.

Tais constatações são provenientes das várias análises realizadas em seus textos publicados e ficam bastante enfatizadas nas constantes afirmações de Costa quando este afirma que a arquitetura moderna foi capaz, pela primeira vez na história da arquitetura, de fundir as duas concepções arquitetônicas opostas através de suas leis e princípios compositivos. Esses princípios foram extraídos dos precedentes inerentes aos estilos que as mesmas caracterizam e que conformam as arquiteturas paradigmáticas no contexto erudito da disciplina. Essa fusão se deve às novas tecnologias. Costa está tentando demonstrar que se concebe a arquitetura moderna da mesma maneira que sempre se concebeu as arquiteturas consideradas modelos de excelência ao longo da história. Nesse sentido, a arquitetura moderna é rigorosamente tradicional, e se retoma, também, por meio dos grandes exemplos do passado o conceito de “verdadeira arquitetura” quando Costa afirma que a “arquitetura moderna” expressa uma “verdade construtiva” aliada a uma “intenção plástica” diferente dos estilos que estavam sendo produzidos no momento em que a mesma surge e que Costa os refuta (ecletismo e neocolonial), retomando, assim, o conceito autêntico de uma “verdadeira arquitetura” através da idéia de que a plasticidade formal concebida esteja de acordo com a técnica construtiva utilizada, possível influência advinda de Choisy, conforme abordado anteriormente. Portanto, parece que a arquitetura moderna, para Costa, absorve todas as qualidades dos “verdadeiros precedentes” que a auxiliam em seu processo de criação e supera o passado. Para Costa, a arquitetura moderna é imbatível, não há melhor; por conseguinte a mesma alia “razão com emoção”, já que se trata de pressuposto inerente à própria criação e materialização da disciplina arquitetura.

As assertivas de Costa com relação a sua expressão denominada de “intenção plástica” provocam certos questionamentos devido à dificuldade de indentificar com precisão sua consistência. Acredita-se que tal fato aconteça por se tratar de argumentos conectados com o seu lado emocional, introduzindo certas noções irracionais frente às suas razões da tradição. Segundo Costa, parece que a utilização de leis e princípios compositivos perenes da arquitetura erudita estão ligadas diretamente ao conceito de “intenção plástica”, mas os usos dos mesmos não garantem a qualidade desta intenção. Desse modo, sua argumentação teórica sobre o conceito - “intenção plástica” - não é totalmente esclarecida e surgem outros questionamentos com relação a esta temática. Por exemplo, quanto à avaliação de uma determinada obra arquitetônica, como é possível verificar se a mesma possui ou não uma “intenção plástica” com a finalidade de validar um precedente? Porque o que subentende-se

de seus argumentos é que a mesma depende da sensibilidade e do conhecimento de quem a criou e de quem a interpretará, podendo estar adequada ou não. A "intenção plástica" basta por si mesma? Parece que não, pois Costa vai analisar as obras do passado em relação aos seus princípios compositivos, verificando suas qualidades. Desta maneira, o conceito de "intenção plástica" seria uma das principais razões da tradição, aliada a uma "verdade construtiva", mas que sua definição mais precisa parece ficar em aberto na teoria de Costa, pois demonstra que a mesma representa o lado emocional do seu pensamento acerca da 'disciplina' arquitetura. E isto ocorre, também, quando o mesmo aborda o seu conceito de *arquitetura modernista* em oposição ao de *arquitetura moderna*. Os arquitetos que elaboraram a arquitetura modernista (segundo o seu conceito, explicado no último capítulo anterior a este) não tinham uma "intenção plástica"? O ecletismo não possuía uma "intenção plástica"? O ecletismo não contemplava uma "verdade construtiva", todavia a arquitetura modernista denominada de internacional levava em consideração uma "verdade construtiva"; ambos os casos, porém, são refutados por Costa. Observa-se, então, que para Costa não basta ter um ou outro quesito presente. Uma arquitetura erudita considerada por ele de qualidade deverá apresentar os dois mais importantes atributos que Costa valorizará ao expor suas razões da tradição, isto é, a "verdade construtiva" que a *razão* comprova e a "intenção plástica" que a *emoção* sente através da intuição.

A "intenção plástica", para Costa, é fundamental tanto para o precedente que assume o papel de conciliador desse momento de crise e aceitação da arquitetura moderna por profissionais com posições antagônicas, assim como mediador do processo criativo do arquiteto moderno. Nessa última constatação, Costa demonstra outro e fundamental lado de seu pensamento, pois percebe-se que sua insistente busca do pólo verdadeiro de uma arquitetura de excelência, também tem uma fator ideológico bastante acentuado, em que se observa um verdadeiro amor à disciplina arquitetura. Ou seja, verifica-se, em seus argumentos, a tentativa verdadeira de encaminhar esse processo de mudanças e que os seus conceitos se relacionam diretamente com o que ele acredita levar a uma arquitetura de excelência, como se o arquiteto fosse um missionário, no sentido específico de contribuir para a evolução da cultura arquitetônica. Mesmo assim, como já foi comentado, aparece uma série de dúvidas que apontam para uma certa irracionalidade nas argumentações de Costa acerca de suas próprias razões da tradição, e que talvez estejam ligadas a esse lado afetivo a própria concepção da arquitetura como disciplina.

A citação, a seguir, auxilia nas análises referentes às indagações que surgem ao se verificar que, no pensamento de Costa sobre o papel do precedente em sua concepção

arquitetônica, há evidências de que, embora uma razão seja sempre racional, há um lado das "razões" apresentadas por Lucio Costa no qual se instalam motivações que escapam a essa racionalidade historicista por ele defendida: parece que suas motivações, estas sim, comportam toda uma dose de irracionalidade. Conforme interpreta-se dos argumentos de Costa discutidos na presente tese:

"As *duas metades* da natureza: De uma parte a natureza ao alcance dos sentidos e do engenho, manipulada pelas técnicas do *artesanato*, - natureza ao alcance da mão. Prevalece o sentimento, predomínio das artes.

De outra parte a natureza ao alcance da *inteligência* e da ciência, revelada através da *tecnologia*, - natureza ao alcance do intelecto. Prevalece a razão: predomínio das ciências.

E haveria entre os dois ambientes a seguinte advertência: "O desenvolvimento científico e tecnológico não é o oposto da natureza, mas a própria natureza que, através do seu *estado lúcido* – que somos nós – revela o lado oculto, virtual"<sup>114</sup>."

A citação anterior atesta, assim como as análises críticas realizadas sobre os demais textos publicados do autor, no decorrer da tese, que o pensamento de Costa está estruturado em pólos opostos. Esses pólos opostos fazem parte da 'essência' do homem Lucio Costa, logo, inerente ao seu ser existencial, expressando um pensamento uníssono em que o tempo inexistente<sup>115</sup> na mente de Costa, refletido em sua teoria sobre a arquitetura moderna fundamentada no papel do precedente e que o mesmo se torna crucial em sua argumentação sobre a concepção arquitetônica. A arquitetura para Costa, portanto, independente do período que a mesma represente, deverá conter, em sua natureza materializada, dois pólos opostos: de um lado a "razão" referente à "(...) *outra parte a natureza ao alcance da inteligência e da ciência, revelada através da tecnologia, - natureza ao alcance do intelecto. Prevalece a razão: predomínio das ciências. (...)*"; em um outro pólo oposto, a "emoção" - "(...) *natureza ao alcance dos sentidos e do engenho, manipulada pelas técnicas do artesanato, - natureza ao alcance da mão. Prevalece o sentimento, predomínio das artes. (...)*" E o homem, como o elo de conexão entre ambas as naturezas que representa "(..) *O desenvolvimento científico e tecnológico não é o oposto da natureza, mas a própria natureza que, através do seu estado lúcido – que somos nós – revela o lado oculto, virtual.*"

Maria Elisa Costa, filha de Costa, em uma conversa informal com a autora da tese, por ocasião de sua vinda a Porto Alegre no lançamento da reedição do livro de seu pai

<sup>114</sup> COSTA, Lucio. **Museu de Ciência e Tecnologia (Anos 70)**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

<sup>115</sup> Na medida em que Costa defende um ponto de vista historicista, o passado existe, portanto, existe o tempo no que diz respeito à produção arquitetônica das diversas épocas, por ele levadas em consideração. O "tempo não existe", metaforicamente, se pensarmos que existem leis que se apresentam à criação arquitetônica fora do tempo, no sentido em que se aplicam a todas as arquiteturas, de todos os tempos. O tempo existe para Costa, sim, mas não se aplica às leis, que são eternas. Apenas neste último caso Costa não leva em conta a passagem do tempo.

"Sobre arquitetura", organizado pelo Curso de Arquitetura da Ritter dos Reis, na Feira do Livro de 2008, afirma que a tese de seu pai sobre a arquitetura moderna está contida na seguinte citação de Costa, presente na parte introdutória e retomada no texto denominado **"Desenvolvimento científico e tecnológico como parte da natureza: teoria das resultantes convergentes"**, ambos os textos presentes no seu livro "Registro de uma vivência", que corrobora a importância do tema abordado neste capítulo, no que concerne ao foco da tese aqui exposta:

"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 o 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" (Costa, 1995:1)<sup>116</sup>."

Percebe-se, dessa maneira, que o pensamento de Costa é uníssono com relação aos seus conceitos relacionados ao âmbito "verdade", ou seja, "verdadeira arquitetura", "verdadeiro arquiteto", "arquitetura moderna" e "verdadeiro estilo". Constatou-se, com relação às suas possíveis razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume, que essas respostas foram encontradas nos conceitos e argumentos que caracterizam esse âmbito "verdade", precisamente interligadas a uma "verdade construtiva" aliada a uma "intenção plástica", representando as arquiteturas consideradas por Costa de excelência, portanto, independentemente da época em que as mesmas se materializaram. Essa constatação se encaixa perfeitamente na idéia de esfera à qual Costa se refere na citação anterior: *"sem princípio nem fim, esfera, como já foi dito, cujo centro está em toda parte e a circunferência em parte alguma - "nulle part"*<sup>117</sup>. Se o tempo inexistente para Costa, no que tange às leis imortais da 'disciplina arquitetura', seus argumentos sobre uma arquitetura de excelência seja no passado, presente ou futuro são os mesmos e, sendo assim, o precedente, para Costa, parece ser o centro dessa esfera. Assim, quando o mesmo assume o papel de detentor de todo o conhecimento que deve ser reinterpretado criticamente em sua 'essência', evitando assim, repetir elementos meramente decorativos referenciando um passado qualquer, sendo essa 'essência' relacionada à "razão e emoção", o

<sup>116</sup> Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

<sup>117</sup> Nessa citação é pertinente chamar a atenção que Lucio Costa recorre a esta antiga noção (*circunferência em parte alguma*) adotada pelo Romantismo Alemão, advindo de Pascal, mostrando o seu vínculo com o Iluminismo. Fonte: [www.sophia.bem-vindo.net](http://www.sophia.bem-vindo.net)

precedente auxilia na concepção da arquitetura moderna, no sentido de promover a evolução cultural da própria arquitetura disciplinar erudita.

Observa-se também, ao analisar a citação anterior de Costa, a saber, a sua “tese”, resumida neste parágrafo segundo Maria Elisa Costa, uma forte influência de Wilhelm Worringer. Como já foi salientado em outras oportunidades, verificou-se possíveis influências baseadas em teorias estruturadas através de pólos opostos, principalmente nas análises realizadas no capítulo “Concepções arquitetônicas opostas: Plástico-ideal x Orgânico-funcional”, as quais apontam para alguns livros de Heinrich Wölfflin e o livro “Abstração e Natureza” (1908)<sup>118</sup> de Wilhem Worringer. Neste caso, em especial, salienta-se a influência desta obra de Worringer quando o mesmo afirma que:

“Como apêndice foi agregado a esta nova edição um ensaio sobre Transcendência e Imanência na arte, que foi publicada pela primeira vez na revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, editada pelo Prof. Dessoir, porém que somente agora figura no lugar que o corresponde, quer dizer, como suplemento imediato deste livro. Berna, novembro de 1910 (Worringer, 1953:15)<sup>119</sup>.”

A primeira constatação que chama a atenção é o título do artigo de Worringer, “Transcendência e imanência da arte”, agregado ao final deste livro reeditado em 1910. Ou seja, palavras fortes que Costa também utiliza ao fazer referência a sua teoria das *resultantes convergentes*, tais como:

“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 o seu drama existencial – gênio, vagabundo ou santo -, é a peça chave, o remate da Evolução (...) (Costa, 1995:1)<sup>120</sup>.”

E, posteriormente, lendo o apêndice de Worringer agregado ao livro observa-se que:

**“A história evolutiva da arte é redonda como o Universo e não existe pólo que não tenha seu anti-pólo.** Entretanto nossos esforços históricos se limitam a girar ao redor de um dos dois pólos – o pólo que chamamos de arte, ainda na realidade não é senão a arte clássica -, nossa visão é incompleta: compreende uma somente das metas. Porém, no momento em que alcançamos o pólo mesmo, se nos abrem os olhos e percebemos tudo o que vai mais além deste tende até o outro pólo. E a distância que temos percorrido nos parece rápida, curta e insignificante frente ao infinito que agora abrangemos ao observá-lo (Worringer, 1953:129)<sup>121</sup>.”

<sup>118</sup> WORRINGER, Wilhelm. “*Abstracción y naturaleza*”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

<sup>119</sup> WORRINGER, Wilhelm. “*Abstracción y naturaleza*”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

<sup>120</sup> Costa, Lucio. *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

<sup>121</sup> WORRINGER, Wilhelm. “*Abstracción y naturaleza*”. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).



Ao compararmos a citação de Costa sobre sua "velha teoria das resultantes convergentes", a maneira pela qual ele tenta expressar sua idéia parece estar bem conectada com a de Worringer. Além do uso das mesmas palavras que deram título ao apêndice de Worringer – *transcendência e imanência* -, verifica-se, também, muita proximidade de pensamento entre ambos os autores. Quando, por exemplo, Worringer aborda a história da arte, faz menção à seguinte expressão: "A história evolutiva da arte é redonda como o Universo (...) <sup>122</sup>". E Costa ao falar de sua velha teoria das resultantes convergentes se expressa afirmando que: "(...) 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" (Costa, 1995:1) <sup>123</sup>."

Ambos os autores, ao abordarem assuntos entrelaçados referem-se a metáforas, como, por exemplo, Worringer utiliza a frase "redonda como o Universo" e Costa utiliza a palavra "esfera". E neste aspecto presenciam-se similaridades de pensamento, pois os mesmos estão se referindo ao universo e à inexorável evolução do mesmo. Tal assertiva fica mais intensificada quando o próprio Worringer faz questão de salientar a importância da polaridade: "A história evolutiva da arte é redonda como o Universo e não existe pólo que não tenha seu anti-pólo (...) <sup>124</sup>." Worringer publica seu "apêndice" em 1910 o que não impede que o arquiteto brasileiro retome o tema da polaridade em sua obra escrita décadas depois, demonstrando uma afinidade intelectual inegável, apontando para a hipótese de uma possível influência das teorias de Worringer sobre as teorias que Costa desenvolve.

Outro trecho do apêndice "Transcendência e Imanência" do livro de Worringer, selecionado a seguir, parece conter similaridades com o pensamento de Costa, estruturado em pólos opostos, mais precisamente em argumentos racionais que envolvem a 'razão' propriamente dita e que convence por ser uma teoria bem fundamentada, como foi possível verificar nas análises de seus textos sobre a "verdade construtiva". Porém, em pólo oposto, o da 'emoção', Costa apresenta indícios, quando se refere à "intenção plástica" do arquiteto, de que seus argumentos ultrapassam o campo racional e entram no campo do irracional ou do emocional:

"No fundo, todas as nossas definições de arte são definições da arte clássica. Por mais que se distingam nos detalhes, coincidem no fato que em que toda produção artística e todo gozo artístico são acompanhados deste estado de elevação anímica que para nós hoje em dia caracteriza a experiência artística. Sem exceção, interpretam a arte como um luxo da alma em

<sup>122</sup> WORRINGER, Wilhelm. "Abstracción y naturaleza". 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

<sup>123</sup> Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

<sup>124</sup> WORRINGER, Wilhelm. "Abstracción y naturaleza". 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

que este se desembaraça de sua abundância de forças vitais. Não importa que falemos das obras dos negros australianos ou dos criadores das construções das pirâmides: "o profundo alento do coração" se considera como inevitável fenômeno concomitante de toda arte (Worringer, 1953:134)<sup>125</sup>."

Como salientado em diversas oportunidades, há grandes possibilidades de que os autores Wölfflin e Worringer possam ter influenciado a estruturação do pensamento de Costa, tais como: por meio do uso de pólos opostos presente em sua argumentação teórica; quanto à sua "tese" sobre as "resultantes convergentes" ser muito similar ao pensamento de Worringer analisado e comparado anteriormente; e sobre o tema em questão, em que a citação anterior demonstra, também, outro tipo de influência, que se conecta ao âmbito da 'emoção' de Costa quando Worringer afirma que: "o profundo alento do coração" se considera como inevitável fenômeno concomitante de toda arte."

No capítulo intitulado "As memórias das naturezas que Lucio inventou", a autora Cêça Guimaraens<sup>126</sup> aborda a citação de Costa sobre sua teoria das "Resultantes Convergentes" anteriormente analisada sob outro foco, mas suas considerações são apreciações relevantes para a tese ora exposta, unindo alguns comentários que demonstram que Costa possui coerência entre teoria e prática projetual ao se referir aos projetos do Pavilhão da Feira de Nova York, a vila operária em Monlevade, o Hotel do Park São Clemente em Nova Friburgo, o conjunto residencial Parque Guinle, os planos piloto de Brasília, o planejamento urbanístico para a Barra da Tijuca e da baixada de Jacarepaguá no Rio de Janeiro, entre outros. O conjunto de sua obra demonstra a importância que Costa dava à natureza existente, quando valorizava o lugar e seu contexto (climático, topográfico, vegetação existente, entre outros) como essenciais em suas propostas. Para a autora, a grande importância dada por Costa à natureza tem início em sua juventude e, posteriormente, em sua tese sobre as "Resultantes Convergentes", conforme a seguinte citação:

"Em 1917, deitado em uma rede que ficava sob a mangueira do quintal de sua casa no Leme, após descrever o cenário da manhã luminosa e ensolarada que o envolvia, registrou: "Comecei então a considerar a beleza incomparável da natureza que tão poucos percebem e que eu tanto adoro! E nesse instante senti mais do que nunca um imenso prazer de viver!"

A natureza, que a princípio se revela ao adolescente Lucio por meio das flores, dos pássaros, da luz e do conforto físico que lhe transmitem a tépida manhã carioca, aos poucos se torna categoria filosófica, tema permanente em escritos e projetos, configurando item essencial para a sua visão de mundo e vida prática.

A partir dessas reflexões juvenis, suas experiências constroem a tese de que a natureza 'natural', concreta, "ao alcance das mãos e dos sentidos", tem o seu lado oculto que é a lucidez, o intelecto ou a consciência. Do entrelaçamento dessas "resultantes convergentes" resulta enfim a certeza de que "o desenvolvimento científico e tecnológico não é o oposto da

<sup>125</sup> WORRINGER, Wilhelm. "Abstracción y naturaleza". 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).

<sup>126</sup> GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..

natureza, mas a própria natureza que, através do seu estado lúcido, que somos nós, revela o lado oculto, virtual”.

Os elementos naturais, ou seja, a conformação do terreno, o sol, o vento, a paisagem constituem parâmetros fortemente definidores da forma arquitetônica (Guimaraens, 1996:54)<sup>127</sup>.”

Nota-se, realmente, que suas propostas projetuais aliam sempre soluções tecnológicas passadas e atuais no intuito de atender não apenas a uma estética, mas, também, prover recursos naturais de ventilação, aproveitamento sempre que possível da topografia natural, e tentar utilizar a melhor orientação solar (quando não é possível, propõe o uso de *brises-soleil* como proteção, entre outros). Tais fatos foram demonstrados nas análises de alguns projetos nos capítulos anteriores. É importante salientar que, sutilmente, Costa, quando aborda a natureza no sentido natural e a natureza no sentido científico e racional, reforça a idéia de dualismo em seu pensamento, porém busca integrar essas naturezas distintas, no momento em que afirma que se for em benefício do homem, ambas são a mesma coisa, ou seja, a natureza natural nos envolve através de todos os nossos sentidos nos emocionando, a arquitetura envolve uma forma construída artificialmente construída pela inteligência – razão do homem, sendo assim, nos atinge igualmente através de todos os nossos sentidos, podendo nos emocionar bem como a paisagem natural que nos cerca. Novamente, o dualismo de “razão e emoção” se entrelaça em seu pensamento através de sua concepção da arquitetura.

Porém, a constatação desse dualismo no pensamento de Costa, em que evidencia-se a presença de que em um pólo se encontra a “razão” e, em outro pólo oposto, se encontra a “emoção”, para fundamentar o papel do precedente em sua concepção arquitetônica, suscita alguns questionamentos que percebe-se que não foram bem esclarecidos por Costa. Por exemplo, quem avalia, portanto, na arquitetura advinda da tradição popular, se há essa “intenção plástica” e se a mesma é coerente em termos de uma composição correta? Nesse caso, Costa parece abrir exceções e não abordar tais intenções plásticas da tradição popular quando o mesmo elogia certos aspectos de solução técnico-construtiva desses precedentes considerados por ele válidos para serem estudados e reinterpretados para colocar em prática certas técnicas tradicionais unidas às novas tecnologias da arquitetura moderna. Costa acredita que os precedentes advindos da tradição popular, podem ter uma intenção plástica, mas como esta é inconsciente, para os seus criadores, tal fato é deixado de lado por Costa. No caso da tradição erudita, referente aos estilos neoclássicos e ecléticos, já que, segundo Costa, representam “falsos estilos”, por não apresentarem uma relação verdadeira entre construção e estética resultante, mesmo que estas arquiteturas possuam outras qualidades,

---

<sup>127</sup> Idem nota anterior.

como por exemplo, uma solução arquitetônica interessante, por que esses precedentes não podem servir de meio de extração de conhecimento para outras áreas? Costa vai apresentar, desse modo, o pólo oposto ao da "razão", que se refere puramente a "emoção", cujos argumentos são irracionais, pois não são passíveis de serem avaliados no campo da razão no que se refere à pergunta anterior e ao quesito "intenção plástica".

Essas razões de Costa podem ser questionadas. A "intenção plástica", por exemplo, é algo subjetivo, consequência, segundo Costa, das sensações que a obra arquitetônica transmite, podendo ser apreendida por todos os sentidos. Contudo, Costa afirma que essas sensações devem emocionar, como uma música, em que sua melodia tem notas que as compõe de uma maneira tal, que encanta, toca o coração. Costa vê a arquitetura, com relação aos quesitos de "intenção plástica", como uma das mais importantes razões da tradição. O precedente considerado válido para extração de conhecimento deverá possuir, como razões, uma "verdade construtiva" relacionada ao pólo "razão", mas, também uma "intenção plástica", mas se torna difícil precisar racionalmente algo que se relaciona às sensações que a mesma provoca, além de poder induzir sentimentos diferentes (positivos ou negativos) a quem a observa, caracterizando um pólo oposto em seu pensamento relacionado ao da "emoção". Nesse âmbito, Costa está se referindo a uma correta composição, mas o simples fato do autor do projeto conhecer e saber manejar com os princípios compositivos, não significa garantia de total sucesso. Conhecer bem as regras do jogo e saber jogar bem, não necessariamente garante a vitória. Por esses motivos, Costa apresenta, em seu pensamento sobre as razões da tradição, um lado irracional, ligado totalmente à emoção.

Portanto, "razão e emoção" estão implícitas na criação e na apreciação da arquitetura disciplinar erudita. Costa, ao argumentar sobre suas razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume em sua concepção arquitetônica, também incorpora tais dualidades através de um pensamento complexo e peculiar sobre as mesmas, pois são consideradas por Costa a 'essência' da "verdadeira arquitetura", *razão* para Costa no sentido de conter uma "verdade construtiva" e, *emoção*, no sentido de conter uma "intenção plástica", aquela que, afirma Costa, pode nos emocionar independente do tempo histórico que a mesma represente. Sendo assim, parece que arquitetura e música, para Costa, são criadas da mesma maneira, visto que ambas se compõem através de leis e princípios compositivos em que seus arranjos, quando expressam uma verdadeira obra de arte, através das razões indispensáveis para Costa (verdade construtiva e intenção plástica), materializam-

se no tempo, como verdadeiros paradigmas, capazes de tocar com sensibilidade todos os sentidos humanos. É quando a “razão” é superada pela “emoção”:

**“Arquitetura e música são irmãs, manipulando uma e outra o tempo e o espaço. Na arquitetura a ferramenta que dá forma ao encantamento é a proporção. A quarta dimensão parece ser o momento daquela ilimitada evasão provocada por uma consonância excepcionalmente justa dos meios plásticos postos em ação e por eles desencadeada. Então, uma profundidade incontida se abre, desfaz os muros, afasta as presenças contingentes, realiza o milagre do “espaço indizível”. Desconheço o milagre da fé, mas vivo muitas vezes o do espaço indizível, coroamento da emoção arquitetônica (Costa, 2001:59)<sup>128</sup>.”**

---

<sup>128</sup> COSTA, Lucio. **Com a palavra, Lucio Costa**. Roteiro e seleção de textos Maria Elisa Costa. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 167 p.

## CONSTATAÇÕES FINAIS

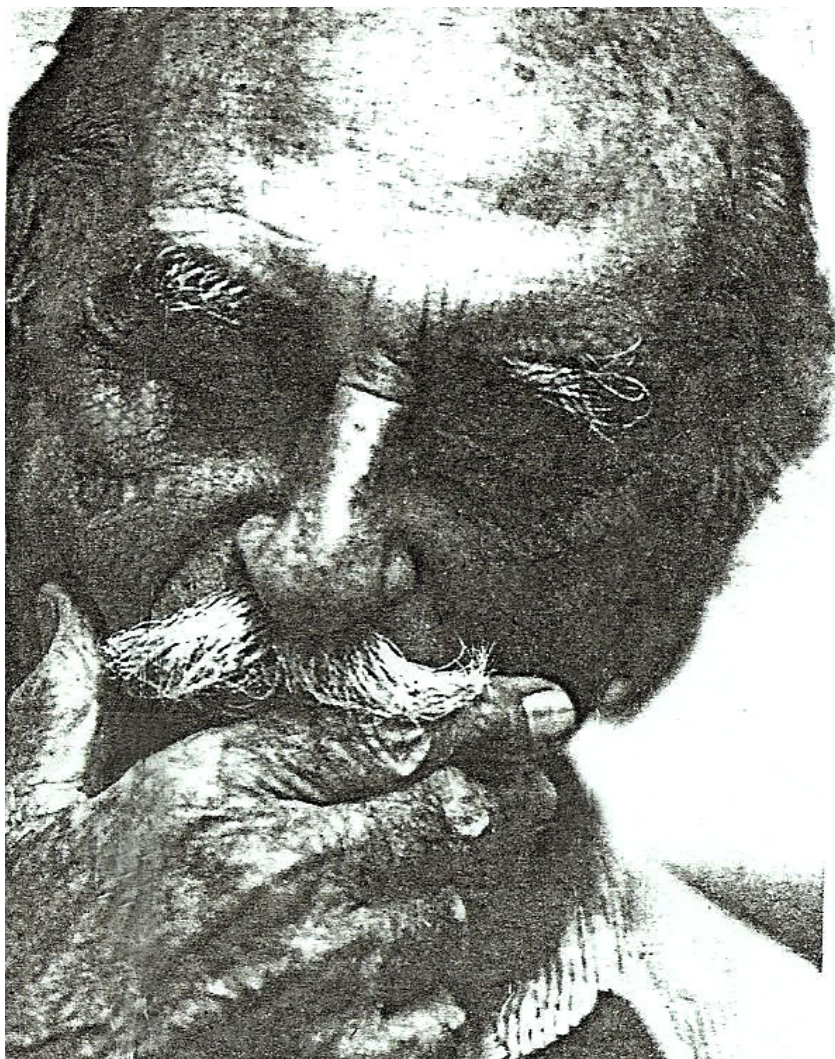


FIGURA 39<sup>129</sup>

**"(...) O *Novo Mundo* não é mais este lado do Atlântico, nem será tampouco o outro lado do Pacífico. O *Novo Mundo* não está mais à esquerda ou à direita, mas acima de nós; precisamos elevar o espírito para alcançá-lo, pois não é uma questão de espaço, mas de tempo, de evolução e de maturidade. O *Novo Mundo* agora é a *Nova Era* e cabe à inteligência retomar o comando (Costa, 1995:395)<sup>130</sup>."**

<sup>129</sup> Foto de Lucio Costa. In: Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995. P.599.

<sup>130</sup> COSTA, Lucio. **Museu de Ciência e Tecnologia** (Anos 70). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

Nos textos analisados nesta tese, observa-se que os argumentos que fundamentam a teoria de Lucio Costa estão baseados na referência a precedentes. Como foi verificado, a partir da década de trinta, alguns fatos iniciais demonstram uma mudança de postura, indicando uma espécie de ruptura, sinalizada pela oposição a que se propusesse projetos baseados em estilos históricos (ecletismo), assim como à aplicação do “falso colonial” (neocolonial), movimentos que marcaram o início da carreira de Lucio Costa na década de vinte. As alterações no pensamento de Costa refletem uma constante preocupação em integrar tradição erudita e tradição popular colonial ao uso da nova tecnologia. Importante salientar que no texto “Razões da nova arquitetura” (1934), não é abordada essa integração, pois o foco está na tradição erudita. Contudo, é observada a sua existência através de textos do mesmo período, como “ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes” (1931) e “Documentação Necessária” (1938).

Constata-se, também, que Costa teve uma formação clássica, dentro dos moldes da *École des Beaux-Arts*, adotando como leitura obrigatória o livro de Julien Guadet (1834-1908), professor e teórico da *École des Beaux-Arts*, que escreveu, em quatro volumes, a obra intitulada “*Éléments et Théories de l’Architecture*”. Tais constatações levantam pistas importantes quanto à sua proposta de reforma do ensino na ENBA, em 1931, ocasião em que foi convidado para dirigi-la, escrevendo o texto sob o título anteriormente referido. Talvez esse texto seja a primeira publicação que realmente demonstra, em seu conteúdo, uma forte ligação com a tradição clássica e a sua preocupação em melhor conhecer as construções do passado (tanto eruditas quanto populares). Isso, para que o aluno (futuro arquiteto) possa aprender com os antigos aquilo que é perene no que tange à disciplina arquitetura - suas regras de composição advindas de uma tradição erudita e seus elementos ainda válidos para serem aplicados no presente, advindos de uma tradição popular. Todas essas considerações de Costa, com relação ao papel do precedente na sua concepção, devem estar relacionadas a uma “intenção plástica” que demonstre uma “verdade construtiva”, livre de adornos superficiais, adequadamente inserida ao meio e que represente a época que lhe pertence.

A visão de Costa sobre o papel do precedente reflete em parte algumas influências do mestre Guadet, ou seja, na questão relacionada à busca dos grandes exemplos da história da arquitetura, com o objetivo de deles extrair leis e princípios compositivos, na aceitação da nomenclatura relativa às regras de composição, elementos de arquitetura e elementos de composição, e suas respectivas finalidades nas partes que conformam o todo de um projeto em que tais soluções advêm do estudo do precedente. Porém, com relação ao

ensino da École, propagado pelo mestre Guadet no sentido de buscar, no precedente, elementos de arquitetura para uma aplicação meramente decorativa que desencadeou no estilo chamado eclético, Costa o refuta, pois para ele os elementos de arquitetura devem exercer uma função real de ser e, nesse aspecto, Costa se aproxima mais de teorias advindas de outro mestre, Auguste Choisy.

O resultado da aplicação de sua teoria na prática projetual é observado em vários textos referentes aos seus projetos e nas ilustrações dos mesmos, tais como Monlevade (1934), MESP (1936), Cidade Universitária (1936-37), Parque Guinle (anos 40), conforme as análises críticas demonstraram.

Sua obra escrita apresenta indícios de que o papel do precedente na concepção arquitetônica desempenha, simultaneamente e de fato, dois papéis de suma importância: o de representar uma tradição erudita e o de representar uma tradição popular, os quais se fundem harmoniosamente com a nova tecnologia, formando um só conjunto. Costa apresenta, sucintamente, a distinção entre ambas as tradições: segundo o seu pensamento, essa distinção não está relacionada com a qualidade das mesmas, uma vez que se concebe a possibilidade de uma arquitetura erudita (realizada, portanto, por um arquiteto) ter um resultado inferior a uma arquitetura popular (produzida por alguém que não tenha conhecimento especializado).

Desse modo, a tradição, na concepção de Lucio Costa, parece ter uma presença constante em seu trabalho teórico. A arquitetura moderna demonstra não estar relacionada a um novo estilo que rompe com a história da arquitetura. Para Costa, a arquitetura moderna apresenta indícios de evolução e não de ruptura com a tradição. O respeito à tradição deve pautar a evolução da própria arquitetura, ou seja, dos precedentes do passado considerados ainda válidos para a aplicação no presente. Obtêm-se, através da tradição erudita, princípios que geram arquiteturas consideradas paradigmas em qualquer parte do mundo, ao longo dos tempos. Através da tradição popular do período colonial, na busca de materiais empregados e em analogias feitas entre técnicas construtivas passadas (como a do pau-a-pique), surge a associação de tais técnicas com a estrutura independente advinda da nova tecnologia do concreto armado.

Os estudos realizados em suas viagens por diversas regiões do Brasil, referentes ao seu trabalho no SPHAN, a partir de 1936, sobre a arquitetura colonial, registram e criam um repertório de soluções consideradas por ele ainda válidas. Além de enriquecer o conhecimento e a valorização da arquitetura brasileira, possibilitou elencar uma série de



materiais e técnicas construtivas que foram transformadas e/ou renovadas nas aplicações feitas posteriormente em seus projetos.

Segundo os argumentos de Edgard Graeff, em 1954, ao coordenar um grupo de pesquisa estudantil sobre a obra de Lucio Costa, e retomando-se esses argumentos, no sentido de aprofundamento dos mesmos, tal como apresentados nos diversos artigos publicados e na tese de Carlos Eduardo Dias Comas, nota-se que Costa, em sua concepção projetual, associa o precedente advindo da tradição disciplinar erudita referentes às regras de composição - princípios permanentes de criação arquitetônica -, e do precedente advindo da tradição popular colonial, referentes aos elementos de arquitetura e de composição - renovados e vinculados à nova tecnologia. Para tanto, ficou a curiosidade de que se o foco dessa tese é o papel do precedente na concepção arquitetônica de Costa, mais especificamente em seu trabalho escrito, procurou buscar das teses anteriormente abordadas, se há evidências em seu pensamento, já que ambos os autores referidos anteriormente, estavam abordando, como foco principal, as obras projetuais de Costa e não os seus textos publicados. Portanto, a pergunta inicial foi: Costa teria abordado textualmente o uso do conhecimento dessas tradições?

Respondendo à pergunta anterior, verificou-se nas análises textuais realizadas que Costa, em sua teoria, coincidindo com sua prática projetual, também apresenta indícios quanto ao fundamental papel do precedente e a importância de se extrair conhecimentos advindos de uma tradição disciplinar erudita clássico-acadêmica, calcada no uso de regras de composição, com conhecimentos advindos de uma tradição popular colonial, através do uso de elementos de arquitetura e de composição. Essas tradições, erudita e popular, para Costa, são abordadas teoricamente além de serem associadas às regras e aos elementos de arquitetura e de composição modernas, com a finalidade de serem aplicados na sua prática projetual, como os outros autores anteriormente citados observaram e como a própria tese aqui exposta verificou, destacando a correspondência entre a teoria e sua própria produção arquitetônica.

A tradição erudita, para Lucio Costa, refere-se a regras compositivas - "Porque, se as formas variaram – o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis (Costa, 1995:116)<sup>131</sup>. Os princípios perenes de criação da arquitetura são relativos às regras de composição, as quais são advindas da tradição clássico-acadêmica, tais como: sistemas de eixos (com desdobramentos perspectivos), emprego da simetria, hierarquia na distribuição de volumes, expressão de tecnicidade, tripartição de volume, sistemas de

---

<sup>131</sup> COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995.

proporção e modulação, serialidade. Costa faz referência a essas regras compositivas, ainda que usando uma nomenclatura própria, como eixo, simetria, traçados reguladores, escala, proporção, modenatura, comodulação, entre outros. Observa-se, conforme foi demonstrado na análise de seus projetos arquitetônicos, esses princípios aplicados em sua prática projetual.

As regras de composição, segundo a concepção de Costa, são derivadas da tradição erudita clássica-acadêmica, sendo capazes de fornecer elementos para a criação e apreciação intelectual do fenômeno arquitetônico através do estudo do precedente, independente do lugar, período ou contexto. São provenientes, em primeiro lugar, das propriedades sensíveis, peculiares ao objeto arquitetônico; em segundo, da "intenção plástica" do arquiteto, ou seja, de sua habilidade em empregar códigos formais com a finalidade de demonstrar a sua idéia, levando em consideração o contexto que insere a obra.

A tradição popular, por sua vez, refere-se à retomada dos elementos de arquitetura (azulejos, combogós, muxarabis, telha-canal, sistemas de ventilação natural, tipos de janelas, estrutura de pau-a-pique - associada à estrutura independente) e dos elementos de composição (varandas - social e a caseira; o espaço de pilotis - sala aberta que aproveita o clima tropical brasileiro - associado às casas em palafitas referentes à estrutura de pau-a-pique, edículas, entre outros) provenientes da arquitetura popular colonial.

O precedente advindo da tradição popular atualiza elementos tanto de arquitetura como de composição, isto é, tanto componentes físicos como espaços ou volumes, segundo Guadet. O precedente advindo da tradição disciplinar erudita refere-se ao uso das regras de composição que controlam o arranjo dos elementos. Tais precedentes, provenientes da tradição popular colonial e da tradição disciplinar erudita, são associados aos elementos e regras de composição da arquitetura moderna.

Portanto, o foco da tese em questão não foi tentar verificar o que Costa retira do precedente para reaplicar criticamente no seu momento de atuação, seja através de menções escritas ou na sua prática projetual, embora se comente esse fato no decorrer das análises realizadas, pois são importantes constatações que se referem diretamente ao tema da tese. Sendo assim, o principal aspecto a ser descoberto são suas razões da tradição e não o uso que Costa dá a elas na sua obra arquitetônica. Nesse sentido, parece que os textos analisados nos capítulos da tese, além de constatar que teoria e prática são indissociáveis na concepção arquitetônica de Costa, unidos aos capítulos em que se deu a sequência da análise crítica de seu trabalho escrito publicado, há uma forte tendência em que se percebe que Costa parece estruturar os seus argumentos sobre as possíveis razões da tradição no

papel que o precedente assume em sua concepção arquitetônica pelo do uso de pólos opostos, possivelmente influenciado pelas teorias dos autores Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin. Dessa maneira, Costa classifica as diversas concepções projetuais ao longo da história da arquitetura através dos conceitos opostos denominados de plástico-ideal e orgânico-funcional.

Em vários textos analisados, como “Considerações sobre arte contemporânea”, “Considerações sobre o ensino de arquitetura”, “O novo humanismo científico e tecnológico” e “Tradição ocidental”, Costa salienta a importância de seus dois conceitos para classificar as concepções arquitetônicas ao longo dos tempos: o conceito orgânico-funcional e o conceito plástico-ideal. A abordagem de Costa sobre essas concepções antagônicas estão relacionadas às regras de composição que devem ser interpretadas e extraídas dos precedentes considerados válidos por Costa. O conceito orgânico-funcional parte de uma resolução de ordem funcional, sendo que a solução plástica é consequência da mesma, por meio de uma concepção dinâmica da forma; a outra, de natureza plástico-ideal, parte de uma concepção estática da forma, em que esta é resolvida para posteriormente solucionar os aspectos de ordem funcional. Um exemplo da ordem orgânico-funcional é a arquitetura gótica, que parece ter uma expressão plástica que desabrocha como as plantas. Na segunda ordem, a plástico-ideal, como exemplo, tem-se a arquitetura clássica que parece ter uma expressão que se domina e se contém como nos sólidos geometricamente puros.

No texto “Razões da nova arquitetura” Costa afirma que o segredo da nova arquitetura consiste em se identificar com o sistema de estrutura independente, o qual está vinculado ao esquema Dom-ino de Le Corbusier. Nesse esquema, a independência entre vedação e estrutura constituem um sistema de lajes planas em balanço, apoiadas em pilares, em que as vigas não ficam aparentes, não interrompendo, portanto, a sensação de horizontalidade resultante dessa montagem. Esse sistema apresenta como vantagens a possibilidade de composições arquitetônicas mais livres, no sentido de proporcionar a utilização das concepções orgânico-funcional e plástico-ideal, ora isoladas, ora predominando uma sobre a outra, ora na fusão de ambas, advindas do estudo do precedente. Costa afirma em vários textos que a arquitetura moderna foi capaz de unir ambos os conceitos considerados contraditórios devido a esse sistema de estrutura independente e demonstra tal aspecto, por exemplo, em sua memória sobre o projeto da Cidade Universitária, como foi constatado. Nesse aspecto, percebe-se a insistência de Costa em tentar difundir a arquitetura moderna, demonstrando que a mesma é rigorosamente tradicional, tanto no seu processo criativo, em que a mesma se utiliza das leis e princípios compositivos perenes à

disciplina arquitetura, quanto no resultado plástico de sua forma, distinguindo-se dos estilos anteriores, pois expressa precisamente as novas tecnologias, assim como todos os estilos ao longo da história se diferenciaram um dos demais em consequência da mesma causa.

Outra classificação utilizada por Costa, para estruturar o seu pensamento através do uso de pólos opostos, é quando o mesmo distingue o que significa uma "verdadeira arquitetura" em oposição a uma "falsa arquitetura"; um "verdadeiro arquiteto" em oposição a um "falso arquiteto"; uma "arquitetura moderna" em oposição a uma "arquitetura modernista"; um "verdadeiro estilo" em oposição a um "falso estilo". É nessa classificação, através de pólos opostos, unidas àquelas outras constatações relacionadas a um pensamento evolucionista, mostradas no decorrer da tese, em que Costa parece estruturar sua argumentação teórica apresentando indícios que conectam ao ponto focal que a tese pretendeu desvendar.

A principal pergunta que a tese se propôs a responder é a seguinte: *quais as razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Lucio Costa?*

Sendo assim, este trabalho tornou-se um desafio, no sentido de tentar elucidar os vários questionamentos que esse assunto proporciona, afirmando que a resposta para a pergunta de tese está calcada na hipótese, também, estruturada em pólos opostos, quais sejam: entre "evolução" em oposição à "revolução"; entre "verdade construtiva" em oposição à "intenção plástica"; entre "razão" em oposição à "emoção".

Nas razões da tradição entre "evolução X revolução", o processo de aceitação da arquitetura moderna no Brasil foi difícil, segundo Costa, pois a maioria dos profissionais da área de Costa estava rompendo com tudo que os precedeu, ou não aceitando as alterações que estavam para acontecer por acreditarem que a arquitetura moderna rompesse com a tradição. Nesse aspecto, Costa tem um papel singular, visto que consegue, através da valorização do precedente, inicialmente através do lançamento de seu texto, marco de toda uma teoria que acabou por fundamentar a atuação de vários outros arquitetos daquele momento, intitulado "Razões da nova arquitetura", esclarecer de uma maneira lúcida e racional o que estava acontecendo. Tais constatações, no decorrer da tese, são verificadas através de argumentos presentes também em outros textos, evidências que as razões que Costa apresenta em relação à tradição e ao papel que o precedente deve ter, como uma das metas, é justamente apaziguar ambas as posições antagônicas com relação à introdução da arquitetura moderna, criando conexões, elos, no sentido de aceitação dessa arquitetura no Brasil como um aspecto inerente à evolução. Outra possível razão percebida é que ao

valorizar as técnicas e materiais da tradição popular colonial, Costa seria capaz de conectar-se ao lugar, que no caso era o Brasil e, ao apoiar a mão-de-obra local, assim, também, estaria dentro de um pensamento evolucionista, já que seria uma maneira mais natural de passar de um processo construtivo artesanal para um processo de construção proveniente de tecnologias novas.

Tais constatações foram enunciadas através da análise crítica dos textos de Costa, nos quais percebe-se uma tendência à conciliação entre passado e presente, quando o precedente, como fonte investigatória para extração de seu conhecimento com a finalidade de embasar o processo criativo do arquiteto moderno, assume o papel principal de elo de ligação, entre tradição e modernidade, marco relevante na atuação teórica e prática de Lucio Costa. Nesse aspecto, verifica-se em seus argumentos, embora se perceba, nos escritos de Costa, a intenção de defender e propagar a arquitetura moderna no Brasil, também uma preocupação com a melhoria da cultura arquitetônica, em um sentido ideológico, capaz de relacionar os atributos que levam a uma excelência arquitetônica através de um pensamento estruturado na inexorável evolução da mesma.

Outra possível razão está entre "verdade construtiva X intenção plástica", complementando a hipótese anterior sobre as razões de a tradição estarem vinculadas a um pensamento estruturado na inexorável evolução e não na ruptura com tudo o que precedeu, no sentido de revolução. Essa outra possível razão trata da hipótese que pode ter se tornado o foco principal das razões de Costa com relação ao papel do precedente em sua concepção arquitetônica, presente como um componente fundamental na estruturação de todo o seu pensamento, vinculada à idéia de "verdade construtiva". Ou seja, parece que o "verdadeiro precedente", digno de pesquisa e estudos que possa ser utilizado como modelo de investigação, seja qual for a extração de conhecimento do precedente para aplicação prática e independente da tradição que o mesmo pertença, erudito ou popular, o precedente, em si, tem que ser dotado de alguns valores que denotem para Costa o que seja uma "verdadeira arquitetura". E essa "verdadeira arquitetura" é aquela que possua como atributos construção e intenção plástica resultante da mesma, que tudo exerça uma função de ser, verdadeira, diferentemente dos "falsos estilos", que comportam elementos meramente decorativos e que, na maioria das vezes, não exercem uma verdadeira função. Contudo, Costa amplia essa idéia e acrescenta mais uma razão: deve haver uma "intenção plástica", pois, segundo Costa, "arquitetura é construção, mas nem toda construção é arquitetura, para tanto tem que haver uma intenção plástica, seja erudita ou popular". Nesse último aspecto, parece que Costa, está fazendo referência a argumentos que, na realidade, são dificilmente

racionalizados, apresentando em suas próprias razões, irracionalidade quanto a esse aspecto, pois como se verifica em uma obra ou como se comprova que determinada obra arquitetônica possui ou não possui uma "intenção plástica"? Costa vai afirmar que nesse ponto é necessário verificar se essa obra arquitetônica nos emociona, pois se nos emocionarmos, é porque há uma "intenção plástica".

Outros questionamentos aparecem com relação à "intenção plástica" advinda de precedentes da tradição popular colonial. Costa não fará muitas referências a esse quesito, porquanto se houver uma "intenção plástica" a mesma foi realizada inconscientemente, portanto, os seus autores não têm obrigação de aplicar tal conhecimento. Mas no caso da tradição erudita clássico-acadêmica, Costa deixará claro que a "intenção plástica" é inerente ao exercício de composição ensinado na academia e é conseqüência das escolhas individuais do autor do projeto, logo, é um conhecimento indispensável à profissão de arquiteto. Com relação à "verdade construtiva", Costa não fará exceção se o precedente for erudito ou popular; não possuindo esse atributo, Costa o refutará veementemente. Como fez com os estilos do ecletismo e do neocolonial, Costa os discriminará como fonte de conhecimento mesmo que esses precedentes possuam em outros âmbitos da arquitetura soluções de excelência. Nesse aspecto, novamente percebe-se uma postura bastante radical de Costa diante do que ele denominará de "falsos estilos".

Nas razões da tradição entre "razão X emoção", observam-se possíveis influências advindas de Le Corbusier, conforme se constatou no capítulo anterior, quando Costa aborda o texto *Vers une architecture*. Entre razão e emoção, polaridades verificadas na estruturação de seu pensamento sobre o precedente, apresentam indícios que levam a verificar certos equívocos em suas argumentações teóricas, pois quando Costa apresenta os seus argumentos sobre a "verdade construtiva", tais argumentos são passíveis de serem comprovados racionalmente, por conseguinte, estariam ligados a *razão*. Porém, quando o mesmo tenta explicar quanto à expressão "intenção plástica", abre oportunidades para questionamentos, visto que seus argumentos começam a se estruturar na seara da irracionalidade, que dependem da *emoção* de quem interpretará a obra de arte.

Quando Costa analisa, por exemplo, a evolução das casas brasileiras, extraindo conhecimentos dos elementos de composição presentes no Memorial Descritivo do projeto do Parque Guinle, e presentes também na proposta prática do mesmo, demonstra que Costa valoriza essas soluções advindas da tradição popular colonial, por considerá-las fruto de um precedente válido. Ou seja, há fortes indícios de que as razões pelas quais o levam a dar tanta importância a esses precedentes mencionados ao longo da história, referentes às casas

construídas no Brasil, estão no fato de que suas formas correspondem às técnicas e materiais empregados. Caso contrário, Costa jamais as utilizaria como referência de projeto, como no caso do ecletismo e do neocolonial, os quais ele refuta por não apresentarem uma correspondência verdadeira entre construção e plasticidade. Neste aspecto, o ecletismo e o neocolonial, não são considerados por Costa um material de pesquisa e extração de conhecimento, nem nas questões relacionadas, por exemplo, aos aspectos funcionais. Ao afirmar que a forma resultante de ambos os estilos não correspondem verdadeiramente às técnicas utilizadas, Costa deixa de lado esses estilos para qualquer outro tipo de busca de conhecimento, mesmo que fosse distante dos aspectos construtivos. Essa constatação se torna extremamente relevante, pois reforça a idéia que sem a interdependência entre forma plástica e construção, advinda de uma "verdade construtiva" vinculada à razão de Costa, além de uma "intenção plástica" vinculada à emoção de Costa, seja o precedente advindo de uma tradição erudita ou popular, não é digno de ser considerado verdadeiro, por conseguinte, deve ser refutado, não serve de inspiração.

O seu pensamento era tão drástico com relação a esse ponto que, mesmo que esse precedente possuísse em algum âmbito do conhecimento arquitetônico algo que fosse considerado uma solução de qualidade, mas distinta do âmbito técnico construtivo, por não possuir uma relação verdadeira entre os principais quesitos dentro das razões de Costa, ele os põe de lado, pois acredita que esses precedentes não são dignos de conhecimento. Quão, portanto, as razões da tradição parecem estar vinculadas à interdependência entre forma e tecnologia empregada, aliada a uma "intenção plástica" que nem sempre está bem esclarecida ou não é levada em consideração por Costa, principalmente quando se trata da extração de conhecimentos provenientes de precedentes da tradição popular. Sendo assim, muitos de seus argumentos parecem estar relacionados ao pólo oposto do pensamento de Costa, qual seja: o das emoções, em que não há uma explicação racional e lógica capaz de ser comprovada cientificamente em suas argumentações. Nessa última constatação, verifica-se que entre *razão e emoção*, sob pólos opostos, que estruturaram o pensamento de Costa sobre o papel do precedente na sua concepção arquitetônica, estariam possivelmente situadas as razões da tradição.

Logo, a complexidade do pensamento de Costa, estruturado sob pólos opostos, sobre as razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Costa, está presente ao fazer uma série de conciliações, tais como apaziguar posições antagônicas, valorizar a cultura, valorizar a mão-de-obra local e o lugar, no caso o Brasil, defender e propagar a inserção da arquitetura moderna no sentido de

evolução da própria disciplina arquitetura. Porém, desde que esse precedente possua, como razões de sua existência, outros aspectos constatados de extrema relevância para Costa, ou seja, uma “verdade construtiva” aliada a uma “intenção plástica”, que a própria arquitetura moderna posteriormente deveria conter, ele se afirma como arquitetura de excelência, conforme os atributos relacionados à posição ideológica de Costa, independente do tempo. Situado entre “razão e emoção”, o precedente enraiza-se em uma tradição, erudita ou popular.

Nesse sentido, parece que o pensamento de Costa se torna bastante atual, visto que muitos dos equívocos da arquitetura na atualidade (século XXI: arquiteturas idênticas em grande parte do mundo; arquiteturas comerciais; arquiteturas monumentais; entre outras.) poderiam ser evitados se, principalmente, nas escolas de arquitetura, pudéssemos incentivar mais a pesquisa de precedentes naquilo que eles têm de essencial, através de uma permanente crítica voltada para a construção do conhecimento arquitetônico. Sendo assim, o precedente, conforme Costa, pode assumir o papel do detentor materializado de atributos e/ou defeitos que, ao reinterpretá-lo criticamente, tornando possível o aprendizado de soluções positivas, impulsionadoras da evolução da própria disciplina arquitetura, e evitando a repetição dos erros do passado.

Portanto, através do estudo do precedente pode-se entender melhor o emprego de certos materiais e técnicas construtivas e suas respectivas expressões formais; pesquisar soluções passadas referentes ao melhor aproveitamento de soluções naturais de ventilação, insolação, entre outros, como Costa salienta em seu texto publicado “Arquitetura bioclimática”; estudar alternativas que busquem conexões com a cultura brasileira no sentido de se inserir em algum lugar específico; extrair do precedente leis e princípios compositivos para embasar o processo criativo e perceber que a “intenção plástica” está no arranjo desses princípios e nas escolhas individuais de cada elemento de arquitetura ou de composição que conformam o todo da arquitetura, sendo que é essa intenção que diferencia uma solução em detrimento de outra. É precisamente na complexidade que envolve o processo de criação arquitetônica, entre “razão e emoção”, independente da classe social que a arquitetura representa, que o pensamento de Costa demonstra um compromisso extremamente nobre, um compromisso com a ética da criação. As palavras de Segre reforçam a idéia exposta:

“Sem dúvida, a dinâmica da arquitetura atual superou a simplicidade dos sólidos “filebianos”, que desde a Grécia antiga estabelecem uma das linhas de desenvolvimento da estética arquitetônica, com a complexidade das formas barrocas criadas por Frank Gehry, Daniel Libeskind e Rem koolhaas ou com o *dirty realism* de Coop Himmelblau e Robert Venturi. No entanto, o minimalismo continua impondo o ascetismo da geometria elementar nas obras de Tadao Ando, Dominique Perrault ou no recente Kursaal em San Sebastián, de Rafael Moneo.



Nesse sentido, Costa apoiaria essa orientação “purista” que procura aplicar os avanços tecnológicos adaptados a uma função social. Mas seguramente estaria também do lado dos jovens arquitetos que hoje procuram integrar a *high-tech* com as tradições locais e que tentam elaborar obras modestas, expressivas dos valores culturais e dos desejos e aspirações dos usuários, adaptando-as ao clima e à ecologia em condições econômicas de sustentabilidade. Teria com certeza apoiado o recente Prêmio Pritzker (2002), pela primeira vez não entregue a um arquiteto do *star system*, mas a um modesto profissional australiano: Glenn Murcutt. Por fim, ele sempre lutou pela significação cultural e estética da arquitetura como elemento transformador da cidade, acompanhando as necessidades da comunidade. Portanto, não concordaria com o lema de Massimiliano Fuksas na última Bienal de Arquitetura de Veneza: “menos estética e mais ética”. Ele se dedicou ao longo da sua vida à concretização universal da estética arquitetônica e urbanística associada à ética: essa é a esperança a materializar na Nova Era do século XXI (Segre, 2004:111)<sup>132</sup>.”

Os textos selecionados, sob o foco dessa tese, foram investigados criticamente e expressam o pensamento de Costa estruturado por meio de pólos opostos, como já foi comentado. O intuito dessa análise foi tentar elucidar as suas possíveis razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume em sua teoria para embasar a arquitetura moderna no País, e que acabaram encaminhando para a conclusão de que Costa era um homem de ‘essência’. Sua argumentação teórica parece se conectar diretamente ao que realmente Costa acredita ser os fatores constituintes de uma arquitetura de excelência, no passado, presente e futuro. Os seus textos minuciosamente examinados com relação ao foco de tese apresentam coerência de pensamento a partir de sua desilusão com a arquitetura neocolonial e eclética, em torno da década de trinta até os seus últimos textos publicados, sendo que este pensamento vai sendo delineado de uma maneira crítica a estes estilos passados, pois Costa sendo um homem de ‘essência’, refuta toda e qualquer solução arquitetônica que não possua uma razão de ser e que esteja presente apenas como mero elemento decorativo. Estas arquiteturas são representantes do que Costa vai afirmar ser um “falso estilo”. Em um pólo oposto, Costa atribui certos valores aos conceitos como “verdade construtiva” e “intenção plástica” que determinam o que viria a ser um “verdadeiro estilo”, em que estes atributos Costa vai utilizar para selecionar ao longo dos tempos alguns precedentes válidos para extração de conhecimentos assim como uma espécie de diretriz a seguir para evitar certos equívocos dos “falsos estilos” e baseados nos “verdadeiros estilos”, criar a “verdadeira arquitetura moderna”. Estes escritos, de um modo geral, repetem suas idéias ora sucintamente, ora de uma maneira mais explicativa, ora acrescidos de novos conceitos e/ou novos argumentos, mas em síntese, estas idéias de Costa têm como meta fundamentar o papel do precedente na concepção e inserção da arquitetura moderna no País. E neste sentido, retorna-se a um quesito fundamental em seu pensamento, no qual se

<sup>132</sup> SEGRE, Roberto. **Ideologia e estética no pensamento de Lucio costa**. NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.

incorpora a 'essência' ou 'espírito' que estes precedentes devem conter em seu papel de mediadores, fontes de inspiração e aprendizado para a inexorável evolução cultural arquitetônica. E é essa 'essência' que Costa vai salientar em sua "tese" sobre as "resultantes convergentes" em que a metáfora à esfera se funde aos próprios textos ora analisados, pois observa-se através da repetição de seus argumentos, como se o leitor andasse em círculos, pois todas as suas razões acabam se referindo ao seu pólo "razão" representada pela expressão - "verdade construtiva" - e a um pólo oposto, ao da "emoção", representada pela expressão - "intenção plástica" - o reflexo dessa "tese" em que tudo gira ao redor de um centro, que seria o precedente (papel de protagonista de toda a sua teoria), com a meta de atender o homem, que por mais que o mundo evolua, certas questões relacionadas à criação arquitetônica serão infinitas ou imortalizadas, perenes e materializadas na 'essência' da própria arquitetura de excelência, ontem, hoje e sempre. Portanto, tais constatações revelam uma das possíveis e fundamentais razões da tradição para Lucio Costa, de acordo com suas próprias palavras:

"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 o 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" (Costa, 1995:1)<sup>133</sup>."

Ao finalizar essa tese, através das diversas análises críticas realizadas em sua obra escrita publicada e ilustrada por seus projetos arquitetônicos em que se procurou argumentar sobre possíveis repostas a respeito de suas razões da tradição no fundamental papel que o precedente assume na concepção arquitetônica de Lucio Costa, um momento de inspiração aparece como consequência da grande influência que o mestre teve sobre a autora da tese que, na tentativa de interpretar o pensamento de Costa, arrisca traçar algumas palavras que fluem no entendimento que a arquitetura de ontem, hoje e sempre é a mesma para Costa, independente de tempo:

A partitura da arquitetura são suas leis compositivas, as notas musicais são seus princípios compositivos, ambas, inerentes à arte de compor advinda da tradição disciplinar erudita clássica-acadêmica; os arranjos que conformam os diferentes estilos musicais da arquitetura são suas técnicas e materiais construtivos, questões relacionadas à razão pela

<sup>133</sup> Costa, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.

qual a mesma se expressa, razão pela qual representa uma determinada época, razão pela qual se insere em um determinado meio (tradição popular - aspecto cultural, social, econômico, entre outros); e quando presencia-se uma intenção plástica a melodia da arquitetura se revela superior a sua própria materialidade, é quando a arquitetura toca o coração, quando emociona ao sentir todos os seus instrumentos, é quando a arquitetura pode ser ouvida, é quando arquitetura une com sensibilidade *razão* e *emoção*.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTES BIBLIOGRÁFICAS PRIMÁRIAS

- COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Sobre arquitetura**. organizado por Alberto Xavier. - (2ª ed.) / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359p. : il.
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, (2ª ed.), 1995. 608p. : il..
- COSTA, Lucio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro : José Olympio (2ª ed.), 2003. 152 p. : il..
- COSTA, Lucio. **Com a palavra, Lucio Costa**. Roteiro e seleção de textos Maria Elisa Costa. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 167p.
- COSTA, Lucio. **Apêndice arqueológico-sentimental: A casa do Leme** . (1917) In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.
- COSTA, Lucio **Considerações sobre o nosso gosto e estilo**. Rio de Janeiro: Jornal a Noite, 18 jun., 1924.
- COSTA, Lucio. **A alma dos nosso lares**. Rio de Janeiro: Jornal A noite, 4 set., 1924.
- COSTA, Lucio. **Cartas 1926-27: Arona**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2a ed.), 1995.
- COSTA, Lucio. **O arranha-céu e o Rio de Janeiro**. *O País*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1928.
- COSTA, Lucio. **Casa E. G. Fontes** (1930). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 55-66, 1995.
- COSTA, Lucio. **ENBA 1930-1931: Situação do ensino da Escola de Belas Artes** (1931). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 68-70, 1995.
- COSTA, Lucio. **Salão de 31**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 71, 1995.
- COSTA, Lucio. **"Chômage" 1932-36**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p.83, 1995.
- COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 108-116, 1995.
- COSTA, Lucio. **Monlevade** (1934). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 91-99, 1995.
- COSTA, Lucio. **Ministério da educação e Saúde** (1936). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 121-130, 1995.
- COSTA, Lucio. **Ministério da Educação** (1936). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., p. 56-62, 2007.
- COSTA, Lucio. **Esclarecimento**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 132-135, 1995.
- COSTA, Lucio. **Cidade-Universitária** (1936-37). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 173-190, 1995.
- COSTA, Lucio. **Documentação necessária** (1938). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 457-462, 1995.
- COSTA, Lucio. **Parque Guinle** (1940). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 205-213, 1995.

- COSTA, Lucio. **Arquitetura dos jesuítas no Brasil** (1941). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 483-487, 1995.
- COSTA, Lucio. **Considerações sobre a arte contemporânea** (Anos 40). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 245-258, 1995.
- COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura** (1945). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., p. 111-117, 2007. 359p. : il.
- COSTA, Lucio. **Sementes de um gênio** (1946). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., p. 118, 2007. 359p. : il.
- COSTA, Lucio. **Carta-depoimento** (1948). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., p. 119-128, 2007. 359p. : il.
- COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 157-172, 1995.
- COSTA, Lucio. **O arquiteto e a sociedade contemporânea** (1952). In: Lucio Costa: Sobre arquitetura. organizado por Alberto Xavier. - 2. ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., p. 230-251, 2007. 359p. : il.
- COSTA, Lucio. **O novo humanismo científico e tecnológico** (1961). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 392-396, 1995.
- COSTA, Lucio. **Relato Pessoal** (1975). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 135-138, 1995.
- COSTA, Lucio. **J. F. L. - Lelé** (1985). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 434, 1995.
- COSTA, Lucio. **SPHAN**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 437, 1995.
- COSTA, Lucio. **Interessa ao estudante**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 117-118, 1995.
- COSTA, Lucio. **Tradição ocidental**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 445-450, 1995.
- COSTA, Lucio. **Tradição local**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 451-454, 1995.
- COSTA, Lucio. **Conceituação**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 442-444, 1995.
- COSTA, Lucio. **Anotações ao correr da lembrança**. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 498-517, 1995.
- COSTA, Lucio. **À guisa do sumário** (1982). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 11-20, 1995.
- COSTA, Lucio. **Caio Mário, 200** (1982). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 226-227, 1995.
- COSTA, Lucio. **Arquitetura Bioclimática** (1983). In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), p. 237-241, 1995.

## FONTES BIBLIOGRÁFICAS SECUNDÁRIAS

- ABBUD, Benedito. **Lucio Costa**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. 1970.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O revolucionário tranqüilo**. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 fev. 2002, p.4.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva S. A., 515 p., 2003.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo. Editora Perspectiva S. A. (4ª ed.), 2003. 398p. : il.
- CARLUCCI, Marcelo. **As casas de Lucio Costa**. São Paulo, 2005. 211p. Dissertação (Mestrado), Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.
- CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA. **Artigos e estudos de Lucio costa**. Porto Alegre: UFRGS, 1954. 90p.
- CHOISY, Auguste. **Historia de la arquitectura**. Buenos Aires: V. Leru (2ª ed.), 1951.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. tradução Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 253p. il.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer**. Arquitetura Revista nº 5: Rio de Janeiro, 1987.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Da atualidade de seu pensamento**. Revista Arquitetura e Urbanismo nº 38: São Paulo, out./nov., 1991.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40**. Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2002) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAP, 2002. 196p. : il.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro**. Revista arquitetura e Urbanismo (AU), n. 26, São Paulo: Pini, 1989.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Em busca de uma arquitetura latino-americana própria**. Revista Projeto, n. 102, São Paulo, 1989.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Protótipo e monumento, um ministério, o ministério**. Revista Projeto, n. 102, São Paulo, 1987.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39. De lenda(s) e Le Corbusier**. 2002. Disponível em Portal Vitruvius. <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>> Acesso 02 de agosto de 2008.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **A racionalidade da meia-lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52**. 2001. Disponível em Portal Vitruvius. <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>> Acesso 02 de agosto de 2008.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **A máquina para recordar: Ministério da Educação no Rio de Janeiro, 1936/45**. 2000. Disponível em Portal Vitruvius. <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>> Acesso 02 de agosto de 2008.
- COUTO, José Alberto Ventura. **O papel da tecnologia na arquitetura modernista de Lucio Costa**. Porto Alegre, 2000. 161 f. : il. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S. A., (1ª Ed.), p. 379, 1977.
- FIORE, Renato Holmer. **"On "place" and "character" in architecture : the case of Porto Alegre, south Brazil"**. Londres, 2000. 340 p.: il. Tese (Doutorado), The Bartlett School of Graduate Studies, University College London, University of London.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GOODWIN, Philip. L. **"Brazil Builds. Architecture old and new: 1652-1942"**. New York: MOMA, 1943.
- GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture: cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts**. 4. éd. Paris: Librairie de la Construction Moderne, [1909?]. [4 v.] : il. p.75-95.
- GUERRA, Abílio. **Lucio Costa: modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira**. 293 p. Tese de Doutorado – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2002.
- GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996. 115p. : il..
- KATINSKY, Júlio Roberto. **Lucio Costa**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 1972, USP, nº 12.
- KUFNER, Taís Maria Alves. **História e projeto: o papel do precedente na concepção da forma arquitetônica**. São Paulo, 2002. 192p. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **História da casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1980.
- LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de Razões: Lucio Costa e arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RIO. 2007.
- LUFT, Lya. **Micro Dicionário**. São Paulo: Editora Ática. 1998. 392p.
- MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **"Ensayo sobre el proyecto"**. Buenos Aires: CP67 S. A. (3ª ed.), 1998. 250p. : il.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa, 1929-1936**. Revista Caramelo, nº 6, FAU-USO, São Paulo, 1993.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa. 1924-1952**. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 1987.
- MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1999. 109p.
- NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto., (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.
- OLIVEIRA, Rogério de Castro. **As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936**. Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2002) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPARG, 2002. 196p. : il.
- OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Jogos compositivos na cidade dos Prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936**. Arqtexto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura – v 1, nº 2 (2002) – Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPARG, 2006. 196p. : il.
- PESSÔA, José (org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: Iphan, 1999. 328 p. : il.

- SEGRE, Roberto. **Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa**. In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otavio. CONDURU, Roberto. (Orgs.). Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 335p. : il.
- SEGAWA, Hugo. **Lucio Costa: a vanguarda permeada com tradição**. São Paulo: Revista Projeto. , p.144-157., out. 1987.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: EDUSP-Editora da Universidade de São Paulo, 2ª Ed., 2002. 224p. : il.
- SILVA, Elvan. **Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura**. Porto Alegre: Universidade / UFRGS, 1994. 191p.
- XAVIER, Alberto., (Org.). **Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração**. São Paulo: ABEA / FVA / PINI, 1987.
- WISNIK, Guilherme., (Org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna: depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003. 255 p. : il., fot..
- WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 127 p. : il..
- WÖFFLIN, Heinrich. **"Conceptos fundamentales de la historia del arte"**. 3ª Ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 439p.;il. (originalmente publicado em alemão em 1915).
- WÖLFFLIN, Heirich. **"Renacimiento y Barroco"**. Barcelona: Ediciones paidós Ibérica, S. A., 1986. (Originalmente publicado em alemão em 1888).
- WÖFFLIN, Henrich. **"Classic art: an introducion to the art of the Italian Renaissance"**. London: Phaidon, 1994. (Originalmente publicado em alemão em 1898).
- WORRINGER, Wilhelm. **"Abstracción y naturaleza"**. 1953. [35] f. (Originalmente publicado em alemão em 1908).



## Lista de Ilustrações

- FIGURA 01:** Foto de Lucio Costa. **9**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.6.)
- FIGURA 02:** Projeto de Costa eclético-acadêmico (1922-28). **17**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.30.)
- FIGURA 03:** Auto-retrato de Lucio Costa (1917). **23**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.595.)
- FIGURA 04:** Foto de Lucio Costa com seus pais (1910-14). **55**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.8.)
- FIGURA 05:** Foto do projeto Museu das Missões de Costa. **64**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.495.)
- FIGURA 06:** Foto dos arcobotantes de Chartre. **92**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.447.)
- FIGURA 07:** Desenhos de Costa dos textos Tradição Local e Documentação Necessária. **115**  
Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.461.)
- FIGURA 08:** Desenho do plano piloto de Brasília (1957). **133**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p.295.)
- FIGURA 09:** Projeto Monlevade (1934): perspectiva geral do conjunto. **146**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 98.)
- FIGURA 10:** Projeto Monlevade (1934): casas dos operários. **147**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 93.)
- FIGURA 11:** Projeto Monlevade (1934): armazém e cinema. **147**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 97.)
- FIGURA 12:** Projeto Monlevade (1934): igreja e escola. **148**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 96.)

**FIGURA 13:** Projeto MESP (1936): risco original de Le Corbusier. **161**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 122.)

**FIGURA 14:** Projeto MESP (1936): risco de Lucio Costa. **161**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 123.)

**FIGURA 15:** Projeto MESP (1936): risco original de Le Corbusier. **161**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 130.)

**FIGURA 16:** Projeto MESP (1936): plantas-baixas. **162**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 125.)

**FIGURA 17:** Projeto MESP (1936): fotos gerais. **163**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 127.)

**FIGURA 18:** Projeto MESP (1936): fotos gerais. **164**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 127.)

**FIGURA 19:** Projeto Cidade Universitária (1936-37): levantamento do terreno. **173**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 172.)

**FIGURA 20:** Projeto Cidade Universitária (1936-37): risco geral da proposta. **173**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 172.)

**FIGURA 21:** Projeto Cidade Universitária (1936-37): plantas-baixas dos cursos. **174**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 172.)

**FIGURA 22:** Projeto Cidade Universitária (1936-37): croquis gerais do projeto. **175**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 172.)

**FIGURA 23:** Projeto Parque Guinle (anos 40): risco geral da proposta. **181**

(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 206-207.)

- FIGURA 24:** Projeto Parque Guinle (anos 40): perspectiva e plantas-baixas. **182**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 213.)
- FIGURA 25:** Projeto Parque Guinle (anos 40): fotos. **183**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 208.)
- FIGURA 26:** Desenhos de Costa dos conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal. **187**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 249.)
- FIGURA 27:** Desenhos de Costa sobre os levantamentos das ruínas dos Sete Povos das Missões. **211**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 493.)
- FIGURA 28:** Projeto e desenho de Costa da casa Rodolfo Chamberland. **238**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 14.)
- FIGURA 29:** Desenho de Costa do muxarabi de Diamantina. **239**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 501.)
- FIGURA 30:** Projeto de Costa da casa E. G. Fontes (última manifestação eclético acadêmica) **241**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 56.)
- FIGURA 31:** Projeto de Costa da casa E. G. Fontes (última manifestação eclético acadêmica) **241**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 59.)
- FIGURA 32:** Projeto de Costa da casa E. G. Fontes  
(primeira proposição no sentido contemporâneo) **242**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 60.)
- FIGURA 33:** Projeto de Costa da casa E. G. Fontes  
(primeira proposição no sentido contemporâneo) **242**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 64.)
- FIGURA 34:** Projeto de Costa da casa sem dono 1..... **245**  
(Fonte: COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 84-85.)

<b>FIGURA 35:</b> Projeto de Costa da casa sem dono 2.....	316 <b>246</b>
(Fonte: COSTA, Lucio. <b>Lucio Costa: Registro de uma vivência</b> . São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 86.)	
<b>FIGURA 36:</b> Projeto de Costa da casa sem dono 3.....	<b>246</b>
(Fonte: COSTA, Lucio. <b>Lucio Costa: Registro de uma vivência</b> . São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 88.)	
<b>FIGURA 37:</b> Projeto de Costa da casa sem dono 3.....	... <b>247</b>
(Fonte: COSTA, Lucio. <b>Lucio Costa: Registro de uma vivência</b> . São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 89.)	
<b>FIGURA 38:</b> Desenho de Costa que representa a sua teoria sobre as resultantes convergentes.	<b>250</b>
(Fonte: COSTA, Lucio. <b>Lucio Costa: Registro de uma vivência</b> . São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 403.)	
<b>FIGURA 39:</b> Foto Lucio Costa.....	<b>294</b>
(Fonte: COSTA, Lucio. <b>Lucio Costa: Registro de uma vivência</b> . São Paulo: Empresa da Artes, (2ª ed.), 1995. p. 599.)	