

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

SAMUEL SILVA DE BRITO

LUCIO COSTA

O PROCESSO DE UMA MODERNIDADE

Arquitetura e projetos na primeira metade do séc. XX

TOMO I
de 2 Tomos

BARCELONA
2014

PARTE I

[...] o que primordialmente se pretende nesse proveitoso tentame é salvaguardar contra os falsos estilos de importação as mais genuínas características da nossa arquitetura tradicional conservadas nos raros monumentos e nas múltiplas ruínas dos templos coloniais. A arquitetura de um povo também deve, como a língua, possuir os seus vernaculistas, imperterritos defensores da pureza de um estilo firmado na pedra pelas tendências místicas ou práticas do sentimento nacional.¹

(Revista da Semana, 1923)

1 Arquitetura Tradicional: um atraente concurso de arte colonial. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, v.24, n.15, 7 abr. 1923.

3. POR UMA ARQUITETURA LOCAL: O NEOCOLONIAL

Estilo é a feição peculiar das coisas. Um modo de ser inconfundível. A fisionomia. A cara. Não ter cara é um mal tamanho que as cidades receosas de criá-la própria importam máscaras alheias para fingir que têm uma.² [Monteiro Lobato 1917]

A participação de Lucio Costa no Escritório Técnico Heitor de Mello também proporcionou uma importante aproximação junto à corrente estilística de cunho tradicionalista que então surgia com força no país, o neocolonial, estilo do qual o próprio Heitor de Mello ajudou a consolidar prestígio através de alguns projetos que realizou ainda no final da década de 1910.³

Ainda que Heitor de Mello tenha sido um dos pioneiros do neocolonial no Rio de Janeiro, o movimento por essa arquitetura de cunho nacional teve sua origem em São Paulo, com as primeiras obras neste estilo realizadas por Ricardo Severo (1869-1940), Victor Dubugras (1868-1933) e Georg Przyrembel (1885-1956), curiosamente três arquitetos estrangeiros que haviam imigrados ao Brasil.

O chamado movimento neocolonial aludia ao período colonial, e apesar da ambiguidade do nome, fazia referência ao surgimento de uma identidade própria, legitimamente brasileira. Munidos de um espírito tradicionalista os envolvidos esforçaram-se para estabelecer novos cânones para a arquitetura brasileira, defendendo a busca de uma validade nacional para a arte e arquitetura, definindo que para tal era preciso buscar no passado, nas manifestações mais puras do período colonial⁴. Sugeria-se que a volta ao vocabulário artístico colonial era a descoberta de um repertório "clássico",

2 LOBATO, Monteiro. Idéias de Jeca Tatu. In: _____. **Obras Completas de Monteiro Lobato**. v.4. São Paulo: Brasiliense, 1948.

3 De acordo com Paulo Santos (1960, nota 21), Heitor de Mello realizou sete projetos neocoloniais, dos quais apenas quatro foram construídos. O mais destacado de seus projetos neocoloniais foi o Grupo Escolar D. Pedro II, em Petrópolis, cuja obra foi finalizada em 1922, dois anos após sua morte.

4 Tratamos genericamente como "colonial" o período em que o Brasil de alguma forma esteve submetido ao governo de Portugal, apesar de o período especificamente colonial ter se iniciado em 1500 e se estendido até 1775, quando se outorga o título de Vice-reino do Brasil. Em 1815 o Vice-reino do Brasil foi declarado Reino Unido com Portugal e Algarve, e sua independência formal se deu em 1822. Além deste período de 1500-1822, o período do Brasil Império (1822-1889) também pode ser entendido como importante para a arquitetura tradicionalista de raízes colonial, da qual o neocolonial buscava reviver.



01



02

01 Casa Numa de Oliveira, em São Paulo. Projeto de Ricardo Severo, 1917.

02 Grupo Escolar D. Pedro II, em Petrópolis. Projeto de Heitor de Mello, 1920.

um equivalente nacional ao modelo de arquitetura acadêmica difundida pelas escolas de Belas Artes, que se alimentava do vocabulário histórico europeu.

O marco inaugural do neocolonial se deu com a conferência “A Arte Tradicional no Brasil”⁵ ditada em 20 de julho de 1914 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo pelo engenheiro e intelectual português Ricardo Severo⁶. Nesta conferência, realizada em plena Grande Guerra, quando o patriotismo se fazia mais presente, Severo “analisou o partido e a composição de plantas, estudou a seguir a arquitetura externa; telhados, portas, janelas, gelsias e rótulas”⁷, em um intento de estabelecer um inventário dos elementos da arquitetura tradicional luso-brasileira. Ilustrou sua análise exibindo fotografias e desenhos, em sua maioria feitos a bico de pena de elementos arquitetônicos de antigas residências, quase todas da região de São Paulo⁸. Ao terminar sua palestra Severo faz um apelo à ação:

Com efeito para criar uma arte que seja nossa e do nosso tempo, cumprirá, qualquer que seja a orientação, que não se pesquise motivos, origens, fontes de inspiração, para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro. Ficará bem explícito que não se intima ao artista de hoje a postura inerte da esfinge, voltada em adoração estática para os mitos do passado, mas sim a atitude viva do caminhante que, olhando o futuro, tem de seguir um caminho demarcado pela experiência e pelo estudo do passado, cuja única diretriz é o progresso e a glória das artes nacionais. É necessário, pois, que os jovens

5 SEVERO, Ricardo. **A arte tradicional no Brasil**. In: Sociedade de Cultura Artística. Conferências: 1914-1915. São Paulo: Typographia Levi, 1916, p.37-82.

6 Formado pela Academia Politécnica da cidade do Porto, o engenheiro português fixou-se no Brasil pela primeira vez durante 1891 a 1895, e depois, definitivamente, em 1908. Casado com Francisca, e cunhado do aviator Alberto Santos Dumont, ambos filhos de um grande cafeicultor de São Paulo, freqüentava as altas rodas da aristocracia paulistana. Tornou-se sócio de Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), no “Escritório Técnico Ramos de Azevedo”, maior escritório de engenharia e arquitetura em São Paulo.

7 NEVES, José Maria da Silva. Ricardo Severo e a arquitetura tradicional brasileira. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 jan. 1970 apud AMARAL, Aracy. **Artes plástica na Semana de 22**. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 77-78.

8 KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil**: entre o pastiche e a modernidade. Rio de Janeiro: Jauá, 2008, p. 86.

arquitetos nacionais dêem princípio a **uma nova era de Renascença Brasileira**.⁹ [Ricardo Severo 1914]

Apesar de o marco inaugural se haver dado em São Paulo, o movimento tradicionalista surgiu quase que simultaneamente no Rio de Janeiro, com a atuação do engenheiro e professor da ENBA, Ernesto da Cunha de Araújo Viana (1852-1920). Lucio Costa em seu texto de 1951, “Depoimento de um arquiteto carioca”, se referiu a Araújo Viana como autor de sábias lições que foram mal interpretadas¹⁰, e que Campofiorito¹¹ identificou como as cinco palestras ministradas por Araújo Viana em 1914 no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro sob o título “Fases da arquitetura no Brasil”¹², que basicamente se constituía da exposição organizada do conteúdo de seus vários artigos publicados em jornais ao longo da primeira década de 1900.¹³

O clima era mesmo de ufanismo generalizado e, em meio aos conflitos da grande guerra internacional e às vésperas de o país comemorar seu primeiro centenário como uma nação soberana, a mentalidade eclética da época apontava por uma distinção estético decorativa que desse suporte a este sentimento nacional. Panorama cultural que curiosamente se configurou de maneira muito semelhante na maioria dos países do continente americano.

O insurgente tradicionalismo de algumas casas construídas em São Paulo a mediados da década de 1910, foi então catapultado ao apogeu na construção dos pavilhões projetados dentro deste estilo para a Exposição do Centenário da Independência em 1922 no Rio de Janeiro. Os festejos que comemorava os cem anos do grito “Independência ou Morte”, serviu de plataforma para que o neocolonial se provasse um estilo de fato, provando sua independência da paleta europeizante através dos programas de caráter

9 SEVERO, 1916, p. 81, grifo nosso.

10 [...] *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.* (COSTA, 1997, p. 165).

11 CAMPOFIORITO, Ítalo. Muda o Mundo do Patrimônio: notas para um balanço crítico. **Revista Brasil**, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p. 32, 1985. Disponível em: <http://www.ivt-rj.net/museus_patri/antariiores/mac/artigo.htm>. Acesso em: 21 ago. 2011.

12 Publicado em 1915 sob o título: VIANA, Ernesto da Cunha Araújo. As artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil**. Tomo LXXVIII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1915-1916, p. 505-608.

13 KESSEL, 2008, p. 97.

monumental da feira. Tendo sucesso em seu resultado, o novo estilo se mostrava moderno, capaz de se adaptar aos programas complexos das grandes construções, e não apenas as já bem sucedidas edificações residenciais e escolares.

A Exposição do Centenário contou com diversos pavilhões nacionais e internacionais¹⁴ que ficaram abertos para visitação por um período de quase um ano¹⁵, albergando exposições sobre os recursos naturais e humanos do país e seus avanços técnicos, científicos e sociais. As edificações realizadas adotaram diversos estilos, e o neocolonial disputou espaço com os edifícios em Luis XVI, Moderno Italiano, Renascena Italiano, Barroco Bo mio, etc.¹⁶ Apesar de não superar em número as construções ecléticas, o neocolonial se consagrou como estilo nacional pela boa quantidade de arquitetos que optaram em projetar com o vocabulário tradicionalista¹⁷, e entre os oito principais pavilhões brasileiros, a metade adotou a linguagem neocolonial¹⁸.

Nesta ocasião se deu a primeira participao de Lucio Costa em uma construo neocolonial, através dos projetos que o Escritório Técnico Heitor de Melo realizou para pavilhões dentro deste estilo. Capitaneados por Archimedes Memória e Francisque Cuchet, o escritório projetou alguns dos

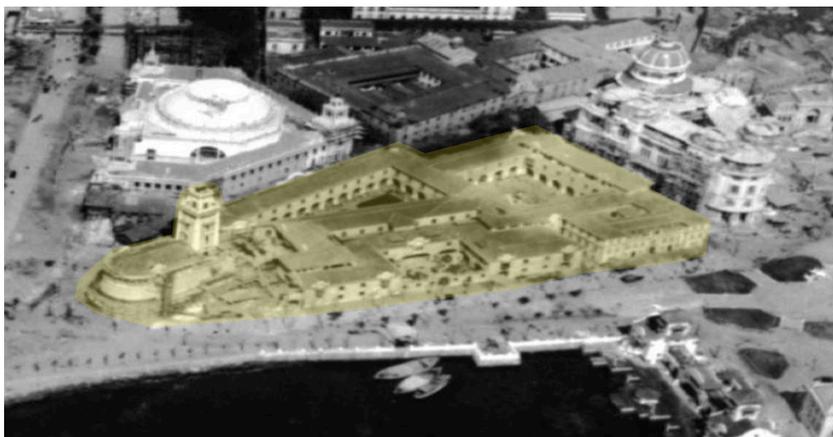
14 Entre os edifícios da exposio estavam os 14 pavilhões estrangeiros (Argentina, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Frana, Grã-Bretanha, Itália, Japão, México, Noruega, Portugal [dois], Suécia e Tchecoslováquia), e mais de 30 edificações nacionais com variadas funes: portais de entrada, pavilhões de mostras, pavilhões de festas, cinema, restaurantes, bares, etc.

15 A durao inicialmente prevista era de sete meses, setembro de 1922 a maro de 1923, mas devido ao sucesso o encerramento só se deu em 24 de julho de 1923. (SANT'ANA, Thaís Rezende da Silva de. **A Exposio Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920**. 2008. Dissertao (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2008, p. 97).

16 KESSEL, 2008, p. 122.

17 Entre eles Adolfo Morales de los Rios Filho (Pavilhão da Viao e Agricultura e Porta monumental da Avenida Beira-Mar); Nestor de Figueiredo e Celestino San Juan (Pavilhão das Pequenas Indústrias); Armando de Oliveira (Pavilhão de Caa e Pesca); Raphael Galvão (Porta Monumental Norte); Archimedes Memória e Francisque Cuchet (Pavilhão das Grandes Indústrias). (KESSEL, loc. cit.).

18 Pavilhões das Grandes Indústria (Neocolonial), das Pequenas Indústrias (Neocolonial), de Caa e Pesca (Neocolonial), da Viao e Agricultura (Neocolonial), da Administrao e do Distrito Federal (Renascena Italiana), da Estatística (Luís XVI), das Festas (Luís XVI), dos Estados Brasileiros (Luís XVI). (MARTINS, Ângela Maria Moreira. A exposio internacional de 1922. **Cadernos do PROARQ**, Rio de Janeiro, n.2, p. 1-31, out. 1997, p. 8); (KESSEL, op. cit., p. 122).



03



04



05

principais edifícios da Exposição: o Pavilhão das Grandes Indústrias, o Pavilhão das Festas, o Restaurante e o Pavilhão da General Eletric S.A.

O único edifício projetado em neocolonial foi o Pavilhão de Grandes Indústrias, também conhecido como Palácio das Indústrias, que se destacou como o mais importantes dos pavilhões neocoloniais, sendo também o maior edifício da Exposição¹⁹. O edifício, na realidade, era o antigo complexo militar da Ponta do Calabouço, formado pelo conjunto do Forte do Calabouço (1603), Casa do Trem (1762) e Arsenal de Guerra (1822), que fora reformados para sediar tal função na feira.

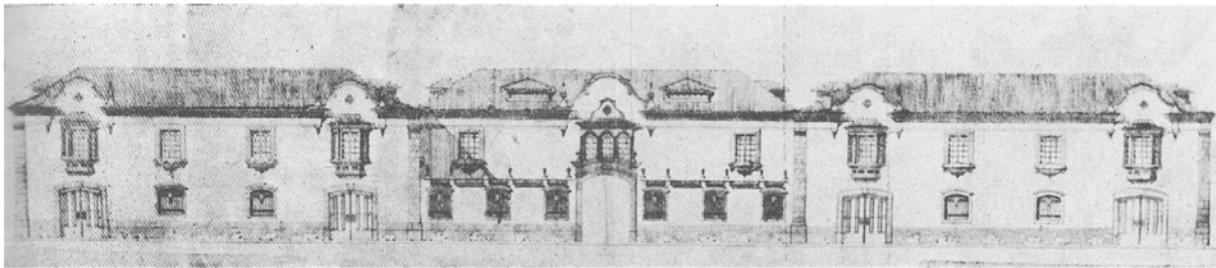
O Pavilhão das Grandes Indústrias era o resultado da reestruturação destas três antigas edificações que, afeiçoadas com o genuíno colonial, tiveram que se “vestir” de gala para se apresentar ao evento. Sua restauração chegou a ser polêmica porque além de acrescentar construções novas,

03 Vista parcial da Exposição do Centenário da Independência, 1922. Em destaque o Pavilhão das Grandes Indústrias, e logo atrás, com grande cúpula, o Pavilhão de Festas; ambos projetados pelo escritório onde trabalhava Lucio Costa.

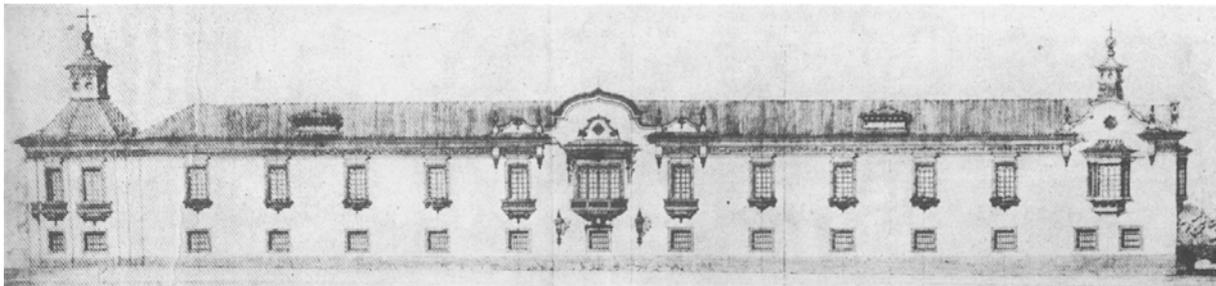
04 Parte do complexo militar da Ponta do Calabouço antes da reforma de 1922.

05 Pavilhão das Grandes Indústrias, 1922.

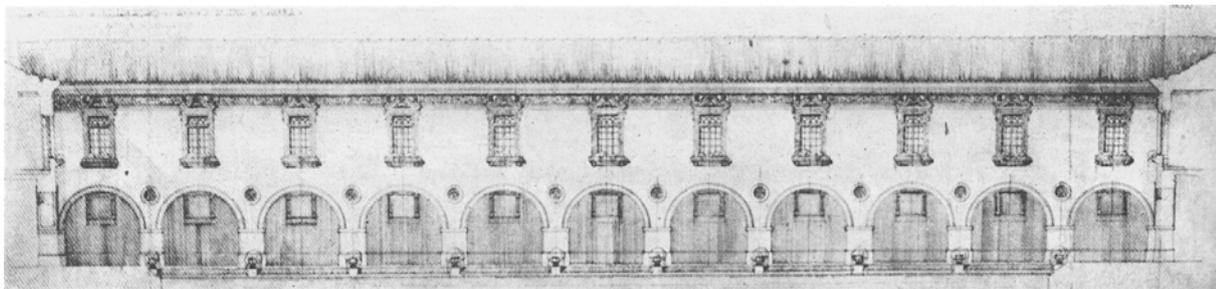
¹⁹ Ocupava uma área de 9.500 m². (MARTINS, 1997, p. 19).



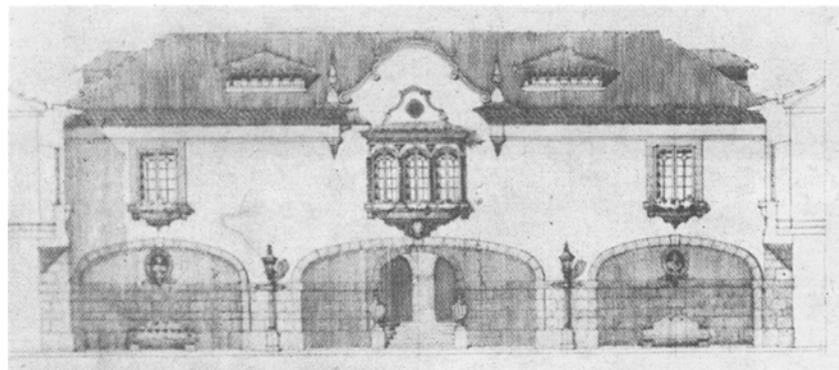
06



07



08



09

06-09 Projeto de adaptação dos antigos edifícios do complexo militar da Ponta do Calabouço para abrigar o Pavilhão de Grandes Indústrias.

descharacterizou significativamente o aspecto singelo das antigas edificações militares. Dentre o elaborado vocabulário empregado, estão os adornos com azulejos, telhas de faiança²⁰, muxarabis, capitéis estilizados, bay-windows,

²⁰ Telhas de louça esmaltada com desenhos decorativos.

ombreiras de pedra, enormes salões, galerias, pátios e a construção de uma desproporcional torre de trinta e cinco metros de altura, que serviu de mirante geral da Exposição.

Apesar de ser um singelo colaborador no escritório, a participação de Lucio Costa no projeto parece ter sido decisiva, conforme afirmação do próprio Archimedes Memória:

Foi Lucio Costa convidado juntamente com Atílio Correa Lima para trabalhar em nosso escritório. Isso durante um período aproximado de 2 anos. Foi nosso principal colaborador na restauração do antigo arsenal de guerra. Nessa época Lucio Costa já havia revelado ser profundo conhecedor da arquitetura jesuítica colonial, dotado de sensibilidade especial para conhecer o Barroco.²¹ [Archimedes Memória 1954]

Paulo Santos também confirma a colaboração de Lucio Costa neste projeto, que, segundo ele, se pode reconhecer os traços de Costa “no sentimento sóbrio e bem lançado de certos pormenores do tratamento interior”²².

O projeto parece se dar logo após a positiva experiência de Lucio na Casa Chambelland, o que provavelmente contribuiu para que o jovem estudante gozasse de certa autonomia, até mesmo porque o escritório se ocupava com a demanda de mais outros três pavilhões, realizados em estilos diversos.

A pesar da importante participação de Lucio Costa no Pavilhão das Grandes Indústrias, décadas mais tarde o reforma foi criticada pelo próprio arquiteto com o motivo de ter alterado o conjunto de autênticas edificações da época colonial²³, críticas desde cedo apontadas por José Mariano (1881-1946), que censurou Archimedes Memória e Francisque Cuchet:

Levantaram-se tímpanos mesquinamente perfilados, compuseram-se bow-windows [sic] inglesas à guisa de elementos decorativos (quer dizer que o sr. Cuchet ignorava que nós possuíamos lindos balcões

21 Universidade do Brasil. **Cópia autêntica da Ata da sessão da Congregação do dia 17 de março de 1954**, p. 7-8. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/580>>. Acesso em: 06 out. 2013.

22 SANTOS, 1960, p. 11.

23 SLADE, Ana. **Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920**. 2007. 160 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 74.



10



11



12



13

10 Pátio triangular do pavilhão. Detalhe do friso que percorre acima das janelas. A pintura da época da exposição era de um tom de rosa.

11 Casa do Trem reformada para integrar o Pavilhão de Grandes Indústrias.

12-13 Arsenal de Guerra reformado.

14 Vista da exposição com a torre mirante construída junto ao antigo Forte do Calabouço.



14



16

15

almofadados, aliás comuns à toda América Latina), forjaram-se grades com escudos de renascimento espanhol, cometeram-se barbarismos e enxertos, na ânsia de embelezar um estilo cuja beleza está apenas na sua simplicidade.²⁴ [José Mariano Filho 1926]

Muito diferente foi a descrição feita na publicação oficial do evento, o “Livro de Ouro do Centenário”, que louvou a restauração do complexo “convertendo-os em magnífico monumento”, e que, segundo o livro, obedeceu “rigorosamente” os “planos primitivos”, alterando-o apenas “em partes não essenciais”²⁵.

Questão de identidade

Independentemente do valor dos pormenores estilísticos empregados, a aproximação de Lucio Costa junto ao movimento estético que revogava a identidade local, é uma experiência que marcaria profundamente suas convicções ideológicas. A partir dessa obra inaugural, Lucio se filiará ao grupo neocolonial como um dos seus mais valorosos artistas.

24 MARIANO FILHO, José. *Architectura faisandée*. A Noite, 12 mar. 1926 apud KESSEL, 2008, p. 127.

25 Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência e da Exposição Nacional. 1922, p. 309 apud KESSEL, 2008, p. 126-127.

15 Aspecto atual do antigo Forte do Calabouço reformado. Reparar nos diversos acréscimos de 1922 como painéis de azulejo, capitéis, telhas de faiança, torreões com lanternis, *bay-window*, etc.

16 Detalhe das telhas de faiança e da friso de azulejos.

A nascente convicção tradicionalista foi o resultado de um processo de fortalecimento da identidade brasileira que se deu durante sua readaptação no país. Um desbaratamento estético que se aliou à oportuna convicção juvenil em prol do contexto tropical do Rio de Janeiro, cidade com aspecto distante dos lugares por onde tinha passado a maior parte da infância.

Lucio Costa nasceu na Europa, em Toulon, riviéra francesa, igual que a maioria de seus cinco irmãos²⁶, enquanto seu pai trabalhava para a Marinha brasileira em estaleiros da França e da Inglaterra. Com poucos meses após seu nascimento a família retornou ao Rio de Janeiro, onde permaneceram os primeiros anos da infância de Lucio. Por novos encargos da Marinha, a família Costa voltou a Europa quando Lucio tinha oito anos de idade, residindo em New Castle, extremo norte da Inglaterra, onde permaneceram por quatro anos, desde a primavera de 1910 até a primavera de 1914.

Nos primeiros meses do ano em que se daria a Grande Guerra seu pai se indis põem com o Ministro da Marinha e pede reserva militar, e durante a primavera se mudam para Paris, permanecendo por três meses. De aí se mudam para a Suíça, primeiro Friburgo, depois Beatenberg e finalmente Montreux, onde fixam residência por aproximadamente dois anos e meio, até 1916.

Terminando uma estadia de sete anos seguidos na Europa, e agora com 14 anos de idade, Lucio volta a viver no Brasil, sendo a história de seu retorno, a de um adolescente imigrando de volta a uma pátria da qual não recordava. No dia de sua chegada, enquanto o barco ia se aproximando do Rio de Janeiro, os olhos atentos do adolescente percorriam as vistas do perfil marítimo da cidade carioca, encontrando tudo o que via como uma novidade. Seu desembarque se deu quando começava anoitecer, situação que, segundo o arquiteto, lhe auxiliou a ter uma maravilhada impressão da cidade. Sobre este momento afirmou que “a sombra, que tudo confunde e

²⁶ Lucio Costa foi o quinto filho de uma família de seis irmãos, que por ordem de idade se chamavam: Alina, Audomaro, René, Dinah, Lucio e Magdala. Lucio herdou seu nome, de um irmão homônimo que havia falecido prematuramente.

mistura, já baralhava as formas feias às belas formas... [...] Pareceu-me um conto de fadas... um sonho... E um sonho fora deveras.”²⁷

Lucio Costa comenta que “na manhã seguinte, - uma linda manhã de sol - foi cruel, bem cruel a minha decepção”²⁸. O adolescente ficou chocado com as imagens e os edifícios que encontrou, verificando que a apaixonada primeira impressão da cidade diferia muito do particular aspecto das cidades européias da qual estava acostumado. Porém isso não lhe tirou o encanto de estar de volta ao Rio, comentou que seu regresso trouxe-lhe “revelação”, pois se deparou com “montanhas diferentes, a mata, o casario, o céu perto, o mar. [...] O ar luminoso, o cheiro forte dos jasmims nos caramanchões, o riso alto das primas, tudo era novo para mim.”²⁹

[...] o habitante de cidades como o Rio de Janeiro, é um homem envenenado pelo ambiente. A falta de tensão do oxigênio tortura-o desmesuradamente; a sua respiração ofega, e a imaginação delira numa deliciosa insensatez equatorial.

E nestas horas é justamente que o comércio se agita, que na bolsa, as transações se fecham, que as repartições trabalham, que, nos escritórios de advogados, nos tribunais, convolve-se a chicana, que na Rua do Ouvidor se intriga, se namora, que nas redações dos jornais se escreve, se faz política, se literaliza.³⁰ [Araripe Júnior 1888]

Neste começo a cidade do Rio oferecia a Lucio Costa a redescoberta de um novo universo de cheiros, sons, luzes e cores, “revelações” que eram ainda mais estimuladas pela particular idade de Lucio, período mais propenso a se efervescer de curiosidades e paixões. Assim o adolescente motivava-se em sair de casa para incursões de registro, onde passava horas desenhando lugares da cidade em um caderno de desenhos³¹. Em um destes momentos recorda que passou um enlevado convívio com uma graciosa francesa de

27 COSTA, Lucio. A alma dos nossos lares. **A Noite**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924.

28 COSTA, loc. cit.

29 Id., 1997, p. 371.

30 ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar; BOSI, Alfredo (Org.). Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 126.

31 Sobre os desenhos desta época Costa comentou: *Num álbum que já sumiu fazia desenhos*. (COSTA, op.cit., p. 371).

mármore³²; em outro episódio chegou a ser detido pela polícia e conduzido à delegacia, por estar desenhando antigas fortalezas militares em uso, explicado pelo fato de se dar durante a guerra.³³

Esta inebriante redescoberta da tropical cidade do Rio confundia-se também com o sentimento de encontrar uma identidade, e sendo assim, nestes anos em que forjou seu caráter, forjou também uma relação estimulada para com o sentimento nacional. Afirmou que por ter vivido muito tempo fora do Brasil aprendeu a valorizá-lo mais que o convencional, podendo se considerar, até mesmo, como “mais brasileiro do que qualquer brasileiro”³⁴.

A imersão à um contexto natural para o morador do Rio de Janeiro do início do século XX, era mesmo brutal, inevitável, ainda mais para a família de Costa, que haviam voltado a residir na sua propriedade no então distante bairro do Leme, casa que o pai de Lucio havia projetado e que construíram em 1910. A região todavia ainda estava pouco habitada, proporcionando à incipiente ocupação de casas térreas desenvolvida entre a estreita faixa compreendida entre a orla do mar e o imponente morro da Babilônia, repleto de vegetação nativa, o exotismo de se viver em meio a mata e o mar. Este estreito convívio com o exuberante entorno natural que a casa do Leme lhe proporcionava, incluía um extenso quintal repleto de diversas árvores frutíferas que se estendia desde os fundos da residência até o sopé do morro de vegetação virgem, se tornando um bucólico espaço onde o jovem arquiteto desfrutava da natureza. Ali Costa costumava se deitar em uma rede amarrada a um pé de manga, embalando-se ao cheiro do mato, flores e frutas. E precisamente nesta rede, em um bucólico momento de ócio, em 1917, portanto com apenas 15 anos de idade, escreveu um emocionado poema em declaração de amor à natureza e às artes:

Que linda manhã! Quanta luz, quanta vida! O sol brilhante que penetrava através da folhagem sob a qual eu estava deitado, o céu de

32 Escultura intitulada Crepúsculo, nos jardins da Praia de Botafogo, do artista Henri Weigele, de 1906.

33 COSTA, 1997, p. 371.

34 COSTA; NOBRE, 2010, p. 229.



17

um azul imaculado, algumas bananeiras com 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 melódiosos 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 gorjeio encantador...

Comecei então a considerar a beleza incomparável da natureza que tão poucos percebem e 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 subjugar-los bastará, tenho plena certeza, o sincero amor, a verdadeira adoração que sinto pela Arte – embora talvez não pareça – como missão. E essa missão sagrada tem que ser confiada aos privilegiados da sorte que nasceram artistas.³⁵ [Lucio Costa 1917]

Este cenário plenamente tropical que era o bairro do Leme, também incluía a imediata relação com o balneário contíguo e de mesmo nome. Presença que se anunciava através do cheiro da maresia predominante em toda a vizinhança, e também na casa de Lucio que distava duas quadras da orla da praia. O mar para Lucio Costa representava mais que a possibilidade de ócio

35 COSTA, 1997, p. 595.

17 Casa da família de Lucio Costa no Leme. Aquarela de Armando Viana, 1943.

banhista, era também o cenário de uma contemplação bucólica. Em um depoimento de 1989 sobre o Rio de Janeiro, Lucio comenta sobre a beleza contida no espetáculo da arrebentação das ondas durante uma ressaca marítima:

[...] esse imemorial encontro da onda com a praia - era espetáculo de prender em suspenso a respiração. A onda começava longe, sozinha, apenas insinuada, indecisa; aos poucos se definia ia crescendo e sempre maior vinha vindo, como que tomando fôlego, até que, reluzente e coroada por uma crina de espuma, se desdobrava e rebentava com estrondo numa explosão de brancura. Aí, célebre, a água se derramava e espriava lavando docemente a areia até se extinguir.³⁶ [Lucio Costa 1989]

Bucolismo e sentimento tropical que se confundiam com a própria sensibilidade nacional, lhe dando motivos para juntar-se às fileiras artísticas do tradicionalismo, encarada com ares de missão sagrada.

3.1. Concursos de José Mariano

Em setembro de 1923 a revista *Architectura no Brasil* avaliava o sucesso do neocolonial na Exposição do Centenário, recentemente terminada. Neste mesmo número se publica um importante manifesto, o texto “Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial”, escrito pelo mais destacado paladino do movimento tradicionalista, José Mariano Filho. Enumerando tópicos como verdade, força, sobriedade e espírito clássico, desavisadamente se poderia supor que ecoava um conclave à racionalidade construtiva que a vanguarda moderna estava apregoando no continente europeu. Nada mais longe da realidade, já que este decálogo era justamente uma tentativa de concepção de ordens estilística, princípios que estruturariam esta manifestação romântico nacional.

José Mariano estava próximo das idéias da “Escola do Recife”, grupo de intelectuais do final do século XIX vinculados com a escola de direito da

36 COSTA, 1997, p. 371.

capital pernambucana, que atribuíam à condição mestiça e tropical a força estética da arte nacional. Mariano bebia nas mesmas fontes positivistas e evolucionistas do grupo recifense, e entendia a formação cultural através do determinismo geográfico, a mesologia. Em seu decálogo de 1923, proselitamente dedicado aos jovens arquitetos, vemos rasgos deste pensamento.

I – A VERDADE. Todo elemento deve ser representado ‘em matéria’ na sua estrutura natural, sem simulação nem embuste, porque a mentira é incompatível com o espírito universal da arquitetura. [...]

II – A FORÇA. Imprimi às vossas casas aquele caráter de força que nos é tradicional. [...] O cenário ciclópico de nossa natureza tropical, exuberante e violento, exige as formas serenas e fortes dos nossos antepassados, que recortam a paisagem ‘em massa’, calmamente, sem contorções ou contrastes inesperados.

III – O ESPÍRITO CLÁSSICO... A ordem implantada pelos jesuítas entre nós, a ‘toscana’, é a única que convém às composições do estilo neo-colonial. Os seus elementos eminentemente latinos são, a um tempo, fortes, simples e decorativos.

IV – A COR... Conservai nas vossas casas exclusivamente as cores brancas, amarelo-camurça (oca desmaiada) ou rosa. Toda esquadria externa deve só ser verde oliveira claro, ou azul de Delft. Com esses simples elementos de cor obtereis partidos de oposição discretamente entoados, de suave efeito decorativo.

V – A SOBRIEDADE. Sede sóbrios nos atavios exteriores, usai da maior discrição no emprego dos elementos chamados decorativos, afim de evitar um partido excessivo que seria sempre deplorável.

VI – A CATEGORIA... Dai aos elementos arquitetônicos a mesma categoria que lhes era atribuída no estilo colonial. [...]

VII – A NOBREZA. A nobreza depende, antes de tudo, da proporção e da propriedade dos elementos utilizados. [...] Não há nobreza sem discrição, nem discrição sem recato. Não esquecei que uma casa anuncia a uma cidade inteira o nome do cidadão que a possui. O arquiteto, ou melhor, o artista não deve ser cúmplice de uma apresentação indiscreta...

VIII – O CONFORTO. A noção do conforto interior varia evidentemente com o século. Em pleno século XX, no tumulto de uma vida febril, paralelamente com o aeroplano e o automóvel, não poderíamos pensar numa casa à moda daquelas que faziam a felicidade tartigada dos nossos avós. Nós só podemos reviver um estilo arquitetônico se esse estilo puder representar e atender às exigências prementes da vida moderna do instante, por assim dizer,

universal que vivemos. [...] A casa, o ‘home’ é o refúgio de todas as fadigas, o agasalho de todos os dissabores. Essa é a noção tradicional. ‘Por que não voltarmos a ela?’ [...]

IX – O CARÁTER. O caráter reside na força estática da ‘massa’ arquitetônica; na compreensão, no sentido dos elementos que lhe são essenciais; no uso das praxes tradicionais, no partido que os elementos oferecem entre si ao artista, e por fim, o caráter também se afirma pelo grau íntimo de inteligência do estilo arquitetônico com a própria alma nacional do povo.

X – A NACIONALIDADE. A casa é, logicamente, um expoente da raça, mero fenômeno social na geografia humana. [...] Um povo não muda de casa nem de língua; e se ainda não possuímos a nossa casa, é simplesmente porque ainda não somos um povo, mas devemos de sê-lo inevitavelmente. O retorno às formas lógicas do estilo colonial dos nossos antepassados, é o prelúdio de nossa emancipação social e artística.³⁷

A importância ideológica de José Mariano no contexto do Rio de Janeiro foi imensa, e infelizmente ainda está pouco estudada. A condição abastada de Mariano lhe proporcionava dedicar-se à sua vocação de crítico e historiador em artes e arquitetura, participando ativamente junto à Sociedade Brasileira de Belas Artes e do Instituto Brasileiro de Arquitetos. Responsável pela denominação “neocolonial”, o médico pernambucano desempenhou um ativismo incansável em prol do movimento tradicionalista, se tornando o patrono do movimento no Rio.³⁸

Uma das principais iniciativas de José Mariano Filho foi a criação de uma série de concursos para promover o então insipiente movimento neocolonial. Além dos certames organizados por ele, Mariano também interferiu junto ao governo e instituições para que nos editais de outros concursos fosse previsto que os projetos se inspirassem na arquitetura tradicional brasileira. Com o decorrer de sua liderança frente ao grupo

37 MARIANO FILHO, José. Os dez mandamentos do estylo neo-colonial. **Arquitectura no Brasil**, Rio de Janeiro, p. 161, v.4, n.24, set. 1923.

38 José Mariano Carneiro da Cunha Filho, era natural do Recife, e provinha de uma família tradicional. Se mudou para o Rio de Janeiro ainda muito jovem, onde se formou em medicina, especialidade em ginecologia, profissão que nunca exerceu. Casado com Violeta Siciliano, de família muito rica, se dedicou a sua paixão às artes e arquitetura. Pertenceu à Sociedade Brasileira de Belas Artes, atuou junto ao Instituto Brasileiro de Arquitetos, e foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro entre maio de 1926 a maio de 1927.

tradicionalista, vemos se consolidar a posição messiânica que desde o princípio José Mariano queria ocupar, e que já deixava entrever no tom profético dos seus dez mandamentos para a arquitetura neocolonial.

A arquitetura tradicional brasileira (imprópria e perversamente chamada estilo colonial), deixou praticamente de ser trabalhada durante o último século brasileiro. [...] A casa bonita, copiada servilmente dos catálogos franceses, composta pelo engenho geométrico dos engenheiros, invadiu a cidade indefensa, preocupada apenas com as questões de ordem sanitária. [...] De então por diante, comecei a trabalhar tenazmente pelas idéias que Ricardo Severo divulgara. **Conseguí interessar no movimento os mais formosos espíritos da moderna geração de arquitetos brasileiros**, e em menos de dez anos logramos reconstituir, embora com imperfeições, o velho estilo arquitetônico brasileiro.³⁹ [José Mariano Filho 1927]

Ao total foram oito certames organizados diretamente por Mariano, que se deram entre os anos 1921 e 1926⁴⁰. Destes, Lucio Costa participou de três: em 1922 do Prêmio Mestre Valentim e Prêmio Araújo Vianna, propostos para elementos de jardim de casa nobre, portão de entrada e sofá de alvenaria; e em 1923 do Prêmio Heitor de Mello, projeto de uma casa nobre brasileira.

Prêmio Mestre Valentim e Prêmio Araújo Viana

Prosseguindo no programa que me tracei de incrementar, na medida de minhas forças, o ressurgimento do espírito tradicional na arquitetura brasileira, evocando por meio de concursos entre os artistas nacionais certas práticas e pormenores infelizmente esquecidos pelos arquitetos em geral venho comunicar a v.s. que resolvi instituir um novo curso [...].⁴¹ [José Mariano Filho 1922]

39 COSTA, 1927, p. 294-295, grifo nosso.

40 1921 - Prêmio Heitor de Mello (casa brasileira); 1922 - Prêmio Mestre Valentim (portão), Prêmio Araújo Viana (sofá de alvenaria) e Prêmio Aleijadinho (composição decorativa em gesso); 1923 - Prêmio Heitor de Mello (solar brasileiro); 1925 - Mobiliário D. João V para Sala de Estar e Mobiliário Manuelino para Sala de Jantar; 1926 - Casas Econômicas. (KESSEL, 2008, p. 174).

41 O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 ago. 1922, p. 3 apud KESSEL, 2008, p. 131.

Por intermédio da Sociedade Brasileira de Belas Artes, José Mariano organizou o Prêmio Mestre Valentim, que como o título sugere, homenageava um dos principais artistas do período colonial: Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813)⁴². Além do reconhecimento prestado, dando ao mestre o título de patrono do prêmio, o concurso também parecia inspirar-se no projeto de Valentim para o Passeio Público do Rio, construído entre 1779 e 1783. O certame de Mariano Filho tinha como programa o projeto de um conjunto composto de muro com grande portão de entrada, à semelhança do remanescente portão de entrada realizado pelo Mestre Valentim em 1783, que dava acesso ao grande parque ajardinado, originalmente delimitado por extensos muros.

Lucio Costa se inscreveu no concurso com o pseudônimo de “Alguém”, e sua proposta de portão neocolonial ficou em segundo lugar, atrás da proposta vencedora de Ângelo Bruhns⁴³. O projeto de Lucio guardava semelhanças com o portão do Passeio Público de Valentim: duas torres em pedra aparente, contrafortes laterais com acabamento superior em voluta e portal de entrada com elementos em ferro forjado.

No projeto de costa, o ferro está apenas na parte superior deste portal, sendo o portão propriamente dito em madeira, porta almofadada conjugada com treliça; já o portão em estilo barroco do Mestre Valentim era todo em ferro e explorava as formas curvilíneas dos contrafortes curvando-o também em planta. Ao apreciar algumas das propostas concorrentes, se percebe que a aproximação ao portão do Passeio Público foi uma peculiaridade do projeto de Lucio Costa.

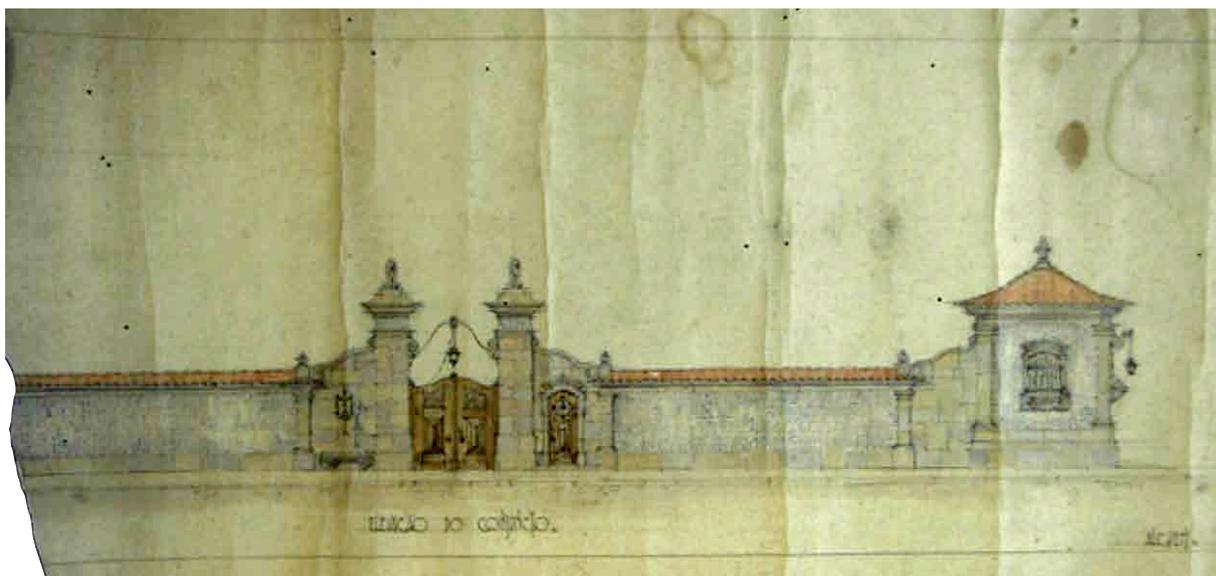
42 Mestre Valentim, filho de um português com uma africana, nasceu em 1745 na cidade do Serro, em Minas Gerais. Alguns autores defendem que seu pai o levou a Portugal em 1748, onde aprendeu o ofício de escultor e entalhador, permanecendo até a data de sua mudança ao Rio de Janeiro em 1770, falecendo nesta cidade em 1813. Atuando no período final do barroco brasileiro, Mestre Valentim esteve à frente de obras como escultor, entalhador, arquiteto e urbanista. Algumas de suas obras misturavam elementos do rococó com o neoclássico, lhe conferindo uma atuação pioneira no neoclassicismo brasileiro.

43 Em terceiro lugar ficou o projeto de portão de Roberto Magno de Carvalho, que também havia ficado em segundo lugar no concurso de sofá de alvenaria ganho por Lucio Costa. (CREMONA, Ercole. *Arquitetura colonial*. **O Malho**, Rio de Janeiro, v.22, n.1070 17 mar 1923).

18-19 Projeto de Lucio Costa de portão de casa nobre para o Prêmio Mestre Valentim, 1922.



18



ILUSTRACAO DO COLONIAL.

1877.

19



20



21

Indo além de uma releitura do Mestre Valentim, o portão de pedra, madeira e ferro projetado por Lucio se encaixa em uma fachada de muro que tem sua face revestida com azulejos azul e branco, e seu topo coberto com telhas capa e canal. Numa das extremidades o muro termina se fundindo em um pequena edificação, onde um novo contraforte de pedra com voluta no topo faz a transição. A pequena edificação está feito dos mesmo elementos do muro: cimalha, pilastras e base em calcáreo de Lioz, parede recoberta de azulejos e telhas capa e canal.

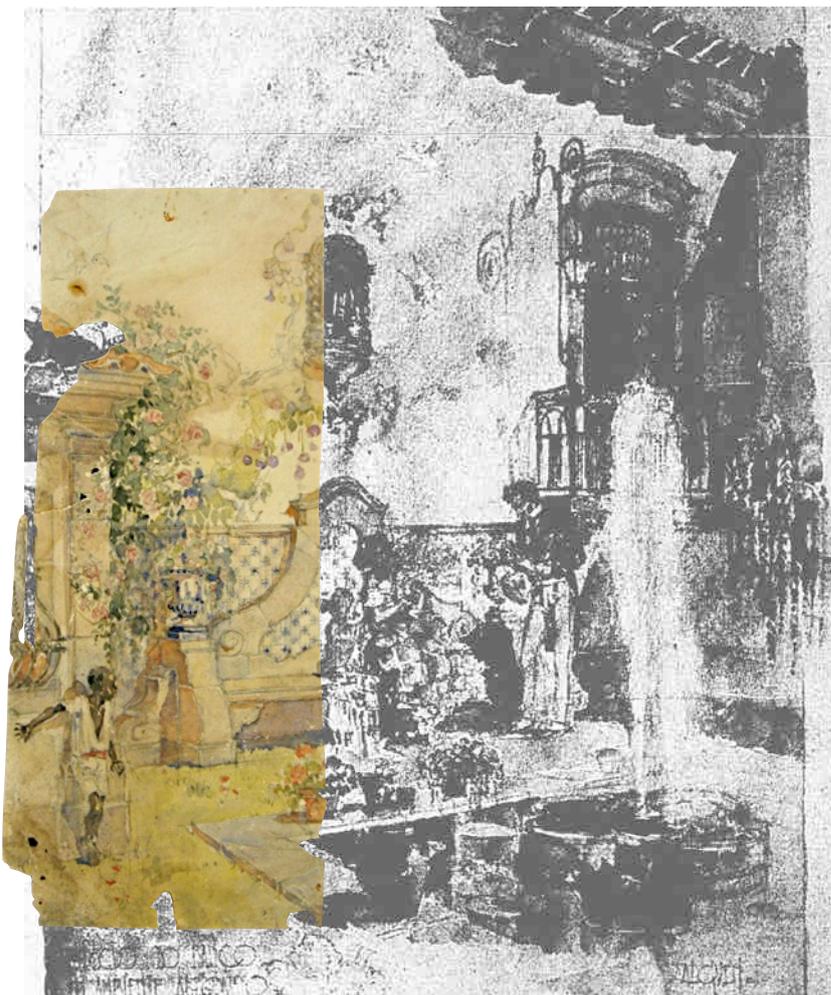
Somente com o desenho da fachada do portão não podemos verificar qual era exatamente o programa deste pequeno edifício, podendo ser parte de uma casa, um abrigo para cavalos ou apenas uma construção de apoio para jardim. Desta maneira, poderíamos até considerar que a edificação tenha servido também de cenário arquitetônico para a proposta do outro concurso organizado simultaneamente, o Prêmio Araújo Viana.

Para o concurso dedicado ao projeto de sofá de alvenaria, Mariano e a Sociedade Brasileira de Belas Artes homenageiam uma figura prestigiada que tinha falecido a pouco. Ernesto da Cunha de Araújo Viana havia falecido em 1920, e foi o pioneiro em defender o valor da arquitetura do período colonial no Rio de Janeiro.

A bela aquarela que exibía o projeto com que Costa participou do certame, mostra que o sofá de alvenaria neocolonial proposto utiliza o mesmo azulejo azul e branco, assim como a pedra aparente e um pequeno contraforte em voluta como pés do banco. O desenho ambienta o seu projeto em um jardim com flores e chafariz, e tem como ponto curioso o humor e surrealismo de

20 Portão do Passeio Público projetado pelo Mestre Valentim. Litografia aquarelada de K. Loeillot de Mars, baseada em desenho de Karl von Thiermin, 1835.

21 Portão do Passeio Público do Rio de Janeiro projetado pelo Mestre Valentim.



22

representar em primeiro plano uma figura diminuta de alguém espreitando algo. A ilustração deste “alguém”, pseudônimo de seu projeto, jogava com o imaginário de um mítico anão de jardim ou mesmo um saci-pererê, uma espécie de duende brasileiro.

A proposta de sofá de alvenaria de Lucio Costa foi a vencedora do concurso, e estava composta com duas urnas clássicas em suas extremidades e um pontiagudo encosto azulejado, se parecendo muito ao sofá de alvenaria do Pavilhão das Grandes Indústrias, projeto que esteve sob sua influência. O banco construído para o pavilhão era menos elegante em proporção e acabamento, mas possivelmente foi o primeiro ensaio para o banco



23



24

22 Aquarela com a qual Lucio Costa ganhou o concurso de sofá de alvenaria, Prêmio Araújo Viana de 1922.

23-24 Banco em alvenaria do Pavilhão de Grandes Indústrias de 1922.

OS PREMIOS DO CONCURSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ARCHITECTOS

O Instituto Brasileiro de Architectos, sob suggestão do Sr. José Marianno Filho, abriu, ha pouco tempo, um concurso com o fito de estimular o nosso interesse pela architectura da época colonial, e vimos que foi numerosa a concorrência dos nossos architectos, que, num movimento digno de louvor, procuraram renovar em obras interessantes as bellezas da arte do nosso passado.

O concurso offercia dous premios áquelle que apresentasse o melhor sofá para jardim, em estilo verdadeiramente a seculo XVIII, e áquelle que fizesse, dentro das regras e dos gostos da architectura colonial, um portão de casa nobre.

Architecto Lucio Costa Tirou os dous premios (primeiro premio do sofá e segundo premio do portão) o joven architecto brasileiro Lucio Costa, que apresentou trabalhos cheios de gosto artistico, sem perder, porém, o cunho caracteristico dos trabalhos coloniales.

Lucio Costa teve o cuidado de empregar as materias que elles empregavam, como calcareos de Lioz, ferro batido, telhas de canal, azulejos, objectos de ceramica, etc. Elle conseguiu, com esses trabalhos premiados reviver a poesia dos velhos ambientes, dos antigos solares, verdadeiros "homes" dos nossos antepassados, impregnados de tradições recolhidas e sanves.



25

neocolonial apresentado no Prêmio Araújo Viana, ou mesmo uma mal execução da proposta de Lucio.⁴⁴

Os projetos apresentados aos prêmios Mestre Valentim e Araújo Viana foram avaliados por reconhecidos arquitetos, entre os quais o próprio Ricardo Severo que compunha o júri junto à Victor Dubugras, Cypriano Lemos, Gastão Bahiana e Gabriel Marmorat⁴⁵, o que significava um grande reconhecimento profissional para Lucio Costa.

Quando saiu o resultado dos ganhadores dos concursos, os pais de Lucio e alguns de seus irmãos estavam fora da cidade, mas se inteiraram pela notícia no jornal que incluía até mesmo uma foto do jovem estudante. Sua irmã caçula, Magdala Ribeiro da Costa, lhe enviou uma carta lhe parabenizando entusiasticamente; que transcrevemos do original manuscrito:

Meu querido Alguém⁴⁶

Então Lucio baleia Alguém, ganhaste o 1º e o 2º lugar? Viva meu Lucio, estou radiante! Quando Papai leu a notícia que Audomaro lhe mandou, quando leu, quando meus ouvidos ouviram e meus olhos viram e minha boccona [sic] repetiu com # #⁴⁷ o que papai leu, senti uma alegria louca imensa, tão grande que tive medo de perder a cabeça pegar o Paulista e chegar no Rio tomar um automóvel, abrir o portão e a porta e mais outra porta e num pulo só agarrar o meu Lucio beijá-lo e beijá-lo mil e mil vez e depois contigo ainda mais depressa ir a Rua do Rosário a uma tal casa⁴⁸ e lá junto do Lucio contemplar (apesar de não entender muito disto) contemplar o teu lindo trabalho!

Voltemos do mundo dos sonhos e logo veremos que tudo isto é impossível nem #⁴⁹ nem um só beijinho de verdade na ponta de teu nariz poderei dar, que pena não achas?

44 O resultado do Prêmio Araújo Viana foi publicado no jornal O Estado de São Paulo, dia 25 de agosto de 1922 (KESSEL, 2008, p. 144), e a Exposição do Centenário foi inaugurado dia 7 de setembro de 1922, 10 dias depois do resultado do concurso.

45 Juntamente com os dois certames do qual Lucio Costa participou, o júri também avaliou os trabalhos de um terceiro concurso que simultaneamente José Mariano estava promovendo, o Prêmio Aleijadinho, para composição decorativa em gesso, e *que apenas despertou a atenção de três concorrentes que, não conseguiram ser classificados*. (Concurso de arquitetura colonial. **Jornal do Brasil**, 6 abr. 1923).

46 "Alguém" foi o pseudônimo com o qual Lucio Costa inscreveu seus projetos nos certames.

47 Palavras não identificadas.

48 A Galeria Jorge, onde estavam expostos os trabalhos, uma das primeiras galerias de arte do Brasil.

49 Palavra não identificada.

25 Reportagem sobre o resultado dos concursos Mestre Valentim e Araújo Viana. **Jornal A Noite**, 27 fev. 1923.

[...] Estou louquinha para ir ao Rio, principalmente agora que meu Lucio vai fazer 21 anos vai ficar: Maior

[...]

Receba esta medalha em honra a teu trabalho.

Tó Tó⁵⁰ [Magdala Costa]

Prêmio Heitor de Mello: Solar Brasileiro

O primeiro dos concursos promovidos por José Mariano foi o Prêmio Heitor de Mello de 1921, também conhecido como Prêmio Casa Brasileira. O concurso tinha como patrono, habilmente escolhido, o prestigioso arquiteto há pouco falecido, e tinha como objeto de avaliação o projeto para uma casa de dois andares em um terreno com medidas exíguas, vinte metros de largura por cinquenta de profundidade⁵¹. O julgamento realizado pelo recém criado Instituto Brasileiro dos Arquitetos adotava os seguintes critérios de escolha: melhor utilização dos elementos artísticos coloniais na composição da fachada; melhor distribuição da planta; melhor adequação ao custo fixado.⁵²

Apesar de Lucio Costa não haver participado deste concurso, participou de sua segunda edição, o Prêmio Heitor de Mello de 1923, que alterava o programa de uma pequena casa para a de casa nobre implantada em terreno de grandes dimensões. José Mariano tinha a intenção de posteriormente utilizar as propostas vencedoras para o projeto de sua própria mansão neocolonial que construiu a partir de 1924.

Como parte de sua campanha em tentar influenciar os jovens arquitetos no interesse pela arquitetura tradicionalista, e para assegurar a participação de



26

50 Transcrição nossa, feita do original manuscrito. COSTA, Magdala Ribeiro da. **[Carta para Lucio Costa]**. 1922, [S.l.]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/123456789/1735>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

51 BRUAND, 2008, p. 55.

52 Os projetos inscritos foram expostos no XXVIII Salão de Belas Artes da ENBA, que durante o salão foram julgados e selecionadas as três propostas vencedoras, cujo o primeiro prêmio coube ao projeto dos arquitetos Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes, o segundo lugar a Ângelo Bruhns e J. Camargo, e o terceiro prêmio a Augusto Vasconcellos (KESSEL, 2008, p. 113).

26 Primeira página da carta de Magdala para Lucio Costa, [1923?].

Rio de Janeiro, 6 de Set. 1923

Senhor Lucio Costa

Desde que assisti aos trabalhos nos certames do Inst. Bras. de Arch. tenho que eu tenho de saber de conhecê-lo pessoalmente para trocarmos impressões. Não só pedi ao Lucílio como também ao Rod. Chambelland. Entretanto ainda não nos encontramos!

Teria prazer se o sr. pudesse vir à nossa casa no primeiro domingo 9 do corrente, às 3 h. da tarde. Assim poderíamos conversar.

Junto lhe remeto a cópia da carta remetida ao Instituto para o próximo certame⁵³. Ele me parece o mais interessante de todos, pois o "colonial" precisa de grande massa e robustez.

Creia-me seu adm.or at.

José Mariano Filho ⁵⁴

27

Lucio Costa em seu novo concurso, Mariano escreveu uma carta ao jovem estudante lhe manifestando o desejo de conhecê-lo pessoalmente.

Senhor Lucio Costa

Desde que o sr. Concorreu aos certames do Inst. Bras. De Arquitetos que eu tenho desejo de conhecê-lo pessoalmente para trocarmos impressões. Não só pedi ao Lucílio como também ao Rod. Chambelland. Entretanto ainda não nos encontramos!

Teria prazer se o sr. pudesse vir à nossa casa no primeiro domingo 9 do corrente, às 3 h. da tarde. Assim poderíamos conversar.

Junto lhe remeto a cópia da carta remetida ao Instituto para o próximo certame⁵³. Ele me parece o mais interessante de todos, pois o "colonial" precisa de grande massa e robustez.

Creia-me seu adm.or at.

José Mariano Filho ⁵⁴

A reedição do Prêmio Heitor de Mello, cujo título era "Solar Brasileiro", se realizou em outubro de 1923⁵⁵, e seu edital requeria a apresentação de uma casa nobre de dois pavimentos, implantadas no centro de um grande parque. Era obrigatório a adoção de "motivos e detalhes" "diretamente inspirados na arquitetura tradicional (colonial) sacra ou civil"⁵⁶. O edital também discriminava o programa dos ambientes que obrigatoriamente tinham que estar contemplados no projeto, como pátio, biblioteca, sala de música, etc.⁵⁷

O resultado do concurso acabou por consolidar o nome dos três envolvidos que mais haviam se destacado nos prêmios anteriores, Ângelo Brunhs, Lucio Costa e Nereu Sampaio. O júri composto por Victor Dubugras, Cypriano

53 Mariano se referia ao Prêmio Heitor de Melo de 1923, para um solar brasileiro, certame que Lucio Costa iria participar e obter o 2º lugar.

54 MARIANO FILHO, José. [Carta para Lucio Costa]. 6 de set. 1923, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/123456789/1689>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

55 A inscrição do concurso ficou aberto até 15 de janeiro de 1924 (SANTOS, 1960, nota 38).

56 A Noite, 15 out. 1923 apud SANTOS, loc. cit.

57 *Será previsto um pátio com 100, 200 no mínimo, envolvido ou não de "Loggia" podendo ser total ou parcialmente cercado pela construção; A planta obedecerá o seguinte programa: no andar térreo: sala de estar, vestibulo, sala de música, galeria ou biblioteca, sala de jantar, serviço, etc; no 1º andar: dois apartamentos providos de três peças e sala de banho cada um; quarto de criado, "debarras".* (A Noite, 15 out. 1923 apud SANTOS, loc. cit.)

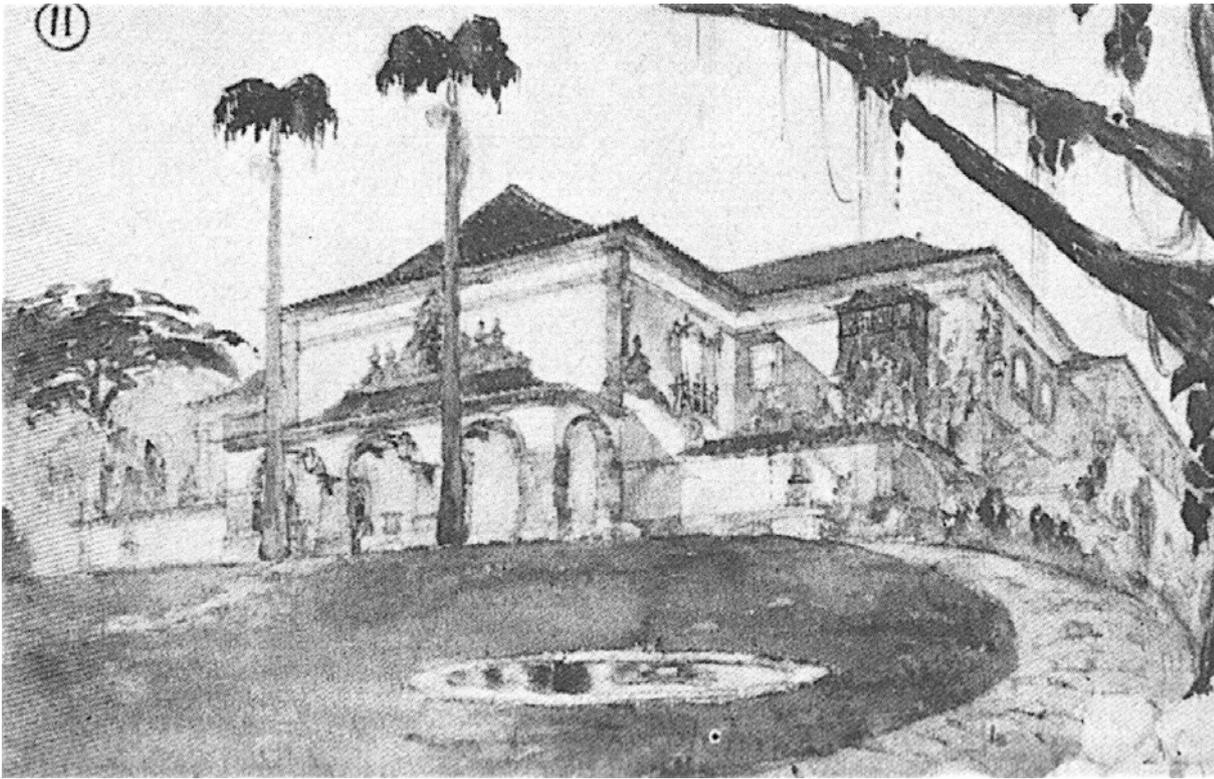
Lemos, Gabriel Marmorat, Gastão Bahiana e Augusto Vasconcellos⁵⁸, considerou a melhor proposta a do arquiteto Ângelo Brunhs, e em segundo lugar Lucio Costa, curiosamente o mesmo resultado do Prêmio Mestre Valentim. Brunhs também havia sido premiado na primeira edição do Prêmio Heitor de Mello, quando obteve o segundo lugar com um projeto em parceria com J. Camargo. A terceira colocação desta edição de 1923 coube a Nereu Sampaio, que havia sido o vencedor junto com Gabriel Fernandes na edição anterior do certame.

O projeto de Lucio Costa cumpria exemplarmente o propósito de oferecer modelos de residência nobre em estilo tradicionalista, monumentos arquitetônicos neocoloniais para famílias abastadas. Lucio batizou sua luxuosa residência neocolonial com o nome “Rolls-Royce”, pseudônimo utilizado para participar do concurso. Apesar da modernidade implícita em todo automóvel à época, foi um nome bastante apropriado para encarnar as aspirações de status do programa em causa.

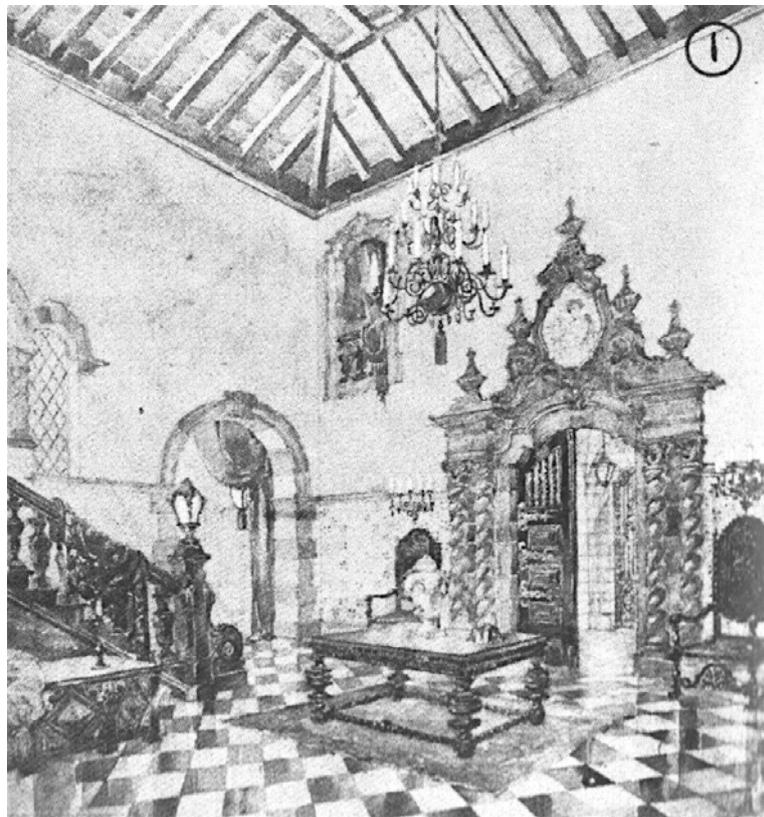
As duas imagens que se tem de registro deste projeto de 1923 mostram uma grande residência composta com diversos volumes em ressaltos, marcado por cunhais de pedra de Lioz nas esquinas e cimalha nos beirais do telhado. Na fachada de acesso aos carros, uma arcada conforma o porche de entrada, que além da cobertura em telhado parece exibir uma moldura de coroamento que conforma um frontão, fazendo eco à arquitetura sacra e aos retábulos de altares das antigas igrejas, que transformavam a talha dos seus altares em preciosos exercícios de sensibilidade artística.

O composição das aberturas é outra sensibilidade estritamente colonial, mas de influências diversas. Na perspectiva externa vemos tanto as janelas em arco abatido e aberturas com varandas de ferro batido como um delicado muxarabí da tradição moçárabe trazida pelos portugueses. Na perspectiva interior as aberturas em arco se repetem, assim como uma janela superior que parece ter balaústre de madeira, e uma enfeitada portada com pilastras

58 O concurso de arquitetura tradicional do I.B.A. **O Malho**, Rio de Janeiro, p. 8, v.23, n.1121, 8 mar. 1924.



28



29

28-29 Projeto de Lucio Costa de casa nobre para o Prêmio Heitor de Mello de 1923.

torsas, pináculos e medalhão. Neste mesmo desenho também vemos o madeiramento aparente da cobertura e o mobiliário do século XVIII, cadeiras de couro e mesa com pés de bolacha.

O sucesso de seu projeto conseqüentemente inscrevia o jovem de 21 anos junto aos mais destacados arquitetos da corrente tradicionalista, e a repercussão lhe rendeu a possibilidade de uma entrevista ao jornal A Noite, publicado na primeira página da edição de 19 de março de 1924. Sob o título “A alma de nossos lares”, o próprio Lucio avaliava sua proposta:

Neste último concurso organizado pelo senhor J. Mariano Filho, tratando-se de um solar colonial, procurei, não como um arqueólogo que mede, examina e dissecar, mas como artista, como poeta, traduzir o encanto da nossa primitiva arquitetura. Empregando os materiais que eles antigamente empregavam, como calcário de Lioz, telhas de canal, ferro batido, azulejos, cerâmicas etc., procurei fazer sentir toda a poesia daqueles ambientes, toda aquela beleza sóbria e serena, aquele aspecto ao mesmo tempo íntimo e nobre dos velhos solares, das velhas casas – casas de outros tempos... visões de uma época que já passou.⁵⁹ [Lucio Costa 1924]

Nesta entrevista Lucio Costa faz considerações que conferem ao texto publicado um tom de ensaio teórico, encadeando raciocínios que transmitiam um pouco os paradigmas de projeto que perseguia naquela ocasião. Sua postura parece ser a de assumir o desafio projetual de alcançar uma proposta modelo, entusiasmo que todo novo estilo oferece.

Infelizmente, em arquitetura, sobretudo em arquitetura doméstica, nós, aqui no Brasil, ainda estamos na época das formas “bonitinhas”, na fase da arquitetura “chic”, como o povo costuma dizer. E muita gente pensa que no “novinho”, no “pintadinho”, no “bonitinho”, é que está a perfeição, o máximo a que se pode chegar em matéria de arquitetura do lar.

Triste engano!

[...] Seria, pois, uma magnífica oportunidade de enveredarmos pelo caminho que nos conduzisse à perfeição; [...] **A verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está,** que

59 COSTA; NOBRE, 2010, p. 16.

tem cor local; aquela que nos convida, que nos atrai [...].⁶⁰ [Lucio Costa 1924]

As propostas de mansão neocolonial premiadas no certame acabaram servindo de referência para a residência construída entre 1924 e 1927⁶¹ por José Mariano Filho. A casa do bairro da Gávea foi batizada pelo médico como Solar de Monjope⁶², representando a síntese das idéias de Mariano e pretensões de servir de modelo de monumento arquitetônico, referência que se consolidava ainda na fase de construção, se tornando itinerário de romaria de arquitetos que visitavam a obra ⁶³, para o gozo do patrono que em 1926 encabeçava a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes. Depois de inaugurada a casa continuou servindo de ponto de encontro dos tradicionalistas, e se apresentava com a ambientação interior de uma vasta coleção de arte colonial, controvertidamente expropriada de seus monumentos originais, que na impressão de Modesto Kanto, provocavam “sentimentos tristes, nostalgia, renúncias”, com “corredores de sacristia e nichos e oratórios convidando, por toda parte, a rezar!” ⁶⁴.

A nova residência de José Mariano havia sido projetada por ele mesmo, que havia contratado um desenhista para lhe auxiliar ⁶⁵. A influência dos autores premiados em 1923 não se limitou aos projetos apresentados no concurso, mas também em “detalhes esparsos para a casa”, conforme relato de Paulo Santos⁶⁶. Participação corroborada por Angyone Costa, que cita os três premiados como colaboradores:

[...] o seu proprietário, espírito fino e culto, quis que nele colaborassem arquitetos dotados de grande sentimento artístico e dos

60 COSTA; NOBRE, 2010, p. 17, grifo nosso.

61 A casa foi demolida na década de 1970.

62 O nome "Solar de Monjope" fazia referência a casa de seus pais, de mesmo nome, na região de Pernambuco, onde havia nascido e passado boa parte de sua infância.

63 SANTOS, 1960, p. 23.

64 COSTA, Angyone. A inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & CIA, 1927. p. 291 apud KESSEL, 2008, p. 161.

65 SANTOS, 1960, p. 14.

66 SANTOS, loc. cit.



30



31

quais mais se interessam pelo estilo colonial, como Lucio Costa⁶⁷,
 Ângelo Brunhs e Nereu Sampaio.⁶⁸ [Angyone Costa 1927]

Esta colaboração se deve também às encomendas de registro que José Mariano realizou entre 1923 e 1924, através da sua gestão na Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), pelo patrocínio de viagens de estudo à cidades antigas da região de Minas Gerais, para onde foram comissionados Lucio Costa, Nereu Sampaio e Nestor de Figueiredo. A Ângelo Brunhs parece

67 Lucio Costa negou uma participação ativa no projeto do Solar Monjope, admitindo, porém, a influência que alguns de seus desenhos proporcionaram à obra de Mariano. *Quanto ao chamado 'Solar Monjope', não houve colaboração minha de qualquer espécie, e se o meu nome figura ao lado dos de Ângelo Bruhns e Nereu Sampaio foi apenas um requinte de gentileza de seu proprietário por ter, talvez, aproveitado alguns documentos por mim trazido de Mariana ou Diamantina.* (COSTA, Lucio. Impotência Espalhafatosa. Diário da Noite, 9 set. 1931. In: COSTA; XAVIER, 1966-1970, tomo I).

Mais tarde, quando na década de 1970 se pleiteou a proteção do Solar de Monjope como patrimônio nacional, Lucio se manifestou energicamente contra, apesar de recomendar como indicado para o patrimônio a nível estadual e municipal. *O chamado "Solar Monjope" é um falso testemunho, exemplo de como a casa brasileira nunca foi. A tarefa inicial do antigo SPHAN consistiu em desfazer o equívoco que levou a essa pseudo reconstituição. Deve-se considerar, pois, contraditório, para não dizer chocante, que, no próprio IPHAN, se insinue agora a conveniência do tombamento dessa elaborada cenografia como "documento histórico".* (COSTA, Lucio. V C 03-03281 L. [Texto sobre Solar Monjope]. 30 out. 1973. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3532>>. Acesso em: 8 out. 2013).

68 COSTA, 1927, p. 296.

30-31 Solar de Monjope, residência construída por José Mariano Filho no final da década de 1920.

haver sido encarregado uma viagem de registro pela região de Pernambuco⁶⁹.

3.2. Viagem a Diamantina

Como já deixei dito, os velhos modelos arquitetônicos espalhados pelas antigas cidades de Minas Gerais e Bahia, oferecem ao nosso estudo o verdadeiro Canon original sobre o qual nos deveremos inspirar [...]. Nós outros nos exercitamos numa língua morta, e procuramos insistentemente conhecer-lhe o vocabulário e a sintaxe de sua respectiva composição.⁷⁰ [José Mariano Filho 1927]

Devido seu caráter historicista, o neocolonial fomentou um culto às edificações genuinamente coloniais, o mesmo culto às ruínas promovido pelo renascimento italiano do século XV. Desta forma o movimento tradicionalista desencadeou diversas excursões pioneiras em busca do estudo e registro documental das antigas construções do período colonial. Foram fundamentais as encomendas de alguns patronos que encarregaram profissionais de realizar desenhos, fotografias e aquarelas de uma diversidade de detalhes construtivos e ornamentais.⁷¹

Entre os defensores paulistas que promoveram registros estão Ricardo Severo, que patrocinou algumas viagens exploratórias de José Wash Rodrigues⁷², assim como o engenheiro arquiteto Alexandre de Albuquerque, professor do curso de arquitetura da Escola Politécnica de São Paulo, que

69 *Viajaram, então, o interior de Minas, e de Pernambuco, entre outros artistas, os arquitetos Angelo Brhuns [sic], Nerêo de Sampaio, Lucio Costa, enquanto de São Paulo, associado a Ricardo Severo, partia em longa e frutuosa viagem, de pesquisa e consulta aos velhos solares, igrejas e conventos do Norte do país, o pintor paulista José Wash Rodrigues.* (COSTA, Angyone. O solar de Monjope e a architectura tradicional brasileira. **Ilustração Brasileira**, São Paulo, v.9, n.92, abr. 1928).

70 COSTA, 1927, p. 296-297.

71 Estas encomendas, que se iniciaram em 1914 e se estenderam durante a década de 20, estão na origem de importantes trabalhos iconográficos; entre eles os publicados pelo desenhista italiano Felisberto Ranzini (RANZINI, Felisberto. **Estilo colonial brasileiro**: composições arquitetônicas de motivos originais. São Paulo: Amadeu de Barros Saraiva Editor, 1927) e pelo pintor paulista José Wash Rodrigues (RODRIGUES, José Wash. **Documentário Arquitetônico**. São Paulo: EDUSP, 1979. Publicado originalmente em fascículos na década de 1940).

72 Conforme relato de Morales de Los Rios Filho à Paulo Santos (SANTOS, 1960, p. 12 das notas).

realizou com seus alunos excursões às cidades mineiras entre 1920-1922, elaborando desenhos, aquarelas e levantamentos métrico-arquitetônicos dos edifícios mais importantes⁷³.

No Rio de Janeiro foi José Mariano, na condição de presidente da SBBA, quem patrocinou viagens de promissores arquitetos à cidades coloniais mineiras, encarregados da busca pelos elementos de suporte à criação da “arte própria, nascida de nossa carne e de nosso espírito, vinda das profundezas de nosso ser”⁷⁴. Durante os primeiros meses de 1924, e em datas diferentes, foram enviados Nereu de Sampaio para Ouro Preto, Nestor de Figueiredo para São João del Rei, Lucio Costa a Diamantina e Julio Celini para Sabará⁷⁵.

A recente resolução da Sociedade Brasileira de Belas Artes representa o início do meritório programa pelo qual há muito tempo vem porfiando seu atual presidente, José Marianno Filho [...] ser organizado o estudo consciencioso dos principais motivos arquitetônicos do Brasil durante a sua fase colonial, principalmente no século XVII e princípio do século XVIII, afim de que os nossos arquitetos fiquem possuidores de documentos arquitetônicos que representem, de fato, os elementos selecionados da arte de nossos avós. [...] pretendemos apenas organizar o material necessário para a formação da futura arquitetura do Brasil.⁷⁶ [Nestor de Figueiredo 1924]

Por ser mais jovem que os demais, Lucio Costa foi enviado para a cidade mais distante⁷⁷, e quando comparada com as duas outras cidades mineiras setecentistas, também era de menor importância. Depois de trinta e seis



32

73 PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Origem da noção de preservação do patrimônio cultural no Brasil. **Risco**: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Carlos, n.3, 2006, p. 6.

74 CARVALHO, Ronald de. Arte Brasileira. **Ilustração Brasileira**, n.45, out. 1924 apud PINHEIRO, 2011, p. 92.

75 (A tradição Viva. **A Noite**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1923); (Sociedade Brasileira de Bellas Artes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 5, 23 jan. 1924). Algumas matérias em jornais invertem os destinos de Nereu Sampaio e Nestor de Figueiredo, e nem todas comentam a viagem comissionada à Julio Celini.

76 KESSEL, 2008, p. 133-134.

77 COSTA; NOBRE, 2010, p. 215.



33

horas viajando em trem⁷⁸, e tendo feito uma baldeação na estação de Corinto, Lucio Costa por fim chega a cidade do interior de Minas Gerais.

[...] **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.⁷⁹ [Lucio Costa 1995]

A sensação de surpresa que a cidade passou para o arquiteto era devido a sua incrivelmente preservada arquitetura do século XVIII e começo do XIX. Diamantina teve seu desenvolvimento intrinsecamente ligado à extradição de ouro e diamantes, e com a escassez da atividade mineradora, a isolada cidade pára no tempo. A cidade quase não havia mudado ao longo do século XIX, permanecendo praticamente a mesma até as primeiras décadas do século XX, enquanto sua economia apenas subsistia.⁸⁰

78 COSTA; NOBRE, loc. cit.

79 COSTA, 1997, p. 27.

80 Até hoje Diamantina é uma das mais bem preservadas cidades do período colonial, gozando inclusive do reconhecimento da UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade em 1999.



34

Lucio Costa permaneceu em Diamantina aproximadamente um mês⁸¹ ficando hospedado em um hotel na rua central da cidade, o Hotel Roberto, bem em frente à igreja matriz. Se tratando de uma viagem de pesquisa, teve que pedir cartas de referências que atestavam sua visita na qualidade de pesquisador, e assim ter facilitado sua entrada em edifícios públicos e privados da cidade. Duas autoridades locais lhe endossaram o reconhecimento, o arcebispo da cidade, D. Joaquim Silvério de Souza, e o presidente da Câmara Municipal, Juscelino Dermeval da Fonseca.

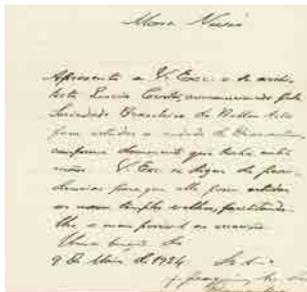
Mons. Neves

Apresento a V. Exc. o sr. architecto Lucio Costa, commissionado pela Sociedade Brasileira de Bellas Artes para estudar a cidade de Diamantina, conforme documentos que tenho entre mãos. V. Exc. se digna de providenciar para que lhe possam estudar os nossos templos velhos, facilitando-lhe o mais possível as ocasiões. ⁸² [D. Joaquim Silvério de Souza 1924]

81 Do final do mês de abril ao final do mês de maio. De acordo com o recibo do Hotel Roberto, esteve hospedado entre os dias 27 de abril a 22 de maio de 1924. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2888>>. Acesso em: 26 mar. 2012.

82 SOUZA, Joaquim Silvério de. [Carta de recomendação de Lucio Costa]. 9 maio 1924. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/123456789/1745>>. Acesso em: 11 de abr. 2010.

34 Rua Direita de Diamantina, 1868. Apesar da data da foto, possivelmente seu aspecto permanecia o mesmo quando Lucio Costa permaneceu aproximadamente um mês em um hotel nesta mesma rua em 1924.



35



36

É portador deste o jovem architecto patricio Dr. Lucio Costa, commissionado pela Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro para estudar a architectura dos edificios públicos e particulares desta cidade. Apresentando o illustre hóspede à culta população diamantinense, espero do cavalheirismo e gentileza dos meus conterrâneos lhe seja dispensado o mais cordial acolhimento, facilitando-se-lhe tudo o que fôr necessário ao bom desempenho de sua missão.⁸³ [Juscelino Dermeval da Fonseca 1924]

De posse destes documentos, tratou de cumprir o propósito de sua visita, deambulou pelas ruas em ladeira da cidade e arredores, estudando e selecionando o que seria pertinente registrar. A cidade, porém, era muito singela e homogênea no caráter de suas construções, o que ao invés de minar o encanto pela falta de grandeza, proporcionou que o jovem Lucio Costa percebesse a força e o valor da pureza arquitetônica, lhe causando deslumbramento.

Diamantina é uma cidade de pau a pique, pobre em relação às outras, como Ouro Preto e Mariana, que tinham coisas de mais valor aparente para se documentar. Diamantina não, era um encanto de cidade, toda de pau-a-pique, não tinha nenhuma estrutura de alvenaria. Era uma cidade muito singela, no meio daquela área muito agreste, pedregosa, daquele interior, e dava a impressão de que deveria ser uma espécie de oásis de madeira e derrubaram a madeira toda para fazer a cidade. Só sobraram poucas árvores, predominando jabuticabeiras e roseiras na entrada das casas mais rurais. Era um ambiente singelo, puro. Isso foi a coisa que mais me tocou neste contato direto com o Brasil antigo.⁸⁴ [Lucio Costa 1992]

Foi uma revelação: casas, igrejas, pousada dos tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira – esteios, baldrames, frechais – enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão [...] Pouca vegetação em torno, dando a impressão de que a área de mata nativa, verdadeiro oásis encravado no duro chão de minério, fora toda transformada em casas, talha, igrejas [...].⁸⁵ [Lucio Costa 1995]

35 Carta de recomendação do arcebispo D. Joaquim Silvério de Souza, 9 maio 1924.

36 Carta de recomendação do presidente da Câmara de Diamantina, Juscelino Dermeval da Fonseca, 10 maio 1924.

83 FONSECA, Juscelino Dermeval da. [Carta de recomendação de Lucio Costa]. 10 maio 1924. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/123456789/3495>>. Acesso em: 11 de abr. 2010.

84 COSTA; NOBRE, 2010, p. 215-216.

85 COSTA, 1997, p. 27, grifo nosso.

Apesar de estar emoldurada por montanhas rochosas, uma vez que o tipo de pedra da região não era propício, a cidade estava toda construída com taipa e madeira. A taipa de mão, pau-a-pique, lembra o concreto armado, pois se trata do barro armado com madeira. Os paus verticais, paus a “pique”, penetrando as estruturas do baldrame aos frechais, são trançadas com paus horizontais devidamente amarrados, formando uma armação de madeira, que em seguida se reveste de barro amassado, podendo receber um revestimento final.

Ao valor peculiar destas construções, se acrescentavam um grande número de especificidade construtivas, das quais Lucio Costa relata em entrevista naquele mesmo ano:

[...] uma infinidade de detalhes interessantíssimos, desconhecidos aqui, no Rio, ou pelo menos totalmente desprezados; assim como certos elementos de influência hispano-árabe [...]. Beirais fortemente balanceados, tratados em madeira com caibros aparentes e perfilados, balcões com balaústres torneados, portas de ricas almofadas, ferragens, gelosias, alpendres, etc. São detalhes esses que convenientemente documentados, muito concorrerão para melhor definir a nossa arquitetura.⁸⁶ [Lucio Costa 1924]

Aspectos que também impressionaram a José Washt Rodrigues quando esteve em Diamantina, principalmente os telhados com beirais em cimalkas de madeira e cachorros trabalhados, do qual classificou como “verdadeiras obras-primas de carpintaria”⁸⁷.

Lucio Costa realizou nove pranchas de desenhos com levantamentos técnicos e mais algumas aquarelas. Para realizar estes diversos desenhos de registro, lhe foi fundamental uma severa observação das coisas, ação de demorar-se frente a algo que, inevitavelmente, traz consigo a construção de significados. Em seu texto programático para o ensino do desenho na escola



37



38

86 COSTA, Lucio. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924.

87 GONÇALVES, Cristiane Souza. **Experimentações em Diamantina**: Um estudo sobre a atuação do SPHAN no conjunto urbano tombado 1938-1967. 2010. 224 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, São Paulo, 2010, p. 51-52.

37-38 Armação de pau-a-pique em casas de taipa de mão sendo restauradas em Ouro Preto.

secundária, publicado em 1948, Lucio Costa considerou que para a modalidade de desenho de documentação:

[...] **aprender a ver é o principal segredo** da arte do desenho; ver cada forma com o seu caráter próprio, como se a víssemos pela primeira ou pela última vez.⁸⁸ [Lucio Costa 1948]

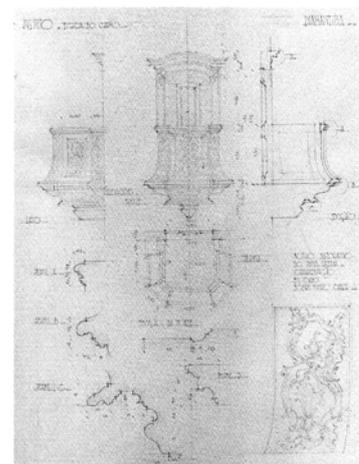
E nestas suas incursões de registro e de contemplação, muito lhe impressionou a modesta arquitetura anônima da casa popular. De acordo com sua declaração de 1924, estas casas estavam “construída sem a preocupação de chamar atenção pela extravagância das formas e pelo alarde das cores”⁸⁹. O jovem estudante de arquitetura passou fartas horas em observação de casas, edifícios governamentais, conventos e igrejas, sobretudo na Igreja do Carmo, da qual desenhou com detalhes uma bela aquarela, e levantamentos técnicos dos balaústres do cancelo, das janelas de arco abatido e do púlpito com balcão talhado.

De seus demais desenhos, podemos ver que seu interesse iam desde inusuais soluções, como o passadiço que ligava os dois edifícios da escola de freiras, até detalhes de ornamentos como a rocalha das portas da Câmara Municipal e suportes de ferro para lanternas, chegando a interesses bastante peculiares, como a observação pelo desenho trabalhado dos espelhos em ferro das fechaduras. Dos elementos mais usuais da arquitetura, manteve um olhar atento sobre os beirais fortemente marcados por diferentes cachorros, assim como o trabalho nas superfícies das esquadrias, como as almofadas das portas e as superfícies rendilhadas das gelosias e muxarabís.

O humor contemplativo que acompanhou Lucio Costa durante todo o tempo de sua estada, se pode notar pelo gesto quase romântico com que se despede da cidade no último dia de sua estada. Lucio subiu no alto de um campanário para ficar admirando demoradamente os telhados de Diamantina, só partindo quando se fez noite. Provavelmente foi quando

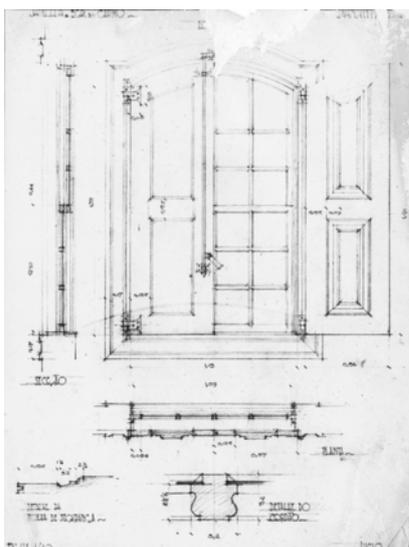
88 COSTA; XAVIER, 1962, p. 142.

89 COSTA, 1924 (b).

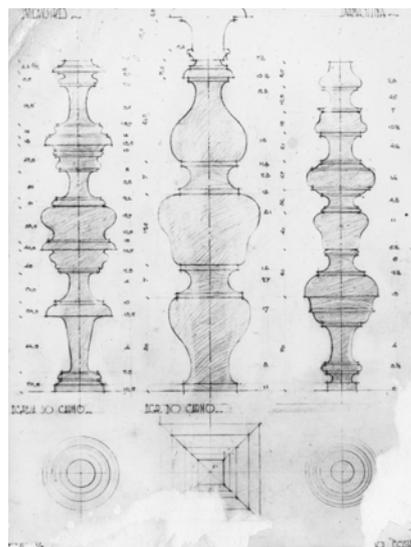


40

39



41



42

39 Aquarela do interior da Igreja do Carmo, 1924.

40-42 Desenhos de levantamento técnico da Igreja do Carmo, 1924.



43

43 Aquarela do colégio de freiras de Diamantina, 1924.

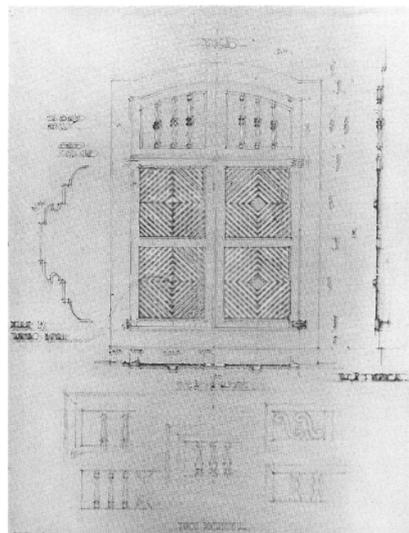
44 Levantamento técnico de janela com gelosia, 1924.

45 Desenho de almofadas de porta, 1924.

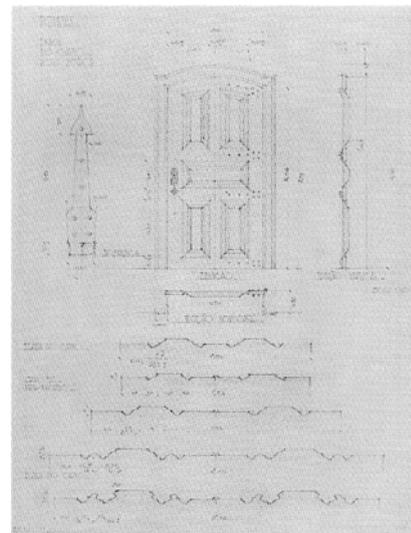
46 Desenhos da rocalha da porta da Câmara de Diamantina e suporte de lanternas, 1924.

47 Desenho de espelhos de fechaduras, 1924.

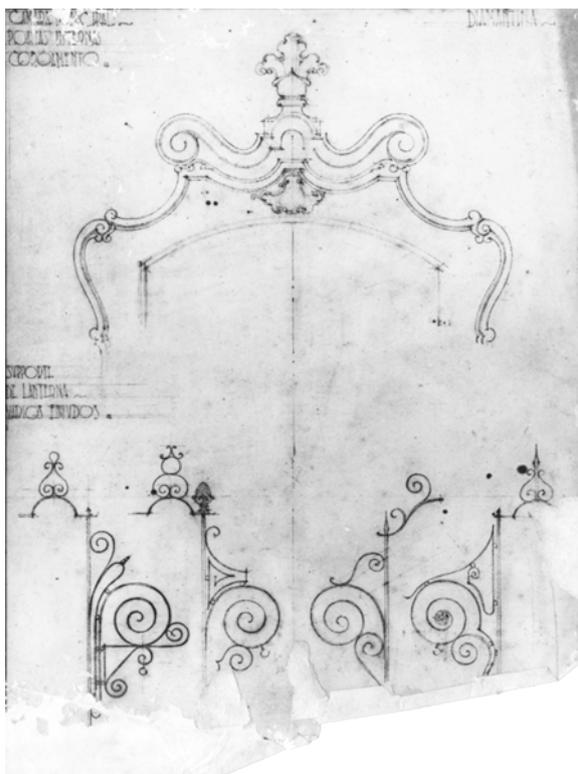
48-49 Desenhos de muxarabí e beirais, 1924.



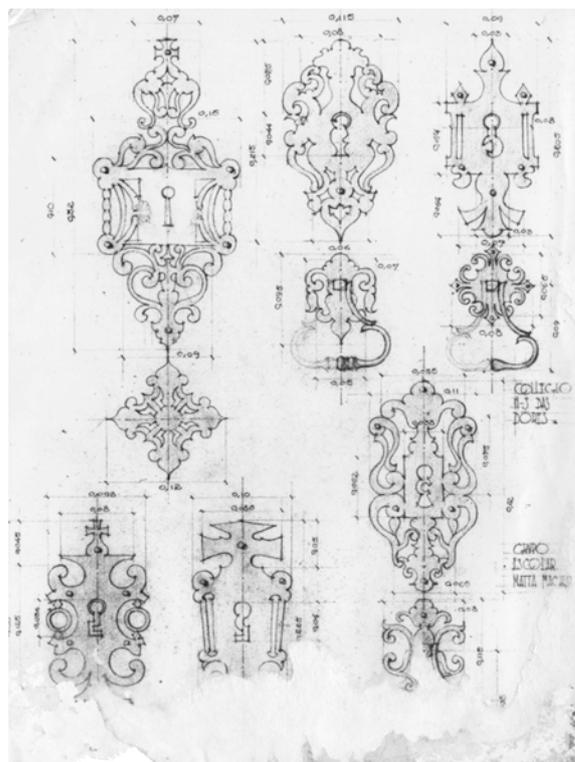
44



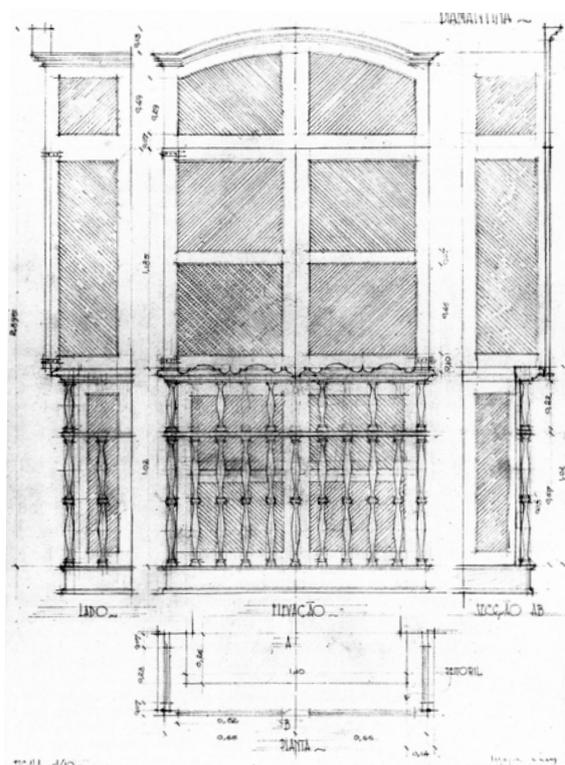
45



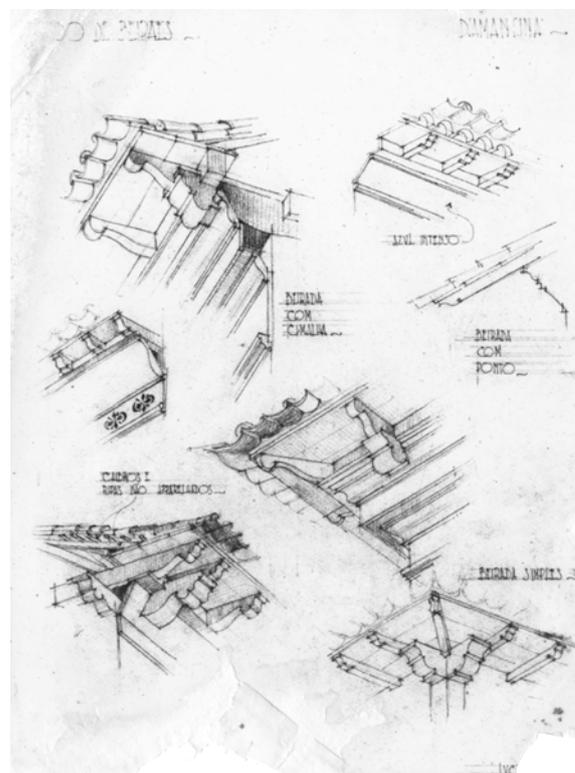
46



47



48



49



50

atrás do recibo do hotel em que ficara, escreveu: “Como é triste partir. Partir *est mourir um peu...* Adeus Diamantina...”⁹⁰.

Ao retornar ao Rio, no final de maio de 1924, sua obra não muda imediatamente, mas assume um discurso inconformista com a quadro da prática profissional daquele momento, conforme sua entrevista ao jornal A Noite sobre suas impressões da viagem:

50 Aquarela de uma rua de Diamantina, 1924.

90 COSTA, Lucio. II B 04-02681 L. [Texto no verso de recibo de hotel]. 1924. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2888>>. Acesso em: 11 abr. 2012.

Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já se está habituando o povo, ao ponto de considerar o verdadeiro colonial de inovação. [...] Não é preciso que exista uma preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar estilizando papagaios e abacaxis...⁹¹ [Lucio Costa 1924]

A viagem a Diamantina representou um capítulo fundamental na trajetória de Lucio Costa, e serviu para o surgimento de questões latentes que se fermentariam ao longo dos seis anos posteriores, o começo de uma tomada de consciência que gradualmente se sedimentou.

Tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for. É preciso acabar de vez com as incoerências e os absurdos que, a todo momento, vemos em nossas casas. [...] 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” [...].⁹² [Lucio Costa 1924]

Lucio descobriu que na raiz do autêntico colonial estava um espírito sóbrio e e fortemente ligada às técnicas construtivas, aprendizado que lhe trará noção da legitimidade de cada momento histórico. Foi na observação das bem preservadas construções anônimas que compreende o valor permanente da pureza arquitetônica, e em entrevista de 1979 se refere a esta lição como uma revelação: “Aquilo para mim foi uma **revelação**, a pureza daquela arquitetura, fiquei impressionado [...]”.⁹³

Esta experiência foi a “semente de um desconforto”⁹⁴ que lhe levará a um posterior entendimento dos valores da renovação moderna, como comprova seu depoimento de 1930, já como arquiteto vinculado à vanguarda moderna e ocupando o posto de diretor da ENBA:

Acho indispensável que nossos arquitetos deixem a Escola [ENBA] conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não

91 COSTA, 1924 (b).

92 COSTA, 1924 (b).

93 COSTA; NOBRE, 2010, p. 66, grifo nosso.

94 Expressão utilizada por Maria Elisa Costa em sua entrevista ao documentário O Risco. (WISNIK, 2003, p. 137).



51

51 Reportagem sobre as impressões da viagem à Diamantina. Jornal A Noite, 18 jun. 1924.

com o intuito de 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 conseqüente beleza.⁹⁵ [Lucio Costa 1930]

Diversas outras declarações de Lucio Costa sugerem reminiscências das lições aprendidas em Diamantina, que chegou até mencionar como uma importante prévia para o projeto de Brasília. Em seu livro Registro de uma Vivência, afirmou que a “pureza da distante Diamantina dos anos vinte” foi um dos seis elementos identificados como “ingredientes da concepção urbanística de Brasília”.⁹⁶

A tamanha importância dada pelo arquiteto à cidadezinha mineira se refere ao substrato de deslumbramento estético obtido, a mesma experiência vivida por Le Corbusier em sua viagem ao oriente. Deslumbre estético que estava diretamente relacionado à franca absorção plástica da técnica construtiva, o que colocava em cheque o próprio movimento neocolonial. O grande dilema que surgiu para Lucio a partir de 1924, era a de criar uma arquitetura que se ajustasse entre o espírito *revival* e o *survival*⁹⁷, Fio de Ariadne⁹⁸ que lhe tomou tempo em desvelar. Esta sua busca por um equilíbrio acertado acabaria lhe tomando os próximos 20 anos de prática profissional, que culminou na experiência de projeto do Park Hotel de Nova Friburgo, legítimo herdeiro das lições de Diamantina.

95 COSTA; NOBRE, op. cit., p. 35.

96 COSTA, 1997, p. 282.

97 Antagonismo levantado por Teixeira Davis citado por AMARAL, Aracy. La invención de un pasado. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arquitectura neocolonial**: América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo: Memorial: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 11.

98 Referente à solução do problema do labirinto de Minotauro.

4. ESCRITÓRIO COM VALENTIM

[...] tive esse período entre o eclético internacional e o eclético tradicional brasileiro, a fazer adaptação de estilos antigos à vida contemporânea, em vez de recorrer a estilos históricos europeus, recorria a estilos históricos do país.⁹⁹ [Lucio Costa 1987]

Em 1922, ano em que iniciou o curso de arquitetura da ENBA, Lucio Costa abriu seu próprio escritório em parceria com Fernando Valentim do Nascimento, colega de turma que neste mesmo ano se formara arquiteto e o convidou para a sociedade que se manteve até 1928¹⁰⁰.

Instalados em escritório no centro da cidade¹⁰¹, a parceria profissional iniciou com uma pequena produção arquitetônica de cunho eclético que logo é completamente suplantada por uma série de residências neocoloniais que imprimiram fama à sociedade. A inicial afinidade eclética do escritório certamente esteve envolvida com a pessoal ligação estilística de Valentim que, además de haver terminado o curso da ENBA com a grande medalha de ouro por seu *Grand Travaux* em estilo afrancesado, morava em uma construção de inspiração medieval, o Castelo Valentim, residência que seu pai havia construído em 1879 no bairro de Santa Teresa, e que entre 1922 e 1924 sua sociedade com Lucio se fez cargo de uma reforma de ampliação. Sobre esta obra, há uma descrição de Lucio Costa que además deixa entrever as afinidades profissionais e alguns rasgos da personalidade de seu sócio:

Fernando gostava muito de obra. De família abastada, morava em Santa Teresa numa casa meio acastelada, com torreões e mirantes, situada no alto de uma espécie de promontório sobre a rua. Ele resolveu então abrir um túnel ligando a garagem até a prumada do miolo da casa para instalar um elevador, tudo tratado com muito

99 COSTA; NOBRE, 2010, p. 160.

100 Em bloco de notas manuscrito Lucio afirma haver mantido sociedade com Valentim de 1922 a 1928. (COSTA, Lucio. V D 06-03401 L. **[Bloco de nota com anotações avulsas]**. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3654>>. Acesso em: 23 out. 2013). Paulo Santos (1960, p. 4) confere o término da sociedade apenas em 1930.

101 Primeiramente na rua Gonçalves Dias nº 30 e depois no ed. da Companhia Docas de Santos na antiga avenida Central, o nº 46 da avenida Rio Branco. De acordo com recibo de aluguel de 30 de janeiro de 1926, este segundo escritório ocupava uma sala comercial no 4º pavimento do edifício.



52

52 Lucio Costa e Fernando Valentim junto a sua esposa Stella.



53



54

apuro, inclusive reproduções de belas moldagens do friso do Parthenon, compradas na Escola.

E como uma coisa puxa outra, decidi fazer um grande hall de chegada com arcos de pedra lavrada de feição românica, e vistosa escada de madeira em vários lances, de estilo inglês “jacobean”; só que para isso foi necessário introduzir uma impressionante viga de chapas rebitadas, formando duplo-T, para sustentar as paredes do andar, uma verdadeira loucura, mas tudo enfrentando sempre com tranqüilidade e bom humor, como que se divertindo. É que essa generosa boa disposição no trato com as pessoas e no lidar com as coisas era o seu modo natural de ser.¹⁰² [Lucio Costa 1995]

Uma amostragem dos trabalhos que estiveram a cargo nos primeiros dois anos de sociedade pode ser visto na relação dos projetos com que participaram da XXXI Exposição Geral de Belas Artes, principal certame artístico da cidade realizado anualmente no edifício da ENBA. Inaugurada em agosto de 1924, o salão de belas artes premiou Costa e Valentim com a Grande Medalha de Prata, os únicos arquitetos galardoados com tal distinção¹⁰³, tendo a seção de arquitetura albergado trabalhos de outros

53 Fernando Valentim e seu trabalho final do curso da ENBA.

54 Castelo Valentim, residência da família de Fernando Valentim.

102 COSTA, 1997, p. 431.

103 Atílio Corrêa Lima recebeu “Mencão Honrosa 2º grau” (Bellas Artes. *O Paiz*, p. 2, 7 set. 1924).

cinco arquitetos: João Ludovico Berna, Ângelo Bruhns, Atílio Corrêa Lima, Victor Dubugras e Felix Tilk.¹⁰⁴

De acordo com o catálogo da exposição, Lucio Costa e Fernando Valentim participaram com dez trabalhos na mostra: Propriedade do Barão Smith de Vasconcelos; Propriedade do Sr. J. Antunes (perspectiva, hall, elevação); Propriedade de Mlle. M. L. V. Ruy Barbosa (perspectiva e interior, plantas e jardins); Túmulo (interior); Concurso J. Mariano Filho (perspectiva, hall, conjunto e seção); Propriedade do Sr. Valentim do Nascimento (entrada do subterrâneo e fotografias); Propriedade do Sr. Arnaldo Guinle (perspectiva, plantas, seção, interior, estudo colonial); Jardim propriedade do Sr. C. Amoroso Costa; Atelier propriedade do Sr. R. Chambelland; Propriedade do Sr. Vasco Lima.¹⁰⁵

Seus projetos estimularam elogiosos comentários na prensa, como o do articulista do jornal *A Noite* que considerou que os trabalhos da dupla se avantajavam a ponto de se destacar em qualquer exposição, principalmente pela qualidade dos “acabamentos artísticos” dos projetos que denotavam “frescura”, “carinho e competência”, com um “quase voluptuoso esforço de criação”¹⁰⁶. Também a revista “*A Idea Illustrada*” [sic], com matéria assinada por Gil de Albuquerque, não poupo elogios à Lucio e Valentim:

Os trabalhos desses jovens são todos bellos nas suas linhas, apresentam igualmente o mesmo conforto, o mesmo consciencioso cuidado, ou se trate da divisão de uma casa pequena, modesta, ou se trate de um palácio ou de um castelo.

O que o Brasil precisava era de artistas da tempera desses moços e de capitalistas que, ao invés de entregarem as construções de suas casas a empreiteiros que não possuem a mínima noção de arte e estética, procurassem edificar as suas vivendas sob as vistas e inspiração de técnicos competentes.

Notáveis, fantásticamente fortes, estes dois artistas tão novos e tão cheios de talento - no nosso meio onde a verdadeira arquitetura é tão



55

104 (SIMAS, Gelabert de. O Salão de 1924. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 13 ago. 1924); (O nosso Salão de 1924. *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 set. 1924).

105 SLADE, 2007, p. 86.

106 O nosso Salão de 1924. *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 set. 1924.

55 Certificado de Lucio Costa da premiação com Grande Medalha de Prata na XXXI Exposição Geral de Belas Artes, 1924.



56

desprezada - são como uma reabilitação de arte e beleza.¹⁰⁷ [Gil de Albuquerque 1924]

Dentre as obras expostas, alguns são completamente desconhecidos como o projeto para “Mlle. M. L. V. Ruy Barbosa”, proposta que contava com desenhos em perspectiva, de interior, plantas e jardins, e que presumimos tratar-se de uma casa para Maria Luísa Vitória Ruy Barbos (1894-), filha do importante intelectual e político Ruy Barbosa (1849-1923). Era também para a família de Ruy Barbosa a “assombrosa aquarela”¹⁰⁸ do interior do túmulo do intelectual recém falecido, e que acreditamos referir-se ao mausoléu de mármore edificado no cemitério São João Batista do Rio, onde inicialmente esteve enterrado.

Outro projeto que desconhecemos imagens é o “Jardim propriedade do Sr. C. Amoroso Costa”, mas do qual contamos com a descrição de Silva¹⁰⁹, que afirmou se tratar de um jardim aos fundos da casa, com gramados e arranjos

56 Mausoléu de Ruy Barbosa no cemitério São João Batista do Rio de Janeiro. Provavelmente um projeto realizado por Lucio Costa e Fernando Valentim.

107 A *Idéia Ilustrada*, p. 13, n. 23, [ago?] 1924, apud SANTOS, Paulo Ferreira (Org.). **[livro Q n° 18 recortes de jornal XXXVII]**. Rio de Janeiro: [s.n.], 19-[?].

108 A *Idéia Ilustrada*, n. 23, [ago?] 1924, apud SANTOS, loc. cit.

109 SILVA, 1991, p. 68.



57

vegetais combinado junto à moldes de frisos do Partenon que criavam um cenário em perspectiva com figuras levando ânforas.

Outra importante obra premiada neste Salão de 1924 foi o projeto residencial encarregado por Arnaldo Guinle (1884-1963). A casa para a família Guinle seguia um estilo inglês, o que pode indicar uma predominância propositiva de Lucio que, pela Casa Chambelland e pelo fato de haver passado boa parte da infância na Inglaterra, parece ter esta predileção dentre a paleta européia.

Por mais que tenha sido apresentado um projeto completo para a Salão, apenas se conhece esta perspectiva publicada em revistas e jornais da época, e que um fragmento do desenho original ajuda a mostrar o tom dourado com que estava aquarelado. A perspectiva de inspiração *Arts and Crafts* mostra uma composição de volumes marcado por formas triangulares em simetria, assim como relativamente vazado por arcadas no térreo e no pavimento superior. Talvez se o madeiramento aparente proposto fosse

57 Perspectiva do projeto em estilo inglês para a Casa Guinle em Teresópolis, 1924.

executado, poderia ter sido construído de maneira falseada, à igual que muitas casas em estilo inglês que mascaravam a estrutura com a roupagem estilística colocada posteriormente.

Outro estilo muito em voga naquela época era o “inglês” ou “tudor” [...] empregavam os mesmos elementos: pórtico de pedra, vãos guarnecidos com vigas de madeira (geralmente alvenaria pintada imitando madeira); fachadas com estrutura de madeira aparente como se estivesse suportando a cobertura (simples tábuas pregadas na alvenaria); telhado com várias águas; pesada porta de madeira dando acesso ao hall sempre pavimentado com lajes de pedras e paredes revestidas com lambris de madeira.¹¹⁰ [Abelardo Souza]

A obra não foi levada à cabo, e ainda que a semelhança com o estilo anglo-normando se prestasse para o peculiar contexto da cidade serrana de Teresópolis, com sua região montanhosa e comunidades de imigrantes europeus, Lucio e Valentim também realizaram uma segunda versão do projeto em neocolonial, que apesar de também não haver sido construída, parece antecipar as diferentes propostas neocoloniais realizadas por Victor Dubugras para esta mesma residência em Teresópolis.

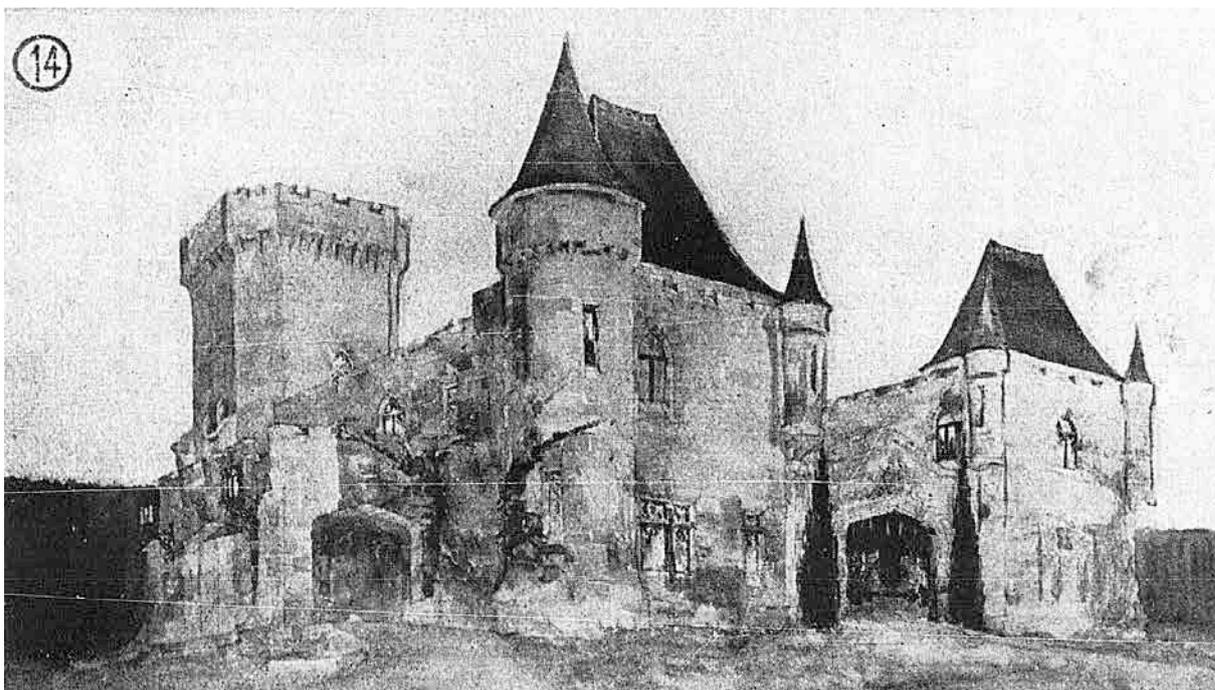
A fantasia eclética da cronologia de obras de Lucio Costa e Fernando Valentim é, sem dúvida, coroada pelo incrível anacronismo pitoresco do castelo para o Barão Jaime Smith de Vasconcelos (1884-1933), que na generosa compreensão de Bruand, “não passou de um pecado de sua juventude do qual logo se desvencilhou”¹¹¹. De fato a influência maior parece haver sido de Fernando Valentim, que havia crescido literalmente imerso na mitologia medieval, visto a construção acastelada de seu pai, predominância que Paulo Santos confirma ao afirmar que a perspectiva aquarelada havia sido calcada “sobre croquis de Valentim”¹¹².

O castelo neogótico construído na cidade serrana de Itaipava servia de residência de verão para o Barão Smith de Vasconcelos, renomado industrial e ilustre médico que já morava de forma não convencional, numa acastelada

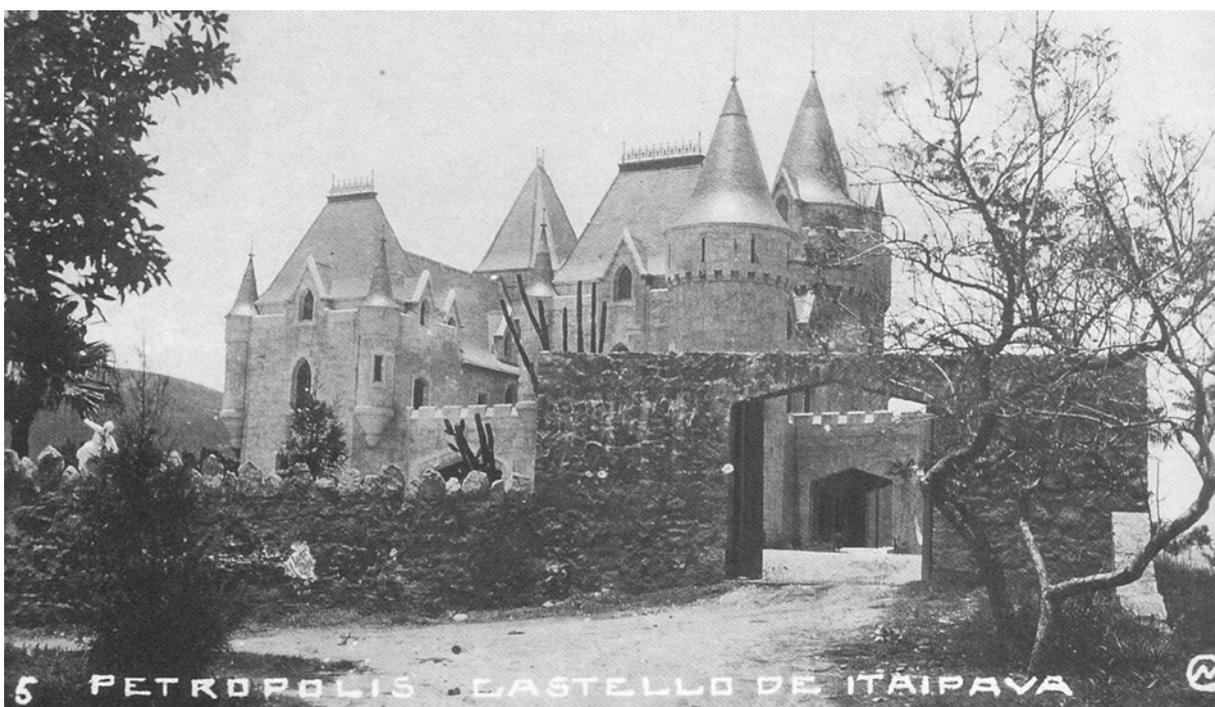
110 SOUZA, 1978, p. 16.

111 BRUAND, 2008, p.44.

112 SANTOS, 1960, p. 5.



58



59

58 Perspectiva do projeto para a residência do Barão Smith de Vasconcelos, 1924.

59 Castelo Smith de Vasconcelos em Itaipava.

casa *art nouveau* feita por Virzi em Copacabana. A nova construção de inspiração medieval, dotada de 42 cômodos, foi construída durante um período de 5 anos através da mão-de-obra de 20 famílias trazidas da Europa, que executou fielmente o desenho de torreões de canto, muralha flanqueada por torres, vigias com seteiras, e coroamento com ameias e mata-cães¹¹³. Grande parte do material usado na construção vieram de fora, como os blocos de pedras talhadas de Portugal, o telhado de ardósia da França, as ferragens inglesas, os vitrais austríacos, etc.

Os projetos neocoloniais apresentados no Salão foram os que mais haviam impressionado o público, sobretudo os que estavam na inauguração do evento, uma vez que José Marianno Filho, na qualidade de presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, proferiu o discurso de abertura do Salão não se fatigando em “gritar-lhe as formosura e o valor”¹¹⁴ do novo estilo.

A boa impressão dos projetos neocoloniais de Lucio e Valentim é endossada pelas matérias de periódicos, como a articulista que assinava com o pseudônimo de Chrysan-thème, em sua matéria ao jornal *O Paiz* de 17 de agosto de 1924:

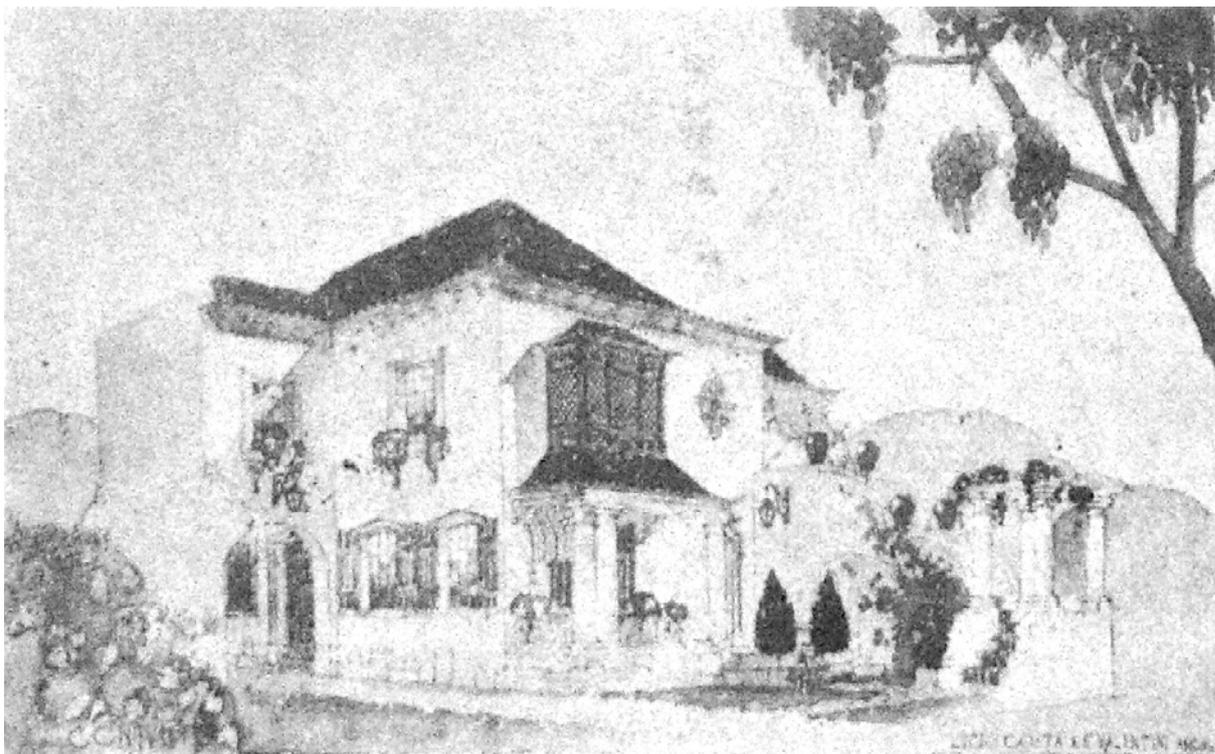
Esbarrei logo com as magníficas aquarelas de Lucio Costa e Fernando Valentim, ambos brasileiros e demonstradores ardentes e puros do nosso maravilhoso estilo colonial, o único que nos é próprio e que condiz com o clima e a organização do nosso país. A perfeição e a precisão de linhas dos trabalhos desses dois artistas deslumbram e, acarinhando o olhar, fazem sonhar com deliciosas moradas que, possuindo o encanto do velho estilo colonial, conseguem torná-lo o ideal dos demais.¹¹⁵ [Chrysan-thème 1924]

Entre essas “magníficas aquarelas” da que se refere a articulista estavam as perspectivas das casas para “Sr. J. Antunes” e “Sr. Vasco Lima”, duas residências neocoloniais cujas imagens pudemos localizar em uma revista da

113 BRUAND, 2008, p.44.

114 CHRYSAN-THÈME. A semana. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 3, 17 ago. 1924.

115 CHRYSAN-THÈME, loc. cit.



60



61

60 Perspectiva da Casa Antunes exposta no Salão de 1924.

61 Perspectiva da Casa Vasco Lima exposta no Salão de 1924.

época¹¹⁶, e que são inéditas dentre as publicações sobre Lucio Costa.

Aparentando pequenas dimensões, estas duas casas assumem um estilismo bastante contido, sobretudo a Casa Vasco Lima, com volumetria compacta e janelas quadradas e de arco abatido, o que lhe aproxima mais das verdadeiras casas coloniais. Os dois projetos também compartilham a mesma composição de fachada piramidal pela conjugação de porche com muxarabí em cima, mas a Casa Antunes se distingue por ser um pouco mais encaprichada pelo óculo com gradil, porche com colunas e os requintes do pequeno cenário que se cria no jardim. Ainda assim as duas casas se distinguem muito da composição pomposa do peculiar colonial com rasgos da arquitetura hispânica do qual os próprios Lucio e Valentim também irão se apropriar.

A exposição dos trabalhos de Lucio Costa no 31º Salão de Belas Artes da ENBA se deu poucos meses depois de seu retorno de Diamantina, o que leva a supor que a maioria dos trabalhos expostos haviam sido realizados antes de sua viagem de estudos, suspeita que se reforça pela incisiva declaração dada ao jornal sobre suas impressões da viagem, publicado algumas semanas depois de seu retorno de Diamantina, que parecem contradizer o ânimo de alguns de seus projetos apresentados:

Apreciando as construções de outros tempos, dos tempos em que se construía sem a preocupação de chamar a atenção pela extravagância das formas e pelo alarde das cores, **sentí em toda sua plenitude o disparate de certos edifícios**, alguns muito belos, mas de um estilo que absolutamente não se adapta ao nosso clima. Acho lindo os telhados anglo-normandos cobertos de ardósia; telhados de muito ponto, muita inclinação. Têm um encanto todo especial e muito concorrem para a impressão de aconchego que têm os “cottages” ingleses. Sim... **mas olhe um pouco para esse nosso céu! O nevoeiro, a neve, o frio são coisas que não se pode importar. A beleza absoluta não existe. O que num lugar está bem, noutro pode parecer ridículo.** Pena é que algumas pessoas não possam isso

116 Na revista “A Idéa Illustrada”[sic], n. 23, que teve a página 13 recortada e colada em um dos livros em que Paulo Santos colecionava matérias de periódicos do início do século XX: SANTOS, Paulo Ferreira (Org.). [livro Q nº 18 recortes de jornal XXXVII]. Rio de Janeiro: [s.n.], 19-[?].

compreender. E o que ainda faz pena é que “algumas pessoas” sejam tanta gente...¹¹⁷ [Lucio Costa 1924]

Lucio Costa deixava claro que regressava ao Rio mais apegado à tradição regionalista e mais crítico com os outros estilos ecléticos, o que se demonstra pela iminente posterior produção arquitetônica quase exclusivamente dentro do estilo neocolonial.

Os projetos tradicionalistas que se seguem exploraram a flexibilidade estilística que permitia o novo estilo, variedade de influências que era reflexo de uma procura pela proposta modelo dentro do caldeamento das novas idéias. Por mais que a autêntica arquitetura colonial servisse de modelo absoluto, o estilo neocolonial surgia pela força das encomendas de clientes abastados que convertiam o novo estilo em um sofisticação cultural, e acabava por exigir o esforço dos arquitetos em refinar a austera arquitetura civil vernacular, transformando-a em palacetes que exibiam seu decorativismo tomando emprestado os elementos mais apurados da arquitetura religiosa.

Por outro lado, com a popularização deste novo doutrinamento estético, o neocolonial também começaria a ser um desafio para a linguagem das pequenas casa que a todo tempo surgiam na cidade do Rio, que com o grande aumento da população, via se proliferar construções sem estilo definido, os chamados *bangalows*. Para Lucio Costa, conforme depoimento de 1924, a adaptação do neocolonial para “o projeto e construção de pequenas casas, casas de cinquenta e duzentos contos, que a todo momento e em todos os cantos se constroem”, era um programa “bastante complexo e difícil”¹¹⁸, mas que o motivava.

E este parece ter sido o desafio de algumas casas mais simples que projetou neste início da década de 1920, como a própria Casa Antunes exposta no Salão. Muito semelhante a ela é também um projeto de encargo

117 COSTA, 1924 (b), grifo nosso.

118 COSTA, loc. cit.

desconhecido¹¹⁹, provavelmente por volta de 1924, e que por terem sido conservados os desenhos originais, podemos apreciar melhor como era a proposição para estes encargos mais singelos.

Esta obra, que chamaremos aqui de projeto para proprietário não identificado, é um projeto dotado com uma volumetria compacta e vertical, que não transmite a peculiar força que esteve presente em seus outros projetos tradicionalistas. No decorativismo singelo expresso na perspectiva em aquarela da casa podemos ver o vocabulário tipicamente neocolonial: frontão curvo na entrada de acesso lateral, óculo, gradis de ferro, colunas toscanas, suportes de lanternas de ferro, telhas capa-canal, friso de azulejos decorativos logo abaixo da cimalha, cores terrosas, etc.

Pelas proporções do limitado terreno o projeto não segue a proporção espacial de predomínio horizontal que Costa havia louvado em seu depoimento ao jornal de 1924, nem contemplou a funcionalidade de generosas varandas e evitou os pequenos telhadinhos, conforme sua declaração ao periódico:

Tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for. É preciso acabar de vez com as incoerências e os absurdos que, a todo momento, vemos em nossas casas. Varandas, onde mal cabe uma cadeira; lanternins, que nada iluminam; telhadinhos, que não abrigam nada; jardineiras em lugar 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” [...].¹²⁰
[Lucio Costa 1924]

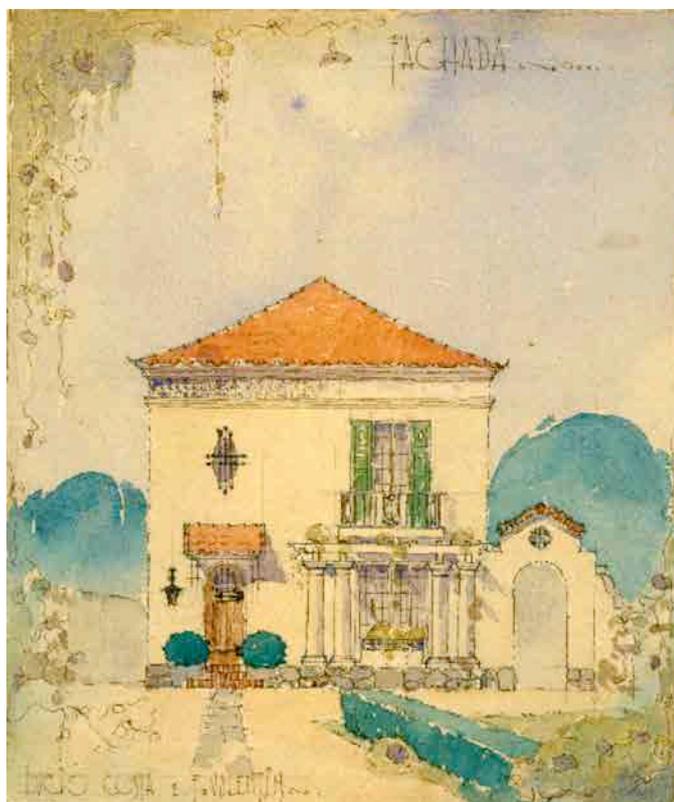
Curiosamente este projeto se parece muito com uma residência projetada e construída pela firma Vasconcellos & Cardoso nos primeiros anos da década de 1920 em Copacabana, semelhanças que vão desde os elementos da fachada até seus interiores, demonstrando que nesse início as primeiras construções neocoloniais se impunham como uma inegável referência.

119 Pela singeleza do projeto e sua semelhança com a Casa Antunes, poderia até mesmo se tratar do desconhecido projeto para a filha de Ruy Barbosa, a Casa M. L. V. Ruy Barbosa exposta no Salão de 1924.

120 COSTA, 1924 (b).

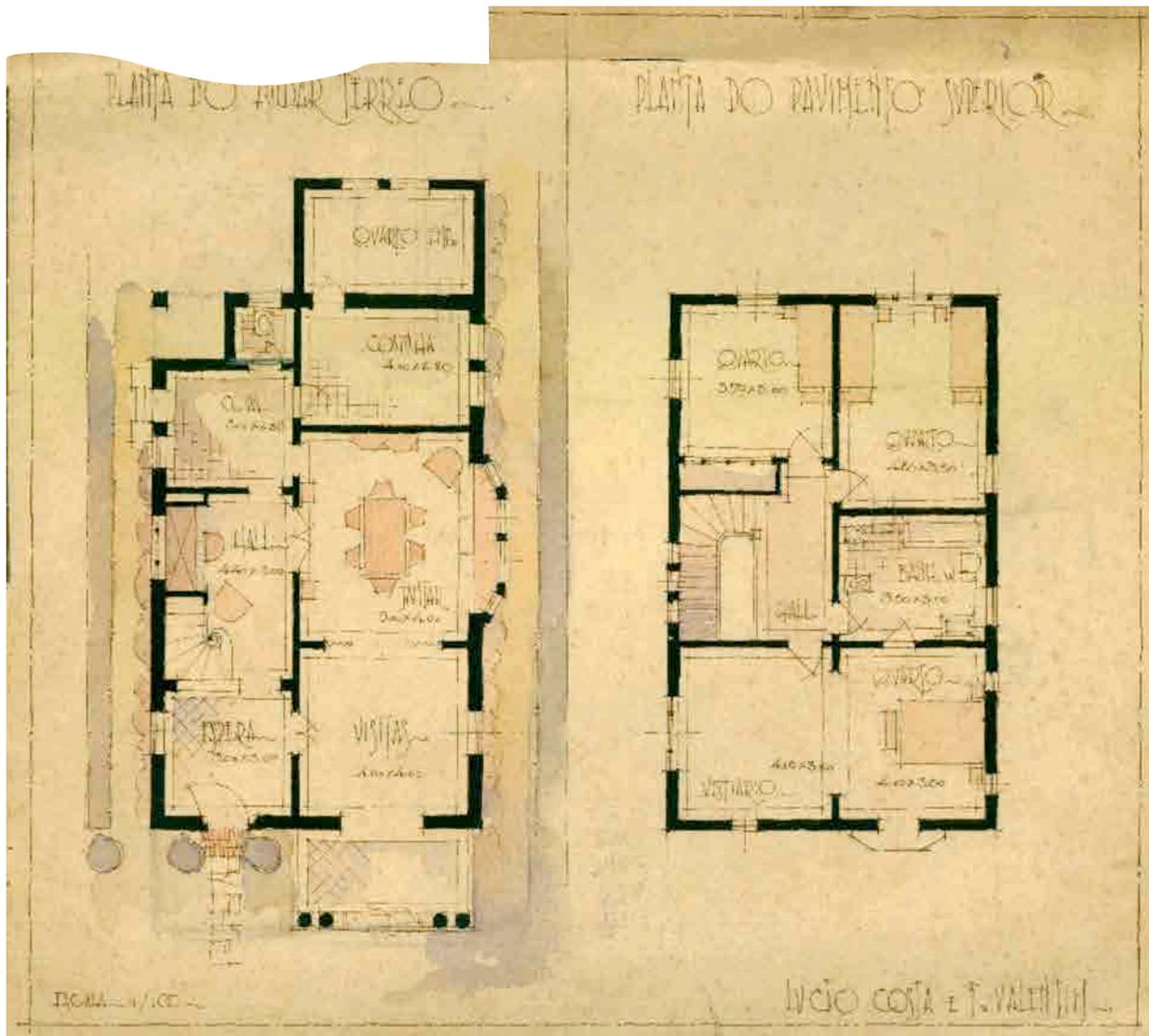


62



63

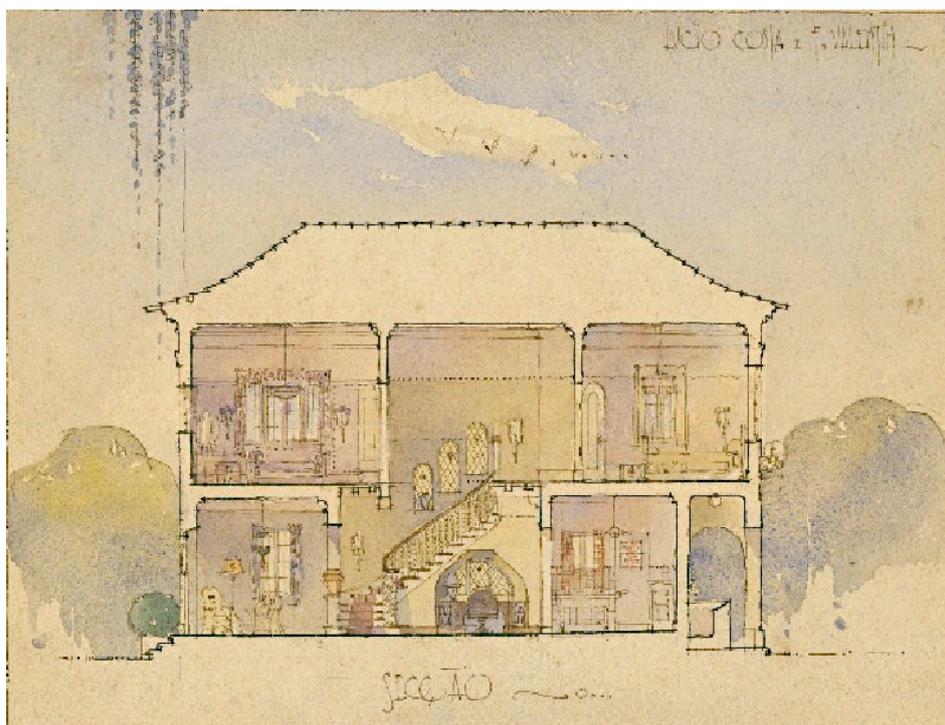
62-63 Perspectiva e fachada de projeto para proprietário não identificado, 1924?.



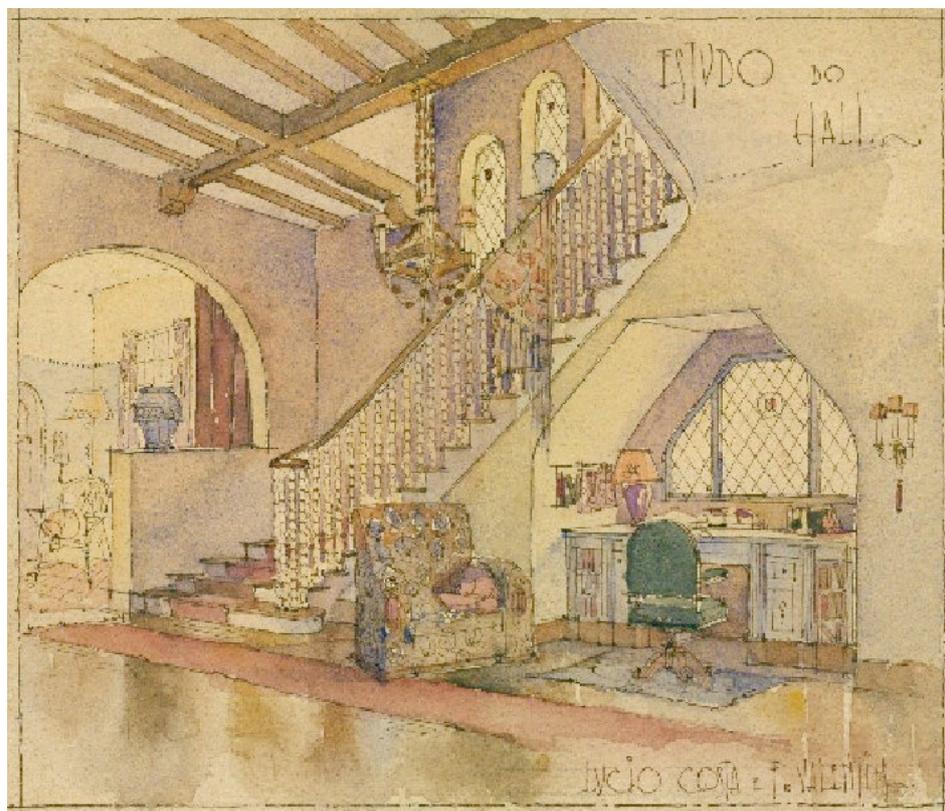
64

Buscando um salto em direção à sofisticação artística, os arquitetos neocoloniais buscaram beber do variado vocabulário decorativo presente nas vertentes romântico nacional de outros países vizinhos americanos, como o estilo tradicionalista mexicano e o *mission style*, arquitetura inspirada nas missões jesuíticas californianas que revivia temas do

64-66 Plantas, corte e interior do projeto para proprietário não identificado, 1924?.



65



66



67

colonialismo hispânico.¹²¹ Era comum que arquitetos se influenciassem por estes estilos também conhecidos como “renascença espanhola”, muito propagado em livros e revistas de arquitetura que circulavam no Brasil.

As livrarias nessa ocasião estavam inundadas de libretos de origem norte-americana com modelos de casas californianas e também de livros espanhóis e mexicanos de grande formato, com fotografias e levantamentos a traço de primorosa execução, das admiráveis mansões seiscentistas e setecentistas dos dois países.¹²² [Paulo Santos 1960]

O próprio Lucio Costa declarou que sua arquitetura tradicionalista esteve muito mais influenciada por estas vertentes hispânicas, que propriamente o neocolonial “puro” de ascendência lusitana apregoado por Mariano Filho.

[...] Pois de todas as construções de que sou responsável, direta ou indiretamente, não existe uma só no chamado estilo tradicional brasileiro. Senão vejamos [...] várias casas em pseudo-estilo missões, mexicano, californiano ou coisa que o valha.¹²³ [Lucio Costa 1931]

Esta declaração de 1931 publicada no *Diário da Noite* se dá em contexto suspeito, de motivação pasional em demonstrar falta de laços com José Mariano por decorrência de uma discussão ideológica travada nos jornais, o que explicaria o tom polêmico com certa dose de hipocrisia. O que não invalida o fundo de verdade desta sua declaração, sua experimentação neocolonial de fato parece ter absorvido entusiasticamente o decorativismo hispânico em voga.

A Casa Pedrosa, talvez a mais importante residência neocolonial desenhada por Lucio Costa e Fernando Valentim, se enquadra perfeitamente nessa

67 Casa projetada pela firma Vasconcellos & Cardoso no início da década de 1920 em Copacabana. Reparar na marcada semelhança com o projeto para proprietário desconhecido realizado por Lucio e Valentim.

121 O uso do vocabulário colonial hispânico, bastante em voga no Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, foi difundido largamente pela ação do arquiteto Edgard Pinheiro Vianna (?-1936), brasileiro diplomado na University of Pennsylvania em 1919 (ATIQUÊ, Fernando. A Presença Americana na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil: Antecedentes e Repercussões. In: BRASA – International Congress of the Brazilian Studies Association, 10., 2008, Brasília. **Anais Eletrônicos**. Brasília: BRASA, 2010. Disponível em: <<http://www.brasa.org/portuguese/congressos>>. Acesso em: 10 abr. 2011). Paulo Santos creditou Edgard Vianna como pioneiro no uso do vocabulário colonial hispânico no Brasil, em uma casa construída em estilo “missões” em 1923 (SANTOS, 1960, nota 74).

122 SANTOS, 1960, p. 26.

123 COSTA, Lucio. “Impotência espalhafatosa”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 9 set. 1931. In: COSTA; XAVIER, 1966-1970, Tomo I.

influência do *mission style*, sendo uma das poucas casas construídas pelo arquiteto neste estilo que sobreviveram à febre de demolição no Rio de Janeiro por conta da verticalização a partir de meados do século.

O encargo desta casa da rua Rumânia nº 20 do bairro Laranjeiras para o casal de artistas plásticos Olga Mary Pedrosa (1891-1963) e Raul Gomes Pedrosa (1892-1962), que eram amigos de Fernando Valentim, surge ainda antes do começo da sociedade dos arquitetos. De acordo com relato de Lucio Costa, quando montam o escritório em 1922 Valentim já estava envolto no projeto da residência¹²⁴, mas ainda assim foi preciso alguns anos mais para a completa realização da proposta, que, ao que tudo indica, foi finalizada em 1924, mesmo ano que inicia sua construção.¹²⁵

O partido arquitetônico adotado parece querer esparramar a casa pelo terreno em aclave, o que, além de valorizar o predomínio da horizontalidade, valoriza a própria gleba da qual Raul Pedrosa disse haver comprado por lhe interessar uma enorme mangueira que ali se encontrava:

Não comprei um terreno para construir a minha casa, mas uma enorme e vestusa mangueira, ao redor da qual levantei meu colonial.¹²⁶ [Raul Pedrosa 1934]

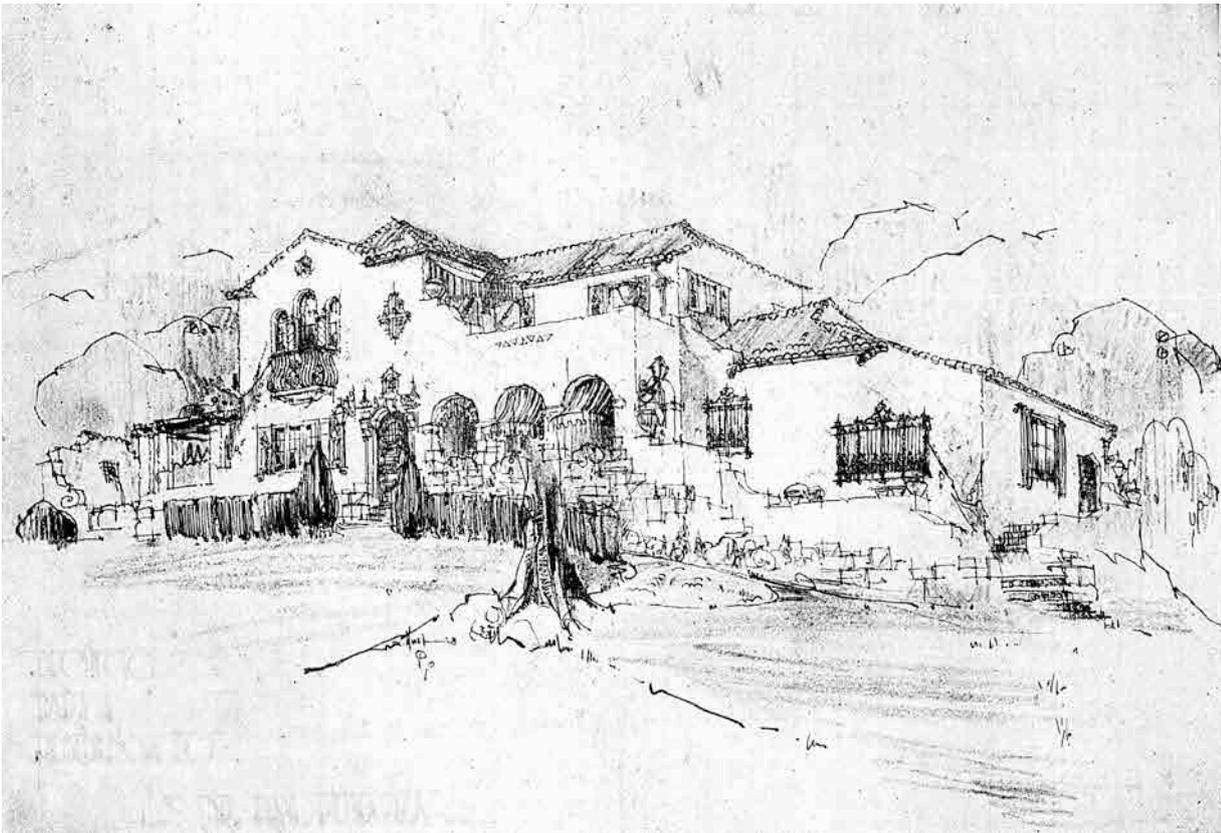
A perspectiva do projeto mostra em primeiro plano a localização desta mangueira, que só comparece com parte do tronco para não impedir a representação da casa. No desenho também se pode contemplar o dinamismo plástico obtido com o aproveitamento dos distintos níveis do terreno e a liberdade na justaposição dos volumes retangulares, assim como a criação de terraços e diferentes panos de telhados.

O arranjo em planta privilegiou a distribuição dos cômodos de maneira longitudinal, onde na primeira parte da casa, a de cota mais baixa, está o

124 *Ele já estava então projetando uma casa na rua Rumânia, em Laranjeiras, para seus velhos amigos Olga e Raul Pedrosa. Como o lote fosse íngreme e de testada extensa, a chegada se fazia por uma rampa afeiçoada ao aclave do terreno.* (COSTA, 1997, p. 431).

125 (XAVIER, Alberto Melchiades. **Levantamento sobre Lucio Costa**: relação e histórico. Brasília: [s.n.], 1976. [datilografado, não paginado]). De acordo com a maior parte dos pesquisadores, a data da Casa Pedrosa parece realmente ser de 1924. Mas como o projeto esteve ausente na exposição da ENBA, é possível que o projeto date de 1925, conforme afirmam BRUAND (2008) e GUIMARAENS (1996).

126 PINHEIRO, 2011, p. 190.

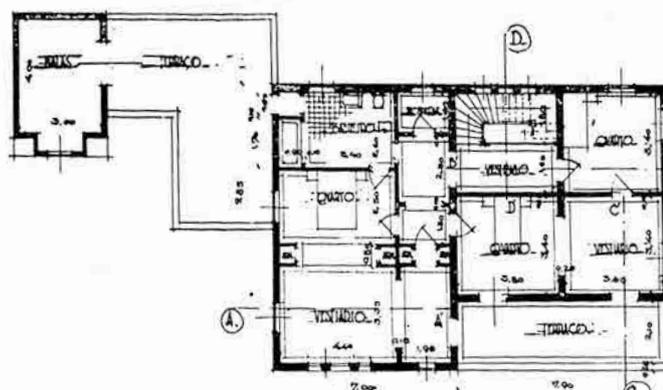


68

amplo atelier dividido em dois níveis, no centro está a residência propriamente dita e na extrema esquerda os cômodos de serviço e a varanda com pérgola. A grande variedade de cômodos, terraços e varandas, exigiu dos projetistas uma boa disposição dos ambientes interiores, que com a intenção de garantir circulações independentes entre as áreas de uso distintas, residência, atelier e serviço, fez com que a distribuição resultasse um pouco labiríntica.

A ausência de simetria da fachada se enriquece com a composição que alterna a simplicidade de grandes panos brancos, característicos da arquitetura civil colonial, com elementos arquitetônicos carregados de um decorativismo próximo do colonial hispânico, como a pequena varanda com um tríptico de esquadrias em arco e pilastras torsas, o revestimento de argamassa corrugada e os gradis em ferro trabalhado das janelas do pavimento térreo.

PROJETO DE PLANTAS
FOLHA Nº 1

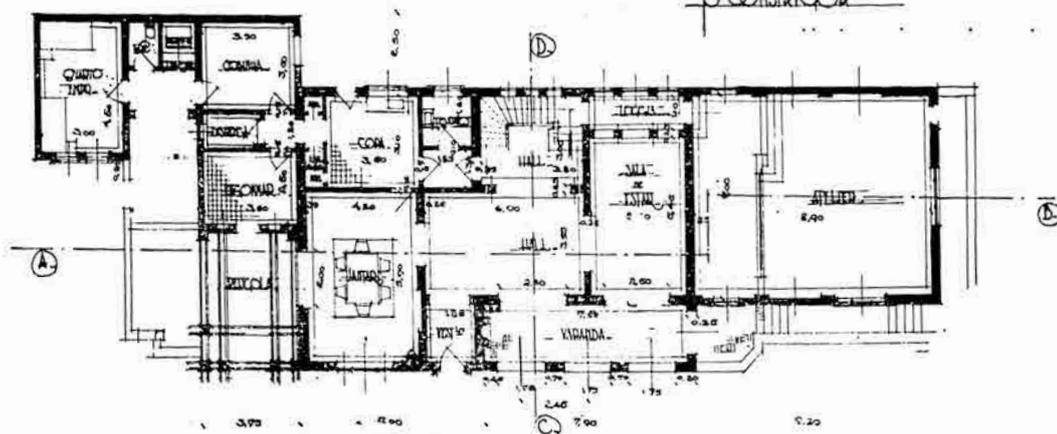


PAVIMENTO SUPERIOR

PROJETO
DE VALTERIO
A SER CONSTRUÍDO
A DRA. DIVINIA Nº
DE PROPRIEDADE
DO SR. JUD.
RAUL PEDROSA

PROPRIETÁRIO

CONSTRUTOR



PAVIMENTO INFERIOR

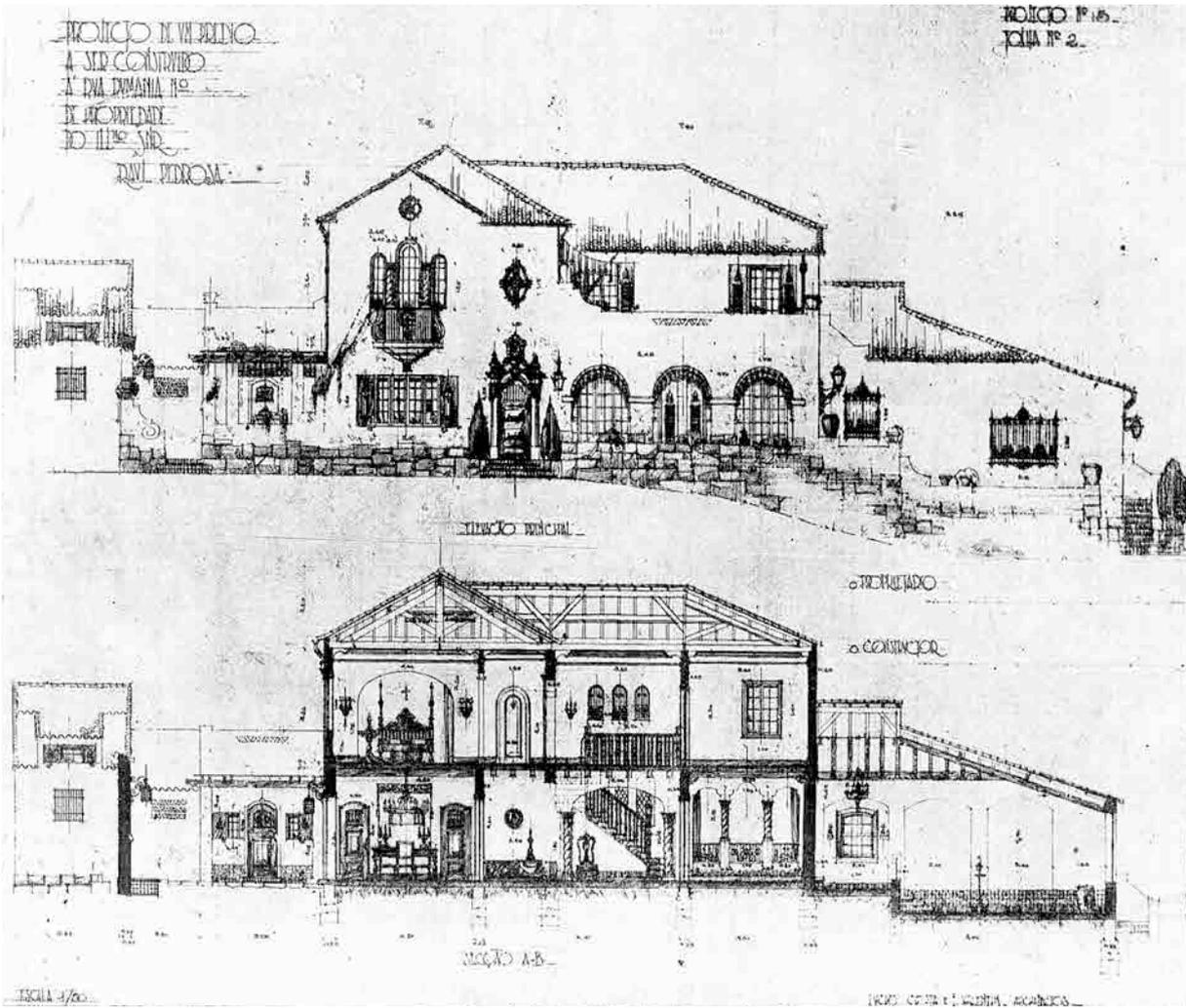
PLANTAS
ESCALA 1/100

PROJ. COM. E. VALTERIO

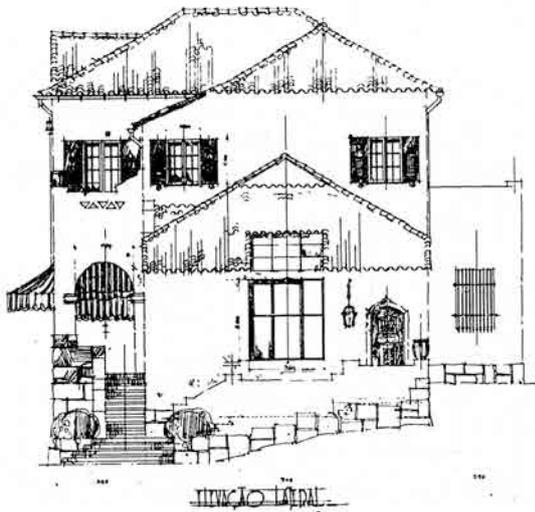
A portada ornamental que emoldura o acesso principal da residência, apesar de ser um elemento que pode ser encontrado em algumas construções civis do período colonial, não era um vocabulário comum das casas luso-brasileiras, e se caracteriza mais como um elemento de influência do vocabulário religioso, ou mesmo das influências do colonial mexicano, que teve uma representação monumental através do Pavilhão do México¹²⁷ construído no Rio pela ocasião da Exposição do Centenário de 1922, que

69 Plantas do projeto para a Casa Pedrosa, 1924.

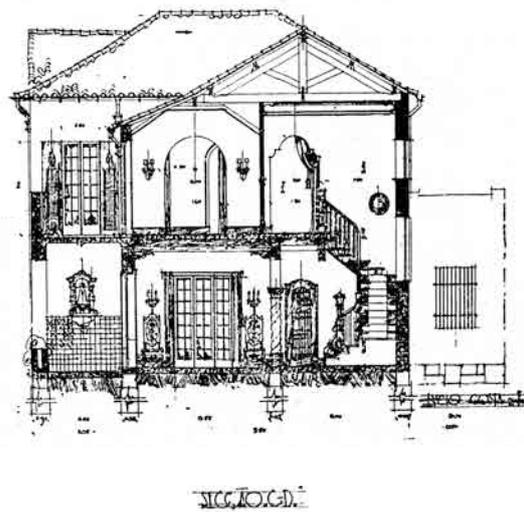
127 Projetado por Carlos Obregón Santacilia (1896–1961).



70



71



72



73



74



75

exibia uma imensa portada de profusa decoração.

Também parece ser uma influência tanto do renascimento hispânico como da arquitetura religiosa colonial brasileira a composição de frontispício e óculo na fachada principal, peculiar nas mais severas igrejas coloniais, e que aliada ao nicho em cima da portada que parece estar ocupada por uma estátua religiosa, acaba outorgando à construção uma alegoria ao caráter sagrado do lar. Desta mesma alegoria pode ter surgido a solução construtiva de também ornamentar com moldura esculpida a abertura tríptica em arco da fachada, lembrando a fisionomia dos retábulos tripartidos presente em muitas igrejas barrocas de Minas Gerais.

Ainda que a Casa Pedrosa tenha sido desenhada com uma proposta plástica muito marcante, um corpulento volume branco de reboco rústico que recebe sofisticação nos pequenos elementos que se incrustam, elevando ao grau de “jóia” a moldura quase barroca de portas e janelas, a maior qualidade do projeto parece estar no arranjo de diversos espaços abertos e avarandados, uma lição duradoura de valorização telúrica que a arquitetura vernacular estava propiciando para Lucio Costa.

70 Fachada principal e corte longitudinal AB.

71-72 Fachada lateral e corte transversal CD.

73 Solução com moldura tipo retábulo executada no balcão do vestuário da suíte principal.

74 Portada de entrada. Reparar no nicho superior com escultura religiosa.

75 Fonte com telhas de faiança.

Vale aqui menciona-los: varanda conformada pela arcada da fachada que amplia os ambientes sociais do térreo; a pequena loggia dos fundos que serve de circulação exclusiva entre atelier e torre de escada; terraço comum aos três quartos do pavimento superior; terraço exclusivo da suíte principal que tem acesso pelo banheiro e conecta com um último cômodo; pequeno pátio aberto formado pela circulação externa das áreas de serviço; e uma varanda caseira que estende a sala de jantar junto a uma área aberta de pérgola, sofá de alvenaria e chafariz com telha de faiança.

Com grande semelhança deste projeto de Laranjeiras estão outras duas residências projetadas para a família Daudt de Oliveira, e que em contraposição temporal com a Casa Pedrosa, parece haver sido uma das últimas construções edificadas pela sociedade de Lucio e Valentim¹²⁸. A encomenda tratava de duas casas que compartilhariam o mesmo terreno no bairro Cosme Velho, esquina com as ruas Marechal Pires Ferreira e rua Senador Pedro Velho, e que se destinavam aos irmãos João Daudt de Oliveira (1886-1965) e Felipe Daudt de Oliveira (1890-1933)¹²⁹.

Apesar de bastante modificada as casas ainda permanecem construídas, mas sem o peculiar tratamento de jardim comum com fonte e canteiro central, que tão apropriadamente caracterizavam o projeto original. Esta relação com o terreno se fortalecia pela contaminação vegetativa que a casa sofria, com trepadeiras que subiam pelas paredes, assim como urnas e vasos com plantas que se espalhavam pelos terraços e parapeitos de alvenaria das escadas, que também estava adornado com volutas e azulejo nos espelhos dos degraus.

O projeto das casas procurou aliar o vocabulário neocolonial com a delicadeza típica do decorativismo do renascimento espanhol, resultando numa solução com aspectos comuns à Casa Pedrosa: varandas conformada por arcadas que estruturam um terraço superior, gradis com desenhos

76 Casa Felipe Daudt de Oliveira.

77 Casa João Daudt de Oliveira.

128 Conforme XAVIER (1976), o projeto de 1928 foi construído pelo engenheiro Júlio Rabecchi entre 1928 e 1929.

129 Com sua morte prematura, a casa inicialmente destinada a Felipe Daudt ficou como residência da mãe dos dois irmãos, a senhora Adelaide Daudt de Oliveira.



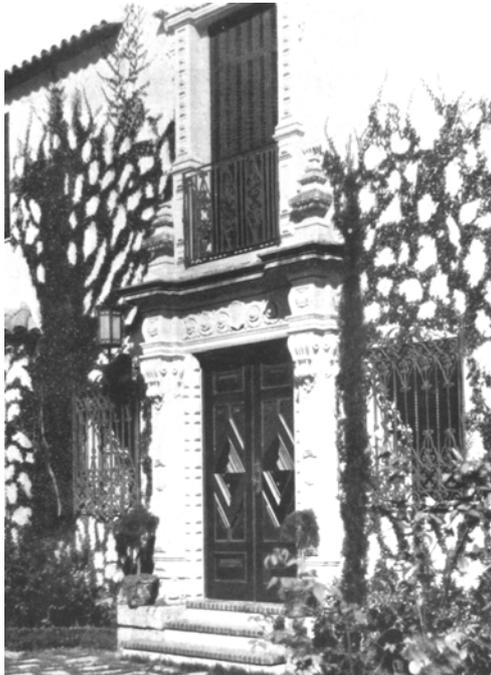
76



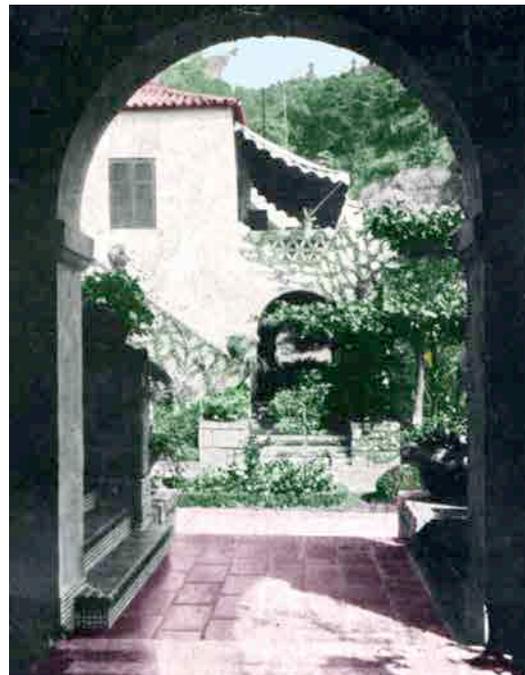
77



78



79



80

eleborados, luminárias com suportes em ferro imitando antigas lanternas, portas almofadadas, etc.

As duas portadas do vestíbulo de entrada das casas apesar de não serem idênticas se assemelham muito, e recebem uma clara diferenciação no tratamento da abertura superior, que nas casa para Felipe Daudt tem solução quase idêntica ao da Casa Pedrosa, frontão com óculo e abertura de arcos em tríptico, e na casa para João Daudt recebe uma outra portada de argamassa trabalhada para emoldurar a porta janela do quarto com acesso externo.

As casas também incorporam outras referências, como as várias janelas em *bay-window*, solução da paleta eclética muito apreciada por Lucio desde os seus primeiros projetos, assim como a lógica compositiva acadêmica ressaltando a base do edifício com um revestimento de pedra aparente. Mas no que diz respeito à ambientação interna, as casas foram mobiliadas com o mesmo rigor tradicionalista, repleta de pesados móveis de madeiras escuras esculpidas.

As casas desenhadas para as famílias Pedrosa e Daudt de Oliveira representam bem o alto teor fantasioso em que se apoiavam a maioria das manifestações neocoloniais em voga, misturando livremente os diferentes vocabulários da arquitetura sacra e civil do colonial luso-brasileiro, assim como outros elementos do colonial hispânico. A mesma falta de rigor estilística também pode ser encontrada entre as propostas desenhadas por Lucio e Valentim para uma casa próximo à Lagoa Rodrigo de Freitas, mas que, pela diferença entre as duas versões apresentadas, também sugere que a sociedade estava atenta à possibilidade de explorar uma linguagem mais pura.



86



87

Não sabemos ao certo à quem estava destinado este projeto, podendo se tratar de um encargo realizado por Gustavo Joppert.¹³⁰ As duas perspectivas em aquarela se intitulam “...aspecto do primeiro grupo...” e “... aspecto do segundo grupo...”, e parecem ser ou duas versões de uma mesmo projeto, ou bem dois projetos distintos para terrenos parecidos. A solução espacial, assim como as dimensões, são praticamente a mesma, e o aspecto geral é

130 As imagens foram localizadas por nós em um site de leilão de obras de arte, e as informações obtidas são que apenas se tratava de uma casa construída na Lagoa Rodrigo de Freitas. Dentre os encargos conhecidos que todavia carecem de imagens que referenciem seu aspecto, está um projeto realizado por Lucio Costa e Fernando Valentim para Gustavo Joppert (SANTOS, 1960, p. 6), quem parece haver realizado obras em um terreno na Lagoa, na rua Marechal Cantuária, próximo ao número 180 (Prefeitura do Distrito Federal: expedientes das repartições. *Jornal do Brasil*, p. 18, 8 jun. 1929).

86 Projeto em neocolonial luso-brasileiro para casa desconhecida.

87 Projeto em neocolonial hispânico para casa desconhecida.

de uma casa neocolonial simétrica que conjuga dois espaços independentes em cada seção rebatida. Porém em termos compositivos as versões exploram ligeiras contraposições plásticas.

O primeiro desenho busca uma maior aproximação com o vocabulário local da tradição colonial, telhado com maior curvatura e beiral, arremate de esquina com telha de influência asiática; colunas toscanas no terraço; cimalha nas esquadrias; gradil de ferro com formas simples e portão de entrada de madeira. Enquanto a segunda proposta absorve referências do vocabulário hispânico com telhado sem beiral, janelas sem cimalha e com gradil trabalhado.

Ainda que as versões também alterem disposições volumétricas na fachada, através do deslocamento da massa formada pela varanda pergolada e varanda em arco com terraço em cima, os dois projetos possuem uma inconfundível semelhança através dos elementos comuns que articulam, como o tratamento do muro de entrada com volutas e pináculos; portadas e urnas no acesso principal; arcos abatidos e caramanchões como varandas; etc.

As diferenças ensaiadas nestas duas versões são ainda melhor compreendidas quando apreciamos os projetos em que Lucio e Valentim desenham sob uma maior influência da tradição “grave e viril”¹³¹ do vernáculo luso-brasileiro, como a casa projetada para as irmãs Evelina (-1949), Julieta e Alice Klingelhofer (1882-1960).

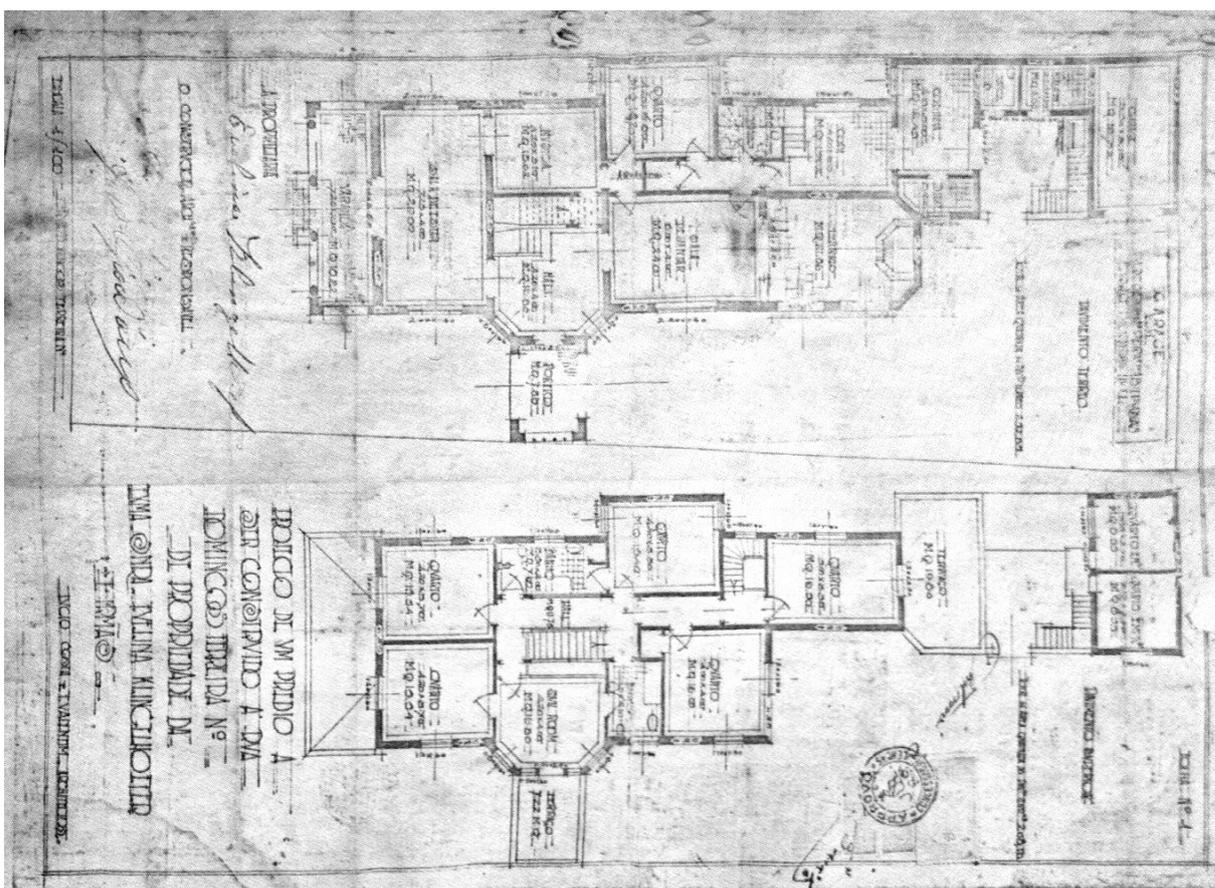
Esta residência construída em 1927¹³² em Copacabana, na rua Domingos Ferreira nº 148, tem semelhanças com os dois desenhos do projeto visto anteriormente, e seus encargos até poderiam ter alguma relação, visto que o desenho que conhecemos como referente a Casa Klingelhofer assinala por

131 SANTOS, 1981, p. 94.

132 Com base na data do contrato para a construção da casa, realizado em cartório no dia 20 de julho de 1927. (III A 48-03570 L. **[Contratos referente a Casa Klingelhofer]**. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3790>>. Acesso em: 23 out. 2013).



88



89

escrito que se trata de uma “2ª solução” de projeto.¹³³

De todas formas esta última casa mostra a abrangência das possibilidades do neocolonial através de uma solução já sem portadas, volutas, pináculos ou pinhões. O desenho mostra uma composição já sem as usuais paredes caiadas com revestimento de pedra na base, preferindo uma solução austera que tem todo o primeiro pavimento em pedra aparente, e o pavimento superior em tijolo à vista, provavelmente pintado. A transição entre os dois tratamentos de fachada se ressalta por uma faixa de diferente paginação do tijolo a vista, que corresponde a altura do parapeito do pavimento, e que além de cumprir uma função decorativa, reforça a composição horizontalizada da casa.

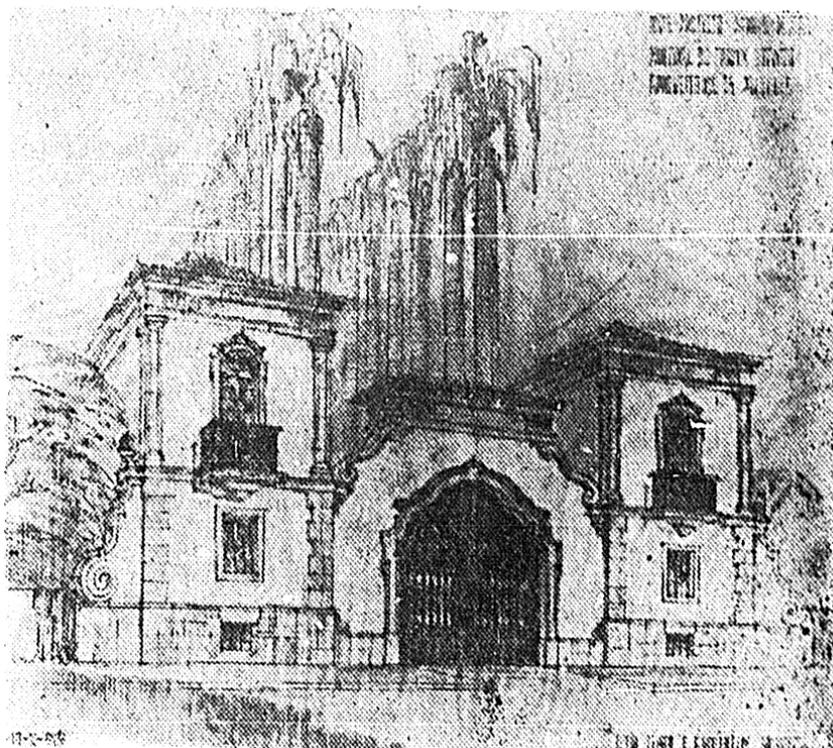
As portas são apenas almofadas e as esquadrias simples janelas quadradas, e ainda que o gradil esteja trabalhado, já não exhibe rebuscados frontões. O porche em arco se contrapõem com a varanda combinada com quatro colunas toscanas, e o telhado exhibe o mesmos amplos beirais que havia visto e se impressionado em Diamantina, “fortemente balanceados, tratados em madeira com caibros aparentes e perfilados”¹³⁴.

Outro exemplo pela busca das autênticas feições da tradição local é o projeto de portão para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, desenhado também em 1927¹³⁵ por Lucio Costa e Fernando Valentim, num intento de sensibilizar a administração do parque pela transformação das duas torres

133 O fato de a casa estar destinada às duas irmãs solteiras, Evelina e Julieta, e uma casada, Alice, poderia ter guiado pela escolha de conjugar duas casas independentes em apenas uma residência. O partido adotado também é semelhante entre os três desenhos, com uma disposição mais longitudinal, exibindo varanda, porche e terraços, e que mantém garagem e serviços aos fundo como uma pequena edificação à parte.

134 COSTA, 1924 (b).

135 De acordo com reportagem em jornal da época, Lucio e Valentim apresentaram duas propostas de portão que haviam sido realizada em 1924. (Melhoramentos no Jardim Botânico. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 3, 6 mar. 1928). Mas em reportagem posterior, 30 anos depois, contemplada com ilustração do projeto apresentado, indica que a data da proposta é de 1927, conforme parece estar registrado na própria prancha de desenho, e que faz mas sentido visto que se aproximava do ano comemorativa da criação do parque, feita por Dom João VI em 1808. (Serão recuperadas áreas do Jardim Botânico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 9, 23 mar. 1958).



91



92

90

que serviam de pavilhão na entrada do parque, e que era relativamente recentes¹³⁶.

A monumental portada neocolonial apresentava um composição tripartida de duas torres com portal central com frontão curvo, que junto com os contra-fortes em voluta, imprimiam feições de arquitetura religiosa. Mas pelo tratamento dos cunhais em pedra aparente combinados com balcões isolados e cobertura com cimalha, a proposta também recuperava certos elementos marcantes da arquitetura civil do oitocentos, época de criação do Jardim Botânico.

O projeto não foi construído por falta de verba arrecada pela administração do parque junto à população, e quando no final da década de 1950 e começo de 1960 voltou a discutir-se a construção da proposta, foi vetado

90 Projeto de reforma do portão do Jardim Botânico, 1927.

91-92 Portão do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

136 Vide foto de Marc Ferrez do portão existente em 1880, diferente do portal preservado até os dias de hoje.



93



94

pelo próprio Lucio através de sua participação dentro do IPHAN, taxando o projeto de inapropriado.¹³⁷

Outros projetos residenciais realizados no final da década de 1920 também ecoam esta sensibilidade por um neocolonial mais simples, exibindo interessantes alternativas em substituição do decorativismo profuso da vertente hispânica. Este é o caso da casa que Lucio Costa projetou em 1928 para seu sogro Modesto Guimarães, na qual vê-se uma alternativa regionalista para o tratamento decorativo da porta de entrada, que ao invés da esculpida portada utiliza uma moldura de azulejos encimada pelo brasão da família.

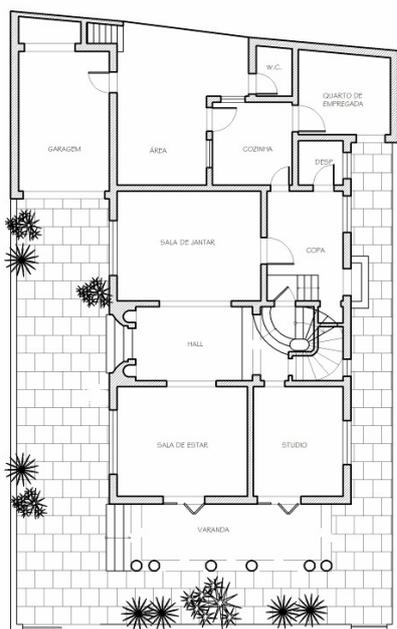
Mas a qualidade de um neocolonial que não se atém ao vocabulário decorativo, buscando depurar elementos mais intrínsecos à arquitetura colonial, se vê melhor na residência projetada para Benedito Souza Carvalho, construída na rua Almirante Salgado nº 51 no bairro de Laranjeiras. O projeto parece datar do final da década, entre 1928 e 1929, mas só foi construído alguns anos depois¹³⁸, permanecendo construído até os dias de hoje.

137 XAVIER, 1976.

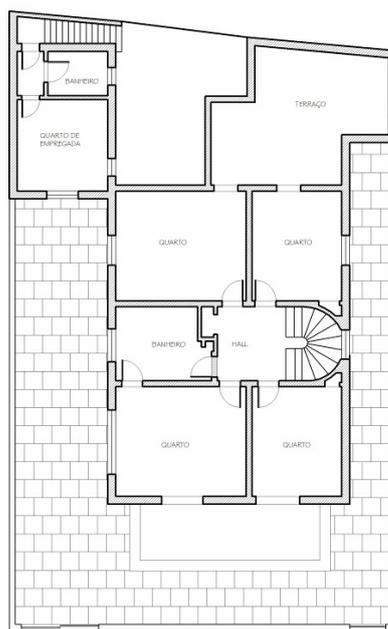
138 De acordo com XAVIER (1976), a construção se deu em 1932 sob a supervisão do próprio Lucio Costa. De acordo com FONSECA a construção se deu em 1934. (FONSECA, Ingrid C. L.; BARBOSA, Eliane; CURI, Camila; PORTO, Maria Maia. Uma casa de Lucio Costa em Laranjeiras: Aspectos Ambientais observados na década de 30 e nos dias atuais. In: NUTAU/USP - Núcleo de Pesquisa em Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. **Anais Eletrônicos do 7. Seminário Internacional**. São Paulo: NUTAU, 2008. Disponível em: <<http://www.usp.br/nutau/CD/trabalhos.html>>. Acesso em: 10 out. 2012).



95



96



97

A Casa Souza Carvalho é de pequenas dimensões e adota um partido muito singular, o que contribui para que seja ainda mais surpreendente a força compositiva lograda por elementos simples como o emprego do tijolo aparente apenas pintado de branco; a varanda junto as salas térreas

95 Casa Souza Carvalho.

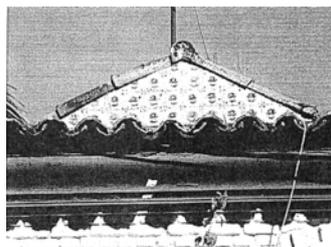
96-97 Plantas-baixa da Casa Souza Carvalho.



98



99



100



101



102



103



104



105

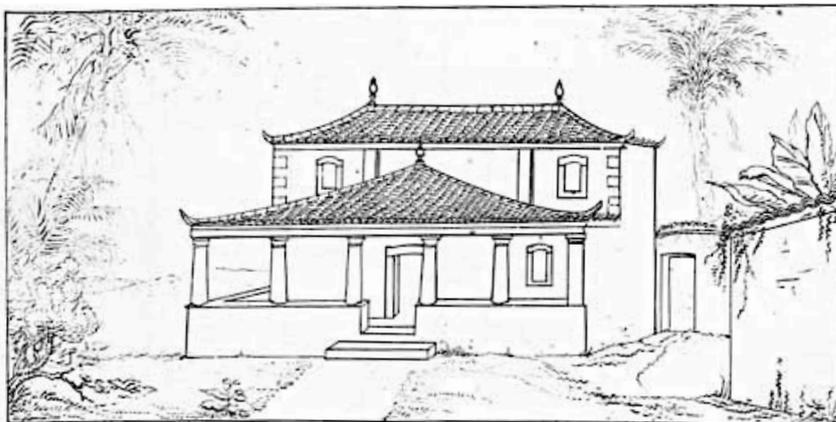


106

estruturada por seis colunas toscanas; a faixa decorativa pela diferenciação dos tijolos presente também no parapeito do terraço dos quartos do pavimento superior; esquadrias inicialmente com verga curva; telhado com cimalha; e água furtada com azulejos decorativos. Outros elementos elaborados compõem a fachada lateral de acesso à casa, como a portada em arco com pedra esculpida e o gradil das janelas.

98-106 Detalhes da Casa Souza Carvalho. Reparar na faixa de tijolos decorativos, vazado do parapeito do terraço, água furtada do telhado com azulejos decorativos, e portada em arco revestida de pedra esculpida.

A Casa Souza Carvalho se parece muito com a residência para as irmãs Klingelhoefer, que parecem absorver as sóbrias referências da arquitetura civil da tradição luso-brasileira, tão bem representadas no desenho de uma casa carioca de arrabalde registrada por Debret por volta de 1830, e que



107

además parece, quiçá, ser uma tentativa de Lucio Costa por encontrar o “fio da meada” a que se referiu em entrevista de 1924:

Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos.¹³⁹ [Lucio Costa 1924]

Neste final da década 1920 Lucio esteve à procura do caráter mais racional da arquitetura vernácula, buscando assimilar os elementos mais intrínsecos da tradição através de uma mentalidade menos eclética, chegando a definir, em seu texto escrito ao jornal em 1929, que a arquitetura colonial brasileira era “robusta, forte, maciça [...] de linhas calmas, tranqüilas, [...] tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico.”¹⁴⁰

4.1. Projetos monumentais

Lucio Costa realizou ao todo três projetos neocoloniais para representações governamentais, sendo que nenhum destes edifícios de caráter monumentais foram construídos. Apenas um desses projetos havia sido desenhado em parceria com Fernando Valentim, a Embaixada Brasileira no

139 COSTA, 1924 (a).

140 COSTA; XAVIER, 1962, p. 14-15.

107 Casa de arrebalde no Rio de Janeiro desenhada por Jean-Baptiste Debret, 1830.

Peru, os dois outros resultaram da participação de Lucio em concursos, é o caso do Pavilhão do Brasil para a Exposição de Philadélfia de 1926, e o edifício da Embaixada Argentina do Rio de Janeiro em 1928.

O edifício desenhado para a Embaixada Brasileira no Peru é o de menor dimensões, quando comparado com os outros dois projetos realizados, mais parecendo uma residência nobre para a legação de diplomáticos brasileiros instalados em Lima. O fato de quase não haver informações sobre este projeto torna difícil precisar as condições do encargo, que ao que tudo indica foi realizado em 1927, sendo fruto de um concurso realizado no qual saiu vencedora a proposta de Lucio e Valentim.¹⁴¹

Apesar da falta de dados há uma perspectiva colorida que o próprio Lucio publicou em seu livro de registro profissional¹⁴². Através dessa imagem pudemos encontrar outros desenhos técnicos disponíveis no acervo digitalizado do arquiteto que estão catalogados equivocadamente com referentes ao pavilhão para Filadélfia e Embaixada Argentina, talvez pela ligeira discrepância com alguns detalhes desenhados na perspectiva.

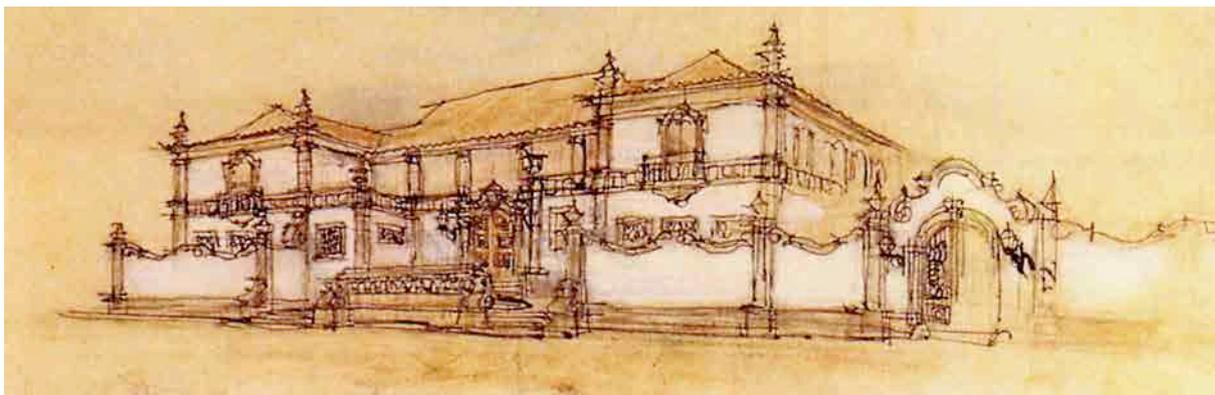
O edifício está desenhado dentro do rigor da linguagem colonial luso-brasileira, lembrando algumas imponentes construções civis das cidades de Minas Gerais, semelhança lograda pela combinação de um volume maciço de gabarito de dois andares aliado a cunhais de pedra, escadaria na fachada, telhado com cimalha e pináculo, janelas retangulares e balcões isolados.

O solar em esquina proporcionou explorar as duas fachadas que dão para a rua, enquanto que das duas fachadas restantes, uma se abre para o jardim, com o qual dialoga com sua monumental escadaria, e a outra fachada se encontra limitada com o muro de fundos. Outros elementos marcantes são os pilares toscanos que parecem abrigar uma ampla varanda no pavimento superior, as duas pequenas sacadas dispostas como púlpitos à espera de discursos, arcos plenos conformando pequenas arcadas, monocromia, muro

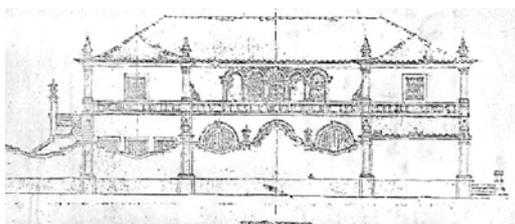
108-115 Projeto para Embaixada Brasileira no Peru, 1927. Perspectiva, elevações, planta-baixa do térreo e cortes.

141 De acordo com SILVA (1991) o edifício era para a “Legação do Brasil no Peru”, concurso realizado em 1927. Para XAVIER (1976) o projeto ganhador do concurso para Legação do Brasil no Peru teve como data de realização o ano de 1929. Lucio Costa identificou o projeto como “Embaixada do Peru”, datando como do intervalo “1927-28” (COSTA, 1997, p. 30).

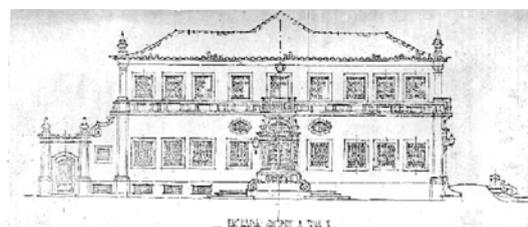
142 COSTA, 1997, p. 30.



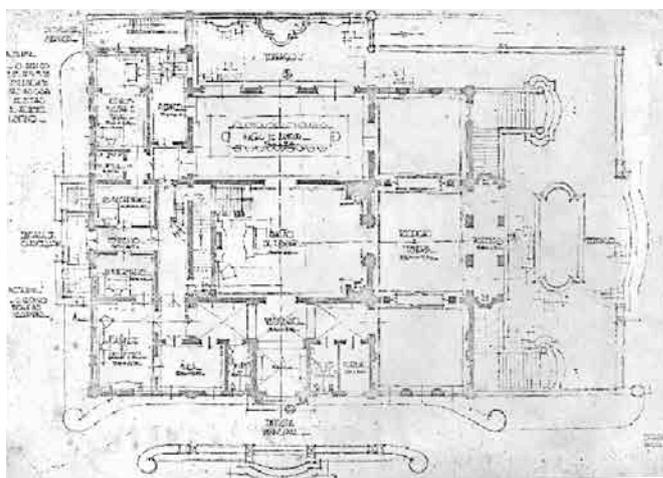
108



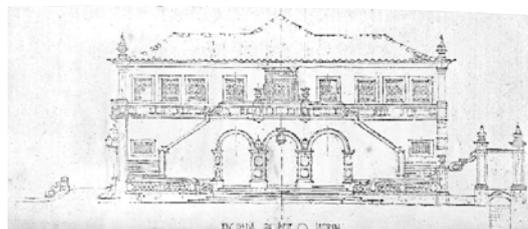
109



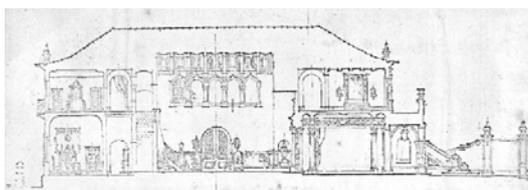
110



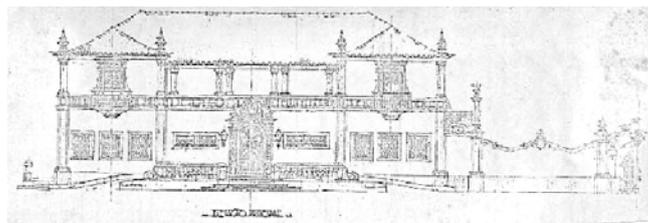
111



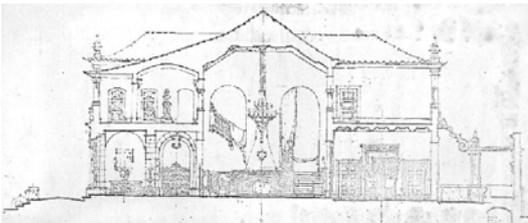
112



113



114



115

com volutas, óculos e ornamentação emoldurando as portas de entrada. Também está presente um recurso decorativo semelhante ao utilizado nas Casa Klingelhoefer e Casa Souza Carvalho, a circundante faixa de revestimento que diferencia os dois pavimentos, dotando o conjunto de uma predominante horizontalidade.

O projeto realizado por Lucio em 1925 para o Pavilhão do Brasil em Filadélfia seguia este mesmo rigor à tradição colonial local, e apesar de possuir rasgos muito semelhantes com o edifício do Perú, está pensado baixo uma outra influência.

O pavilhão estava destinado a representar o país na Exposição Sesquicentenária¹⁴³ de Filadélfia, feira que comemoraria os 150 anos da declaração da independência dos Estados Unidos. Com o convite formalizado, o Ministério de Agricultura, Indústria e Comércio lançou o concurso¹⁴⁴ para a realização do edifício de sua representação, tendo sido entregue 21 projetos¹⁴⁵, todos neocoloniais, visto que o edital explicitava a obrigatoriedade da adoção deste estilo. Se tratando do ano de 1925, apenas três anos após a Exposição do Centenário do Rio, onde haviam debutado as composições monumentais do neocolonial, os participantes ainda se viam no desafio de acertar no arranjo monumental do novo estilo colonial.

Como não fosse pouco, entre os membros do júri estava o paladino José Mariano¹⁴⁶, que fez questão de escutar os desenhos e desconsiderar de uma distinção maior os que exibiam as feições exógenas do colonial hispânico. Foi o que aconteceu com a proposta apresentada pela sociedade de Raphael Galvão e Edgard Vianna, discriminado pelo júri como no estilo

143 *Sesquicentennial Exposition* de 1926.

144 O edital do concurso foi lançado em setembro de 1925, tendo sido organizado pelo Instituto Central de Arquitetos, que publicou uma apreciação das propostas premiadas na revista *Architectura no Brasil* (Concurso de Ante-Projetos para o pavilhão do Brasil na Exposição de Philadelphia. *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, p. 117-128, v.5, n.28, abr.-maio 1926).

145 O Pavilhão do Brasil na Exposição de Philadelphia. *O Globo*, 23 dez. 1925 apud SANTOS, Paulo Ferreira (Org.). [*Livro N° 16 recortes de jornal XXXV*]. Rio de Janeiro: [s.n.], 19-[?].

146 A parte de Mariano Filho, a comissão julgadora também estava composta por Adolfo Morales de Los Rios Filho, Sylvio Rebecchi, A. Monteiro de Carvalho e João Moreira Maciel. (*Jornal do Brasil*, 14 nov. 1925 apud SANTOS, 1960, nota 64).

“neo-colonial livre”, qualificação posteriormente protestada pelos arquitetos autores.

Os projetos foram apreciados pelo júri em uma sessão do dia nove de novembro de 1925¹⁴⁷, ou seja, depois que os Estados Unidos já haviam comunicado ao governo brasileiro que revogava o caráter internacional da exposição, retirando o convite que havia feito ao país.¹⁴⁸ Tal situação parece ter estimulado uma falta de compromisso em tirar um veredicto decisório, resolvendo eleger três projetos que dividiriam o montante dos prêmios em dinheiro. Os projetos premiados foram, em ordem de menção: Lucio Costa, Nereu Sampaio, e Ângelo Brunhs; e ainda que os trabalhos houvessem sido julgados sob o anonimato de suas autorias, o resultado premiava os mesmos arquitetos distinguidos em outros concursos de José Mariano.

Pela considerações da ata de julgamento o projeto de Lucio Costa parece ter sido o que mais havia agradado o júri, que avaliou a proposta sob quatro critérios:

Distribuição - Boa distribuição interna, não satisfazendo, porém, a sala de conferências as exigências do edital, quanto as dimensões e a situação do primeiro pavimento.

Estilo - Neo Colonial, respeitando a tradição.

Harmonia - Equilíbrio de massas, com grande movimento e concordância de motivos.

Caráter - Profano e festivo para a época colonial, com acentuada expressão regional.¹⁴⁹

A proposta de Costa se configura por um corpulento edifício com volumetria dinâmica, e fortemente simétrica, satisfazendo os moldes da composição acadêmica. O projeto assume clara influência das construções monásticas e escolares dos jesuítas, como podemos verificar na grande arcada, que além

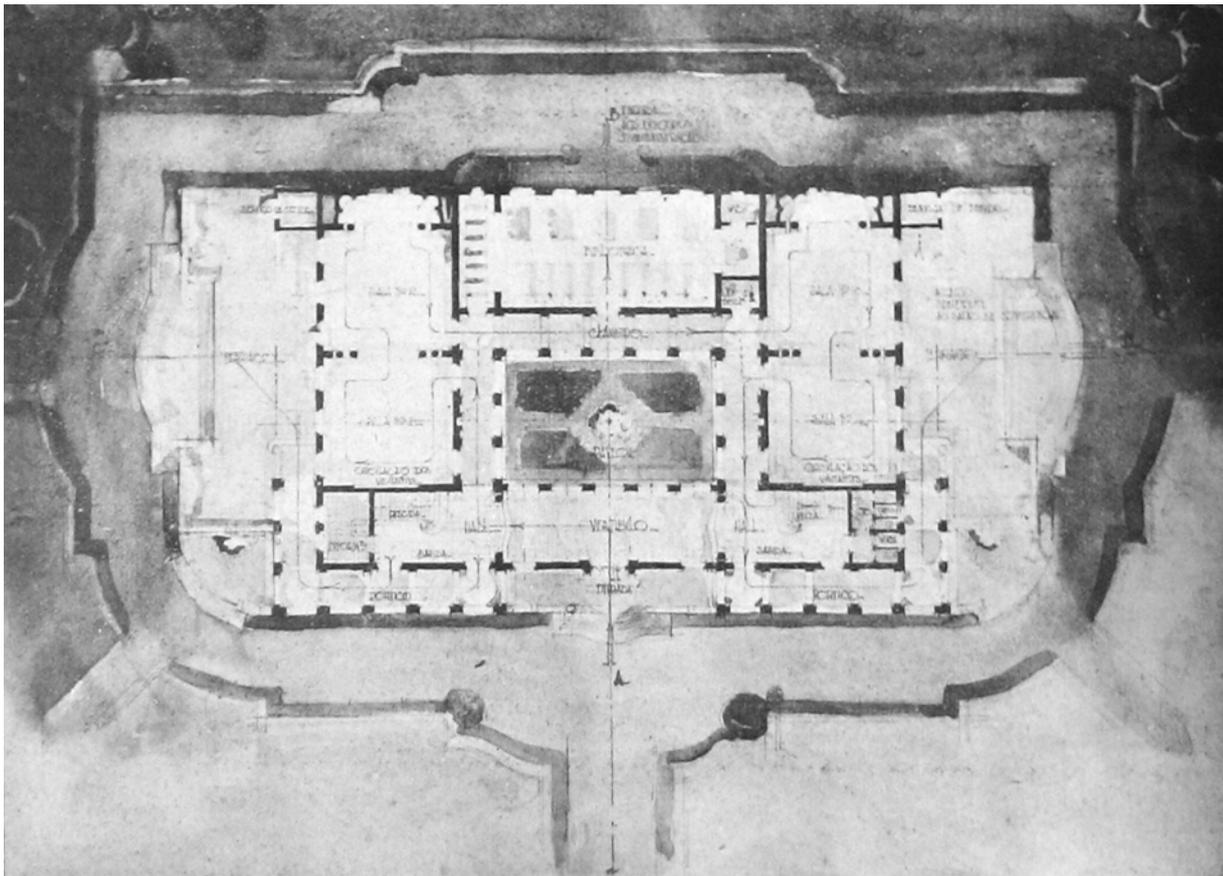
147 Os ante-projectos do Pavilhão do Brasil na Exposição de Philadelphia. **Jornal do Brasil**, p. 7, 11 nov. 1925.

148 Em matéria do O Paiz de 4 de novembro de 1925, já se anunciava a posição dos organizadores da Exposição de Philadelphia em impedir a participação estrangeira pelo retardo de tempo que demandaria a construção dos pavilhões internacionais. Dos sete países convidados, apenas dois convites permaneceram vigentes. (Exposição de Philadelphia. **O Paiz**, p. 7, 4 nov. 1925).

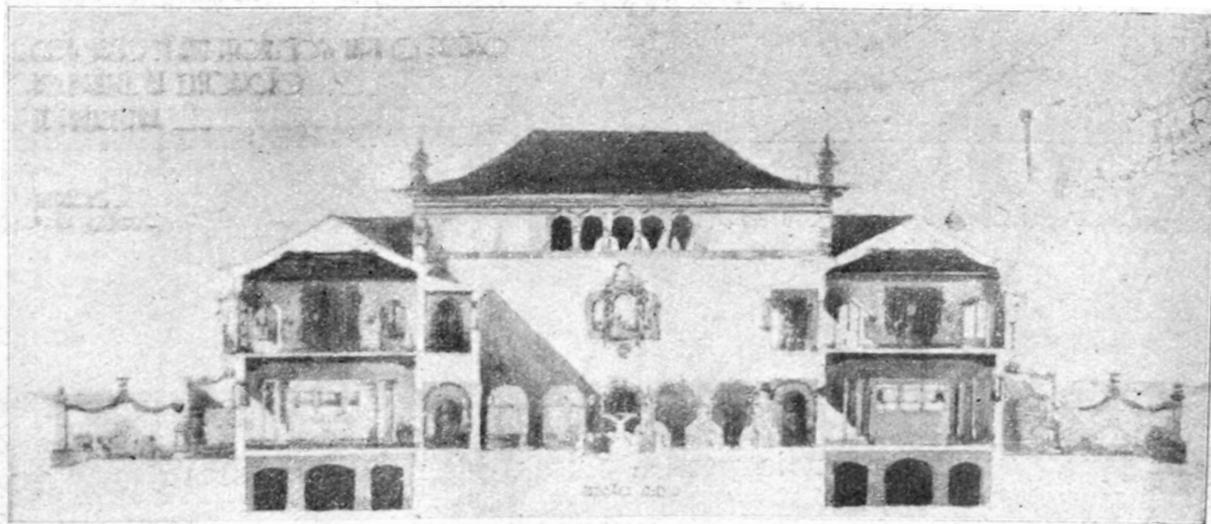
149 Os ante-projectos do Pavilhão do Brasil na Exposição de Philadelphia. **Jornal do Brasil**, p. 7, 11 nov. 1925.



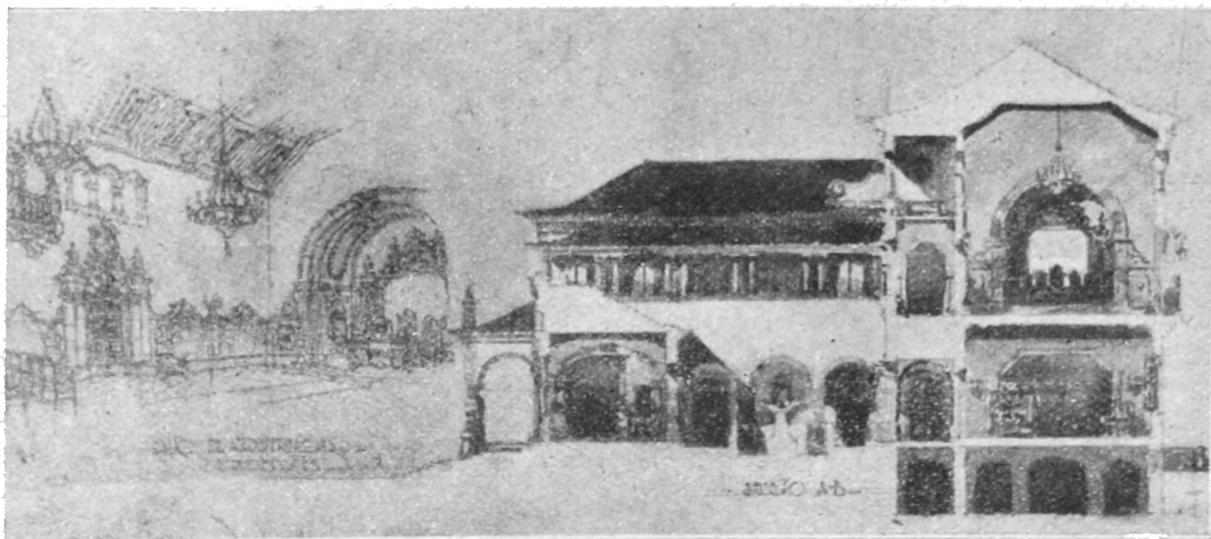
116



117



120



121

116-119 (Páginas anteriores)
Perspectiva, fachada e plantas
do projeto para o Pavilhão
Brasileiro destinado à
exposição na Filadélfia, 1925.

120-121 Cortes e perspectiva
interna, 1925.

de presente na fachada, também rodeiam o pátio interno do pavilhão, assim como as galerias e logias do pavimento superior estruturada pelas colunas toscanas. O edifício se ladeava com duas fontes d'água, à igual que muitas fontes coloniais com uma ou mais bicas pendendo em um mural azulejado ou apenas num conjunto de chafariz com tanque e frontão ondulado.

O Pavilhão também exibia os outros elementos comuns ao estilo vernáculo, cunhais, pináculo, telhado com cimalha, portada, frontão curvo, luminárias como lampiões, etc.

Dois anos depois deste infrutuoso concurso, abre-se um novo certame para outro edifício de caráter monumental, a nova Embaixada Argentina que seria construída no Rio de Janeiro. O governo argentino organizou entre o fim de 1927 e início de 1928 o concurso que seria disputado exclusivamente por arquitetos brasileiros, e que acabaria tendo um grande número de participação.

A iniciativa do país vizinho em estender aos brasileiros o privilégio do encargo de seu novo palácio diplomático foi anunciado por primeira vez no encerramento do 3º Congresso Pan-Americanos de Arquitetos, realizado em Buenos Aires em julho de 1927, e se inscrevia num marco de aproximação que também contaria com outras celebrações entre os dois países, como o “1º Centenário da Paz entre o Brasil e a Argentina” comemorado no final do mês de agosto de 1928.¹⁵⁰

O lançamento efetivo do concurso se deu em setembro de 1927¹⁵¹, e o prazo de elaboração dos projetos se estendeu por vários meses, até 1 de março de 1928¹⁵², data em que foi realizado as entregas dos projetos na então sede da embaixada do Rio. Os 27 projetos inscritos concorriam ao prêmio de 10 mil pesos destinado ao primeiro lugar, sem considerar a verba de honorários para a execução do edifício no qual se investiria 1 milhão de pesos, conforme posterior aprovação do governo argentino¹⁵³.

As propostas foram julgadas no final de março e começo de abril pelo embaixador Antonio Mora y Araújo¹⁵⁴ e pelos arquitetos argentinos Raul E. Fitte, presidente da *Sociedad Central de Arquitectos* de Buenos Aires, e

150 (O **Paiz**, 25 ago. 1928); (O IIIº Congresso pan-americano de architectos. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 1-2, 21 jul. 1927).

151 As bases do concurso foram divulgadas em um jornal brasileiro [Jornal Comercial?] em 23 de outubro de 1927 (SANTOS, Paulo Ferreira (Org.). [Livro P nº 12 recortes de jornal XXXI]. Rio de Janeiro: [s.n.], 19-[?]); (O novo edifício da embaixada argentina. O **Paiz**, p. 4, 1 mar. 1928).

152 O novo edifício da embaixada argentina. **O Paiz**, p. 4, 1 mar. 1928.

153 Para a construção da embaixada argentina no Rio. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 2, 13 set. 1928.

154 Christiano das Neves havia sido contratado para assessorar o embaixador argentino no concurso até a chegada dos dois arquitetos argentinos que fariam o julgamento dos trabalhos.

Sebastian Ghigliazza, diretor geral de arquitetura do *Ministerio de Obras Públicas* da Argentina.¹⁵⁵

A ata da avaliação final do concurso foi redigida dia 14 de abril, e explanava os critérios¹⁵⁶ que orientaram o júri na escolha dos vencedores. Seis projetos foram contemplados com premiação, entre estes os dois projetos que Lucio Costa havia realizado para o concurso, ganhando o distinguido primeiro lugar com a proposta desenhada baixo o pseudônimo “Jeca Tatu Junior”, realizado em estilo neocolonial, e o quarto lugar com a proposta baixo o pseudônimo “Arquiteto Boticelli”, em estilo renascença florentina.

O segundo lugar ficou para seu antigo professor Archimedes Memória, com um projeto de feição neoclássica, o terceiro lugar para o Adolfo Morales de los Ríos Filho, que à igual que a proposta vencedora de Costa era em neocolonial, e os quinto e sexto prêmios foram para os engenheiros V. Corsino e José Amaral Neddermeyer, respectivamente.

As duas propostas de embaixada realizadas por Lucio Costa apresentavam um número de desenhos menor que a média dos concorrentes¹⁵⁷, mas teve o reconhecimento do júri pela racionalidade da solução em planta e pela qualidade dos desenhos de fachada. Apesar do júri haver avaliado os projetos baixo o adequado anonimato de seus autores, Lucio já era conhecido dos arquitetos argentinos, uma vez que teve seus trabalhos

155 Fitte e Ghigliazza chegaram ao rio no final de março, e ambos aproveitaram para realizar palestras na cidade, realizadas nos dias 9, 11 e 13 de abril na ENBA, uma delas, de Fitte, intitulava-se “Buenos Aires antigo e moderno”. (*Urbanismo e architectura. Jornal do Brasil*, p. 10, 6 abr. 1928).

156 Numa primeira eliminação dos trabalhos foi avaliado o aspecto estilístico e qualidades gerais em estudo comparativo, posteriormente a seleção de 9 projetos foi submetida à cálculos de custo para verificar o orçamento previstas em edital assim como outras qualidade que lhe pareciam fundamentais. Finalmente a avaliação dos jurados argentinos elegem seis trabalhos que consideraram dignos de premiação, alegando que não haviam projetos que notoriamente se destacavam do conjunto, contrariando o inicialmente estipulado nas bases do concurso, que previa 18 mil pesos a serem distribuídos para os três melhores projetos, 10 mil ao projeto vencedor, 5 mil para o segundo e 3 mil pesos ao terceiro lugar.

157 Que variavam entre 14 a 8 desenhos cada projeto, enquanto o projeto Jeca Tatu Junior apresentou 6 desenhos e o Architecto Boticelli 5 desenhos.



122

expostos e premiados com medalha de ouro no Congresso Pan-americano realizado um ano antes em Buenos Aires¹⁵⁸.

Conforme o depoimento de Lucas Mayerhoffer à Paulo Santos, nos eventos festivos que seguiram o término do concurso, como os dois banquetes¹⁵⁹ que celebraram a amistosa aproximação dos arquitetos argentinos entre seus colegas brasileiros, o jovem Lucio de 26 anos se ressaltava entre o grupo de destacados arquitetos por sua atitude discreta e elegante à cabeceira da mesa, “era um *brummel*, resumiu o informante”¹⁶⁰.

Depois do julgamento os trabalhos foram expostos ao público na ENBA, e posteriormente publicados na revista da agremiação de arquitetos argentinos¹⁶¹. Na foto publicada em jornal mostrando a exposição dos trabalhos, vemos os dois trabalhos de Lucio Costa, sobre tudo a proposta em

158 Lucio Costa teve seus trabalhos expostos no 3º Congresso Pan-americano de Arquitetos de Buenos Aires premiado pelo júri do evento em julho de 1927, lhe concedendo medalha de ouro e diploma junto a premiação de outros arquitetos brasileiros: prêmio de honra e diploma para Samuel das Neves, Christiano das Neves e Ramos de Azevedo; medalha de ouro e diploma para Eduardo Armando de Oliveira, Nerey [sic] Sampaio, Angelo Galvão e Lucio Costa; medalha de prata e diploma para Raphael Galvão, Francisco Perry, Ricardo Antunes, Victor Dubugras e Edgard Vianna. Menção honrosa para Roberto Magno de Carvalho, Adhemar Moraes, Lindenbergh Alves de Assumpção, Alvaro Botelho e Albuquerque Longo. (Premios aos expositores brasileiros. **O Paiz**, p. 2, 16 jul. 1927).

159 Foram realizado dois almoços festivos nos dia 14 e 15 de abril, um banquete oferecido pelos arquitetos brasileiros aos arquitetos argentinos no “Club dos Bandeirantes” e um realizado pela embaixada argentina para os arquitetos brasileiro no Hotel Gloria. (**O Paiz**, 15 abr. 1928); (Banquete dos architectos argentino. **O Paiz**, p. 2, 16-17 abr. 1928).

160 *No almoço oferecido pelo Juri do Concurso de projetos para a Embaixada Argentina, chamava a atenção sua attitude, discreta, elegante à cabeceira da mesa; ‘era um BRUMMEL’, resumiu o informante.* (SANTOS, 1960, p. 3).

161 Concurso de ante proyectos para el Edificio de la Embajada Argentina en Río de Janeiro. **Revista de Arquitectura**, Buenos Aires, p. 227-248, n. 90, jun. 1928.

122 Foto do grupo de arquitetos presentes no almoço oferecido aos arquitetos argentinos no dia 14 de abril de 1928. Lucio Costa é o segundo à esquerda.



123

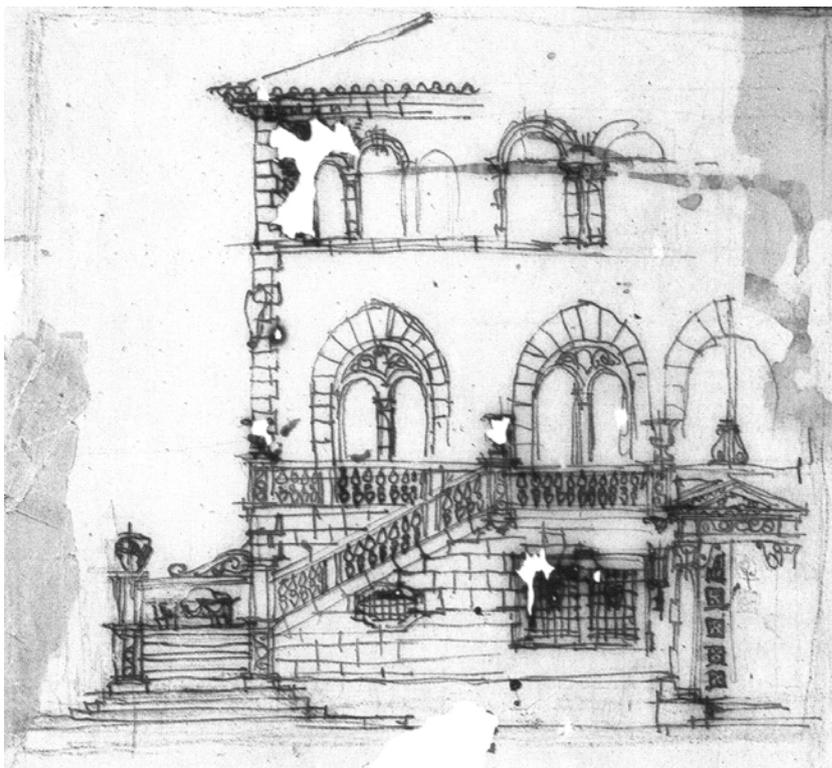
estilo florentino, pouco conhecida dentro da cronologia de obras do arquiteto. Este projeto vencedor do 4º prêmio, e recompensado com 2 mil pesos argentinos, foi a última proposta vinculada ao ecletismo histórico europeu desenhada por Lucio, que justificou a validade do estilo para o edifício por contemplar, assim como o neocolonial, três condições que lhe pareciam fundamentais:

as três condições essenciais ao problema, a saber: 1ª, adaptação perfeita ao ambiente onde deve ser construído – o Rio; 2ª, traço de parentesco quanto à origem, raça e tradições com a nação a ser representada – Argentina; 3ª, distinção e riqueza de linhas próprias ao fim que se destina o edifício – embaixada.¹⁶² [Lucio Costa, 1928]

123 Exposição dos projetos do concurso para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, 1928. Notar os dois projetos de Lucio Costa, em cima a proposta neocolonial ganhadora do certame, e em baixo seu projeto em estilo renascimento florentino, classificado em 4º lugar.

A predileção do arquiteto pelo renascimento italiano também pode ser entendido pela imersão cultural que recentemente havia tido em sua viagem

162 COSTA; NOBRE, 2010, p. 30.



124

por alguns países europeus em 1926 e 1927, sobretudo as cidades italianas, onde parece haver permanecido por mais tempo.¹⁶³ Mas se por um lado seu projeto em estilo florentino reforça a abertura do arquiteto em seguir vinculado aos estilos históricos europeus, por outro sua declaração dada ao jornal por ocasião do resultado do concurso, deixava claro seu rechaço generalizado ao ecletismo de inspiração estrangeira:

Assim, - continua o senhor Lucio Costa – os estilos franceses – do renascimento ao Luís XVI já perfeitamente adaptados à fisionomia de Buenos Aires – no Rio, dadas as nossas condições de clima, de cor e de paisagens, destoam em absoluto, e deviam ser banidos por completo.

Da mesma maneira o Elisabeth, o Tudor e os demais estilos ingleses em geral, bem como qualquer forma inspirada no gótico.

São mentiras ridículas – falsos cenários, que desafinam com o ambiente.

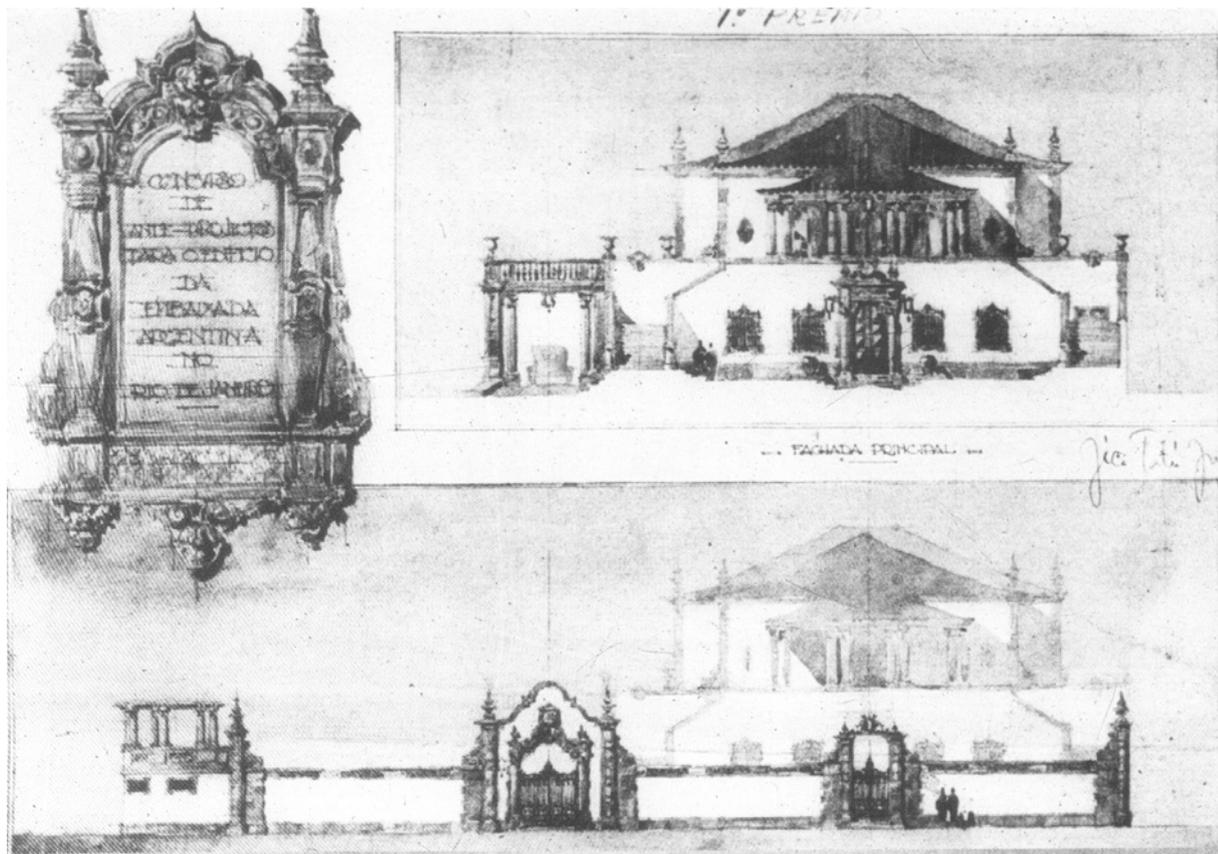


125

124 Desenhos de desenvolvimento para o projeto "Architecto Boticelli", vencedor do 4º prêmio no concurso da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, 1928.

125 Entrevista com foto de Lucio Costa publicada no "O Jornal" de 28 de abril de 1928.

163 No capítulo seguinte nos deteremos nos eventos que envolveram esta viagem de estudos.



126

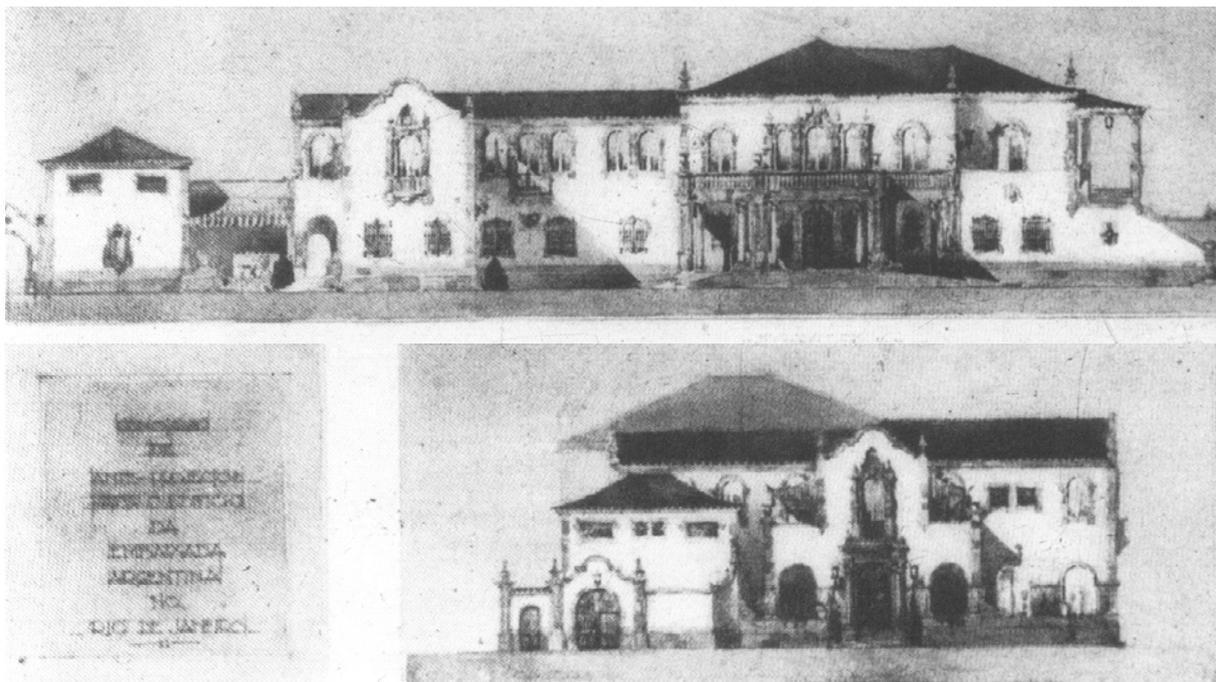
E quanto aos estilos puramente clássicos - o neogrego etc. – são frios demais, demasiados severos, deixando sempre impressão de casa bancária – de museu.¹⁶⁴ [Lucio Costa, 1928]

No projeto vencedor de Lucio Costa vemos melhor o porte monumental de suas propostas. Ao invés dos três pavimentos do contido projeto em florentino, o neocolonial se esparrama num edifício de vários volumes que se adiantam e recuam com o gabarito de apenas dois pavimentos.

A fachada principal do projeto provavelmente se voltava a face principal do terreno, que se situava de frente para o mar, junto a avenida Praia do Flamengo, um privilegiado solar em esquina com lateral para a rua Tucumán e fundos para a rua Senador Vergueiro.

126 Fachada principal do projeto “Jeca Tatú Junior”, vencedor do concurso da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, 1928.

164 COSTA; NOBRE, 2010, p. 30-31, grifo nosso.



127

A escala do edifício parece querer amenizar uma exagerada feição de edifício público, conferindo uma aspecto dúbio entre palacete residencial e institucional, fusão que de fato correspondia ao programa do edifício, destinado a albergar as instalações residenciais do embaixador e repartições diplomáticas do governo.

Vemos nas fachadas do projeto que se fazem presente os mesmo elementos do renascimento hispânico que recorrentemente lançou mão à hora de projetar residências tradicionalistas, mas apesar dos nítidos rasgos hispânicos o arquiteto declarou que quiz conferir um aspecto fundido entre os distintos coloniais:

Trabalhei a minha composição com elementos do renascimento espanhol, elementos de várias fases da renascença devidamente refundidos e amoldados a uma fórmula nova de expressão, procurando conservar no conjunto a fisionomia de nossa própria arquitetura tradicional.¹⁶⁵ [Lucio Costa 1928]

165 COSTA, Lucio. O palácio da Embaixada Argentina. *O Jornal*, 28 abr. 1928.

127 Fachadas lateral e dos fundos do projeto "Jeca Tatú Junior".

A brasilidade da proposta já se anunciava no pseudônimo com que inscrevera, que fazia menção à Jeca Tatu, conhecido personagem da literatura popular que encarnava o protótipo de trabalhador rural do Brasil¹⁶⁶.

Lucio também alegou que o caráter brasileiro da proposta se fazia ainda mais representado pelas condições na qual foi realizado, quando se encontrava em uma demorada viagem pelas antigas cidades de Minas Gerais, onde passou alguns meses do verão de 1927-1928 hospedado no convento em Caraça e na cidade de Ouro Preto.¹⁶⁷

E assim, essas circunstâncias do acaso não só facilitaram o meu trabalho, mas concorreram para tornar ainda mais expressivo o gesto da Argentina fazendo com que o palácio da sua embaixada se torne um verdadeiro símbolo de união entre os dois países, pois além de ser criação de um arquiteto brasileiro - foi idealizado num convento cheio de tradições de nossa terra e traçado na mais brasileira de todas as cidades do Brasil.¹⁶⁸ [Lucio Costa 1928]

Ao final o edifício, assim como o projeto para Filadélfia, não foi construído, pelo motivo de a Embaixada Argentina haver decidido comprar um antigo palacete nas redondezas que havia pertencido à família Guinle.

166 O personagem criado em 1918 pelo escritor Monteiro Lobato.

167 No capítulo seguinte nos deteremos nos eventos que envolveram esta viagem.

168 COSTA, 1928.

INTERMEZZO

Ai daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfronhar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações. [...] Que diriam, por exemplo, de um pintor de marinha (levo a hipótese ao extremo) que, tendo de reproduzir a beleza sóbria e elegante do navio moderno, atormentasse seus olhos estudando as formas sobrecarregadas, retorcidas, a popa monumental de um navio antigo e os velames complicados do século XVI?¹

[Charles Baudelaire 1863]

1 BAUDELAIRE, Charle. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 176-177.

5. MODERNIDADE

Os anos de 1928, 1929 e 1930 são anos de transição de paradigmas para Lucio Costa, um lento despertar que encontrou nos últimos anos da década o ambiente propício para apurar a consciência crítica. Em diversas ocasiões posteriores se refere a este período como uma época de angústia profissional, em que já não estava de acordo com a arquitetura que fazia, sem vínculo com a técnica construtiva contemporânea.

Como veremos adiante, sua conversão à vanguarda moderna se dá de maneira rompante, através de uma segunda proposta de um encargo ao qual havia realizado um projeto neocolonial. Inesperadamente Lucio elaborou um apurado projeto moderno de uma racionalidade primorosa, que não vinha se anunciando nas obras em que esteve envolvido. Además, este projeto representou um rompimento definitivo com a arquitetura neocolonial, tendo sido uma espécie de rito de passagem para as idéias da vanguarda que logo abraçou com fervor.

Dadas circunstâncias torna difícil precisar as influências que lhe orientaram para a fervorosa conversão, mas faremos uma exposição de três fatores que seguramente ajudaram a deflagrar esta renovação de paradigmas: suas viagens de estudo realizadas na segunda metade da década; o declínio de uma mentalidade eclética; e a constelação de eventos do final dos anos vinte no país.

Viagens de estudo

A origem de algumas de suas inquietações racionalistas parecem estar entre as experiências vivenciadas nas duas viagens que realizou na segunda metade da década, uma estadia de quase um ano em alguns países da Europa, de setembro de 1926 até mediados de 1927, e uma viagem por

antigas cidades coloniais de Minas Gerais no final do ano de 1927 até início de 1928.

Quando Lucio Costa foi habilitado com o Grau Máximo nos seus estudos de arquitetura pela ENBA, em cinco de maio de 1926, foi premiado com a Pequena Medalha de Ouro², condecoração que lhe dava direito de usufruir de uma passagem de ida e volta à Europa pelos navios da Lloyd Brasileiro.³

Devido as circunstância de haver sido concedido pela ENBA, e tendo que usar as passagens num prazo determinado⁴, o arquiteto trata de idealizar uma viagem de estudos aos moldes dos prêmios de viagem da tradição *Beaux Arts*⁵, visando permanecer uma temporada pedagógica pelos países europeus.

Em documento inédito recentemente catalogado pela Casa de Lucio Costa, vemos que nessa ocasião Lucio cria um planejamento das inquietações profissionais que queria aclarar em sua viagem. As cinco folhas do papel timbrado com “LUCIO COSTA E F. VALENTIM”, são o rascunho manuscrito⁶ de uma justificativa de financiamento para sua viagem de estudos, o que mostra que tinha a intenção de pleitear ajuda financeira com alguma instituição não mencionada. Mas o interessante deste documento são os itens elencados pelo arquiteto como a “missão” da viagem, e que exhibe as preocupações e paradigmas arquitetônicos que buscava naquele momento,

2 Neste mesmo concurso para formar-se arquiteto pela ENBA, Atílio Corrêa Lima foi condecorado com a Grande Medalha de Ouro. (ACKEL, Luiz Gonzaga Montans. **Atílio Corrêa Lima**: uma trajetória para a modernidade. Tese [Doutorado em arquitetura] - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 93).

3 *Os premiados tem passagem gratuita para a Europa, concedidas pelo Lloyd Brasileiro*. (Escola Nacional de Bellas Artes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 8, 18 jun. 1926). Lucio Costa afirmou: *Depois de formado, eu ganhei um prêmio do Lloyd brasileiro* (COSTA; NOBRE, 2010, p. 230); (COSTA, 1997, p. 33).

4 A passagem de ida e volta à Europa que Lucio Costa ganhou como prêmio provavelmente tinha que ser usada em menos de um ano, igual que os prêmios de viagem ao estrangeiro patrocinado pela ENBA, que tinham seis meses de validade. (DAZZI, Camila (Org.); VALLE, Arthur (Org.). Instruções para os concursos para premio de viagem ao estrangeiro, em 1914. **19&20**, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/ipv_1914.htm>. Acesso em: 15 abr. 2011).

5 Como os *Prix de Rome*, premiação da matriz francesa que significava o patrocínio de uma temporada de estudos na Itália para o contato direto com a cultura da antiguidade clássica. (SODRÉ, 2010, p. 28).

6 Apesar de não estar assinado, a grafia manuscrita é de Lucio Costa.

e que, para a nossa surpresa, o nome de Le Corbusier comparecia como uma das inquietações a serem apuradas *in loco*.

A primeira menção ao arquiteto franco-suíço se faz no verso da primeira folha, onde numa anotação avulsa o nome Le Corbusier encabeça uma lista de duas bibliografias com o nome de seus autores: *Les principes de l'architecture*, John Belcher, e *The seven lampes of architecture*, John Ruskin.⁷ Em seguida, entre os objetivos da categoria “estilo”, Lucio considera querer avaliar a “orientação modernista”, procurando entender “o abandono às formas consagradas” através da “criação do estilo estrutura”, “Escola de Le Corbusier”.

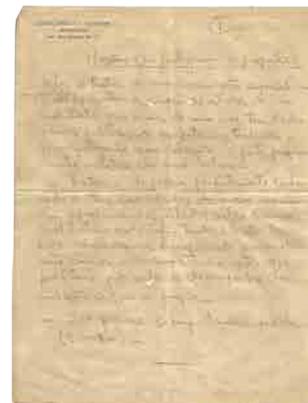
Lógicamente todo o teor do documento com suas motivações de estudo estão formulado com uma mentalidade eclética, mecanismo de raciocínio profissional bem evidenciado pela sua formação e prática neocolonial; mas é muito sugestivo estas menções à Le Corbusier ainda em 1926 dentro deste programa de estudos. Por ser este importante documento desconhecido e manuscrito, transcrevemos abaixo todo o conteúdo, e que pode ser melhor apreciado nos anexos do trabalho.

Razões que justificam a proposta

- Não se tratar de uma comissão especial mas simplesmente de aproveitar a viagem de estudos de um arquiteto que mais de uma vez tem dado provas públicas de competência técnica, principalmente com relação à parte propriamente estética da arquitetura.
- Tratar-se de pessoa perfeitamente conhecedora das necessidades do nosso meio, com aprofundados estudos sobre a nossa arquitetura colonial, tendo entretanto sido educado na Europa onde permaneceu sete anos, circunstância esta que facilitará, por certo, o desempenho da missão a que se propõe.
- Ser pequena a importância pedida (5:000\$00).

Objeto da missão

- Estudar junto às municipalidades das principais cidades da Europa a maneira por como é encarado e resolvido o problema da estética urbana, no que diz respeito propriamente à composição das fachadas



01

01 Primeira página do rascunho para justificativa de financiamento para a sua viagem a Europa, 1926. Para visualização do documento completo ver o Anexo B.

⁷ Entre as duas bibliografias há uma anotação numérica, III-348,3.24, que poderia se tratar da referência catalográfica da obra na biblioteca.

- consideradas isoladamente ou em conjunto (“block composition”). Estudar “in loco” os pontos seguintes: soluções práticas adotadas das respectivas Diretorias de Obras; resultados já colhidos; orientação atual.
- Como conciliar os interesses individuais dos proprietários com o interesse coletivo, interesse da cidade, que é o aspecto de cada rua considerada como uma massa arquitetônica (Teorias de J. Belcher).
 - Princípios a adotar para a conservação dos trechos antigos de valor artístico ou histórico. Como tratar as partes vizinhas de construção recente. Fusão [*frase não identificada por causa do papel amassado e rasgado*].
 - Partidos a preferir como remate dos grandes edifícios nos centros urbanos. Mansarda. Platibanda. Beirada. Como harmoniza-los. A orientação a seguir.
 - Estilo - Como ~~conceder~~ resolver o problema da harmonia ~~em~~ dentro da liberdade de estilo. Se só aceitar os estilos baseados no Clássico (Neo-grego, Renascença, Luiz XIII-XVI, Barroco, os estilos germânicos). **Como encarar a orientação modernista, o abandono às formas consagradas, a criação do “estilo estrutura”.** (Escola de Le Corbusier)
 - O elemento linha - qual escolher, a técnica italiana, com o domínio da linha horizontal, ordens sobrepostas, acentuando os frisos, a técnica francesa, onde domina a linha vertical, ordens abrangendo andares sucessivos encaixando os vãos correspondentes em feixes verticais. Admitindo-se ambos os princípios como concilia-los. Como aceitar o partido americano que trata os pavimentos térreo e último como faixas independentes, isolados dos demais andares?
 - O elemento massa - Como regulamentá-lo. Corpos recuados sobre o prumo da fachada, e corpos em balanço. Uniformidade a oposição. Construção sobre a calçada em arcadas (Cidade de Bern). Como evitar seus inconvenientes tornando-o aceitável em casos especiais. Meio adotado para evitar massas inúteis, como cúpulas, flechas, torreões. Que critério adotar onde permiti-los. Esquinas chanfradas ou circulares. “Ronds-points”.
 - O elemento cor - Que teoria adotar a respeito. Aplicação às fachadas. Harmonia pelo desdobramento de um tom básico (“ton sur ton”) ou harmonia pelo contraste. Resultados práticos [*frase não identificada por causa do papel amassado e rasgado*]
 - Bairros de moradia - Novas ruas. Princípios a que devem obedecer os traçados, desenvolvendo a testada dos lotes e reduzindo a profundidade. Ruas em curva (perspectivas que se sucedem). Qual a sua aceitação. Suas vantagens. Como traça-las. Verificar os

resultados obtidos com as idéias modernas de jardim comum.
 “Calçada jardim”. “Villa jardim”. - - - - -

Enfim, tendo sempre em mente as necessidades do nosso meio, do nosso clima; as nossas condições especiais de raça e ambiente, observar, verificar, estudar, o que foi feito no passado, o que se faz atualmente e a tendência futura.

Observar o que há em teoria, as teses em jogo. Verificar os resultados técnicos obtidos, e quando de acordo com as nossas necessidades estudar o meio prático de realiza-los entre nós.

O que irá, por certo, contribuir para tornar ainda mais perfeito e eficaz, com relação à estética, o regulamento agora em vigor.⁸ [Lucio Costa 1926?]

Infelizmente todas estas motivações parecem ter sido deixadas de lado pelo arquiteto, que parece não ter levado adiante o pedido de financiamento. Talvez por ter ganho um prêmio na loteria nesta mesma época⁹, que lhe proporcionaria condições de manter-se viajando por quase um ano¹⁰, Lucio realizou a viagem muito mais no âmbito turístico que propriamente de estudo, não se conhecendo nenhum desenho desta longa estadia européia.

Nas entrevistas de décadas depois, quando Lucio comentava esta viagem sempre se referia como um período de distanciamento do Rio, querendo descansar com “o espírito de turista, despreocupado inteiramente de qualquer interesse profissional no assunto”¹¹.

Mas ainda que não tenha servido como uma viagem propriamente de estudo, era inevitável a imersão cultural e assimilação da vanguarda que se consolidava naqueles anos. De fato o arquiteto reconheceu que ainda que descomprometido com uma objetividade de pesquisa, muita coisa foi absorvida:

8 COSTA, Lucio. V D 05-01504 L. **Razões que justificam a proposta**. [Rascunho das justificativas de financiamento para a viagem a Europa em 1926-1927]. 5fls. 1926?. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1805>>. Acesso em: 18 ago. 2013, grifo nosso.

9 Maria Elisa apud LIMA, Fábio José Martins. **Por uma Cidade Moderna: Ideários de Urbanismo em jogo no Concurso para Monlevade e nos projetos destacados da trajetória dos técnicos concorrentes (1931-1943)**. 431 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2003, p. 386.

10 Usufruindo de uma carta de crédito do City Bank, “*uma larga folha de papel encorpado onde os caixas davam baixa à mão de cada retirada*” (COSTA, 1997, p. 15).

11 COSTA; NOBRE, 2010, p. 148.

[...] mas o futuro mostraria que muitas coisas que observei de maneira superficial ficariam gravadas no meu subconsciente. Desloquei-me pela França, Itália e Suíça numa fase em que o movimento moderno apenas iniciava como força através da Bauhaus, por exemplo. Não me envolvi porque fazia uma viagem turística, mas a verdade é que, quando voltei, senti verdadeiro desencanto pela arquitetura que fazia.¹² [Lucio Costa 1988]

Não se sabe ao certo qual foi o grau de aproximação ao circuito de arquitetura vinculada à vanguarda contemporânea, mas esteve em Paris um ano após a exposição do pavilhão da revista *L'Esprit Nouveau*, e o *Vers une Architecture* já havia sido publicado em 1923. Porém sua alienação era tal que em sua viagem de regresso ao Brasil, se entretendo com o conhecido jogo de forca junto a uma companheira do navio, foi “enforcado” por não descobrir o nome Le Corbusier nas letras soltas e iniciadas por “L”.¹³

Em depoimento dado ao jornal quase um ano após o seu regresso, Lucio Costa revela haver visto alguma coisa de arquitetura moderna, manifestando, porém, ser reticente quanto à sua aplicação.

Finalmente, os estilos francamente modernos, como **tive a ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante**, são, mesmo quando adaptados com moderação às idéias de Le Corbusier, arriscados.

Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o *art nouveau* de 1900. Estamos perto demais, não podemos ainda julgá-lo.¹⁴ [Lucio Costa 1928]

Mas se por um lado esta estância de menos de um ano não serviu para uma aproximação franca com às idéias da vanguarda, por outro lado parece ter servido para o cultivo de outras qualidades, como o apuro do senso crítico cultural e o bucolismo errante sensível na admiração de pequenos eventos

12 MARINHO, Beatriz. Lucio Costa: Brasília é uma síntese do Brasil. *O Estado de São Paulo*, caderno Cultura, p. 2, 13 fev. 1988, apud SILVA, 1991, p. 30.

13 COSTA; NOBRE, 2010, p. 225.

14 *Ibid.*, p. 29.

da natureza. Desde sua partida¹⁵ no cais do Rio de Janeiro, sua viagem já dava mostras do humor melancólico e contemplativo com que buscava refúgio em sua jornada pelo velho continente. Em carta escrita posteriormente aos pais, confessou que naquele dia de bruma e chuvoso lhe pesava o sentimento de partida, “fugia a terra, fugiam os entes queridos – fugiam Lieta e Leleta¹⁶ – fugia tudo. E no entanto era apenas eu que fugia”¹⁷.

Depois de semanas embarcado¹⁸, o navio finalmente chega à Europa pelo porto de Lisboa, onde Lucio pode perambular e extravasar a grande expectativa de rever o continente que havia deixado quase dez anos antes, e que tornaria a ver com os novos olhos de um jovem arquiteto de 24 anos de idade. Mas permanece em Lisboa apenas por um dia¹⁹, pois o navio seguia até o porto de Havre, onde desembarcou. Desta cidade do norte da França, onde seus pais haviam morado quando recém casados, permaneceu dois dias e partiu para Paris, onde permanecera por quase um mês. Em carta à sua mãe, justifica sua longa permanência dizendo que “Paris absorve, prende [...] É egoísta, tudo exige e não deixa tempo para nada”²⁰. Nesta carta Lucio segue descrevendo seu entusiasmo de um turista em Paris, e de

15 Lucio Costa partiu em viagem no dia 10 de setembro de 1926, dia do aniversário de 70 anos de seu pai. (COSTA, Dinah. VI A 02-01180 L. **[Carta para Lucio Costa]**. 10 set. 1926. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1493>>. Acesso em: 11 abr. 2010).

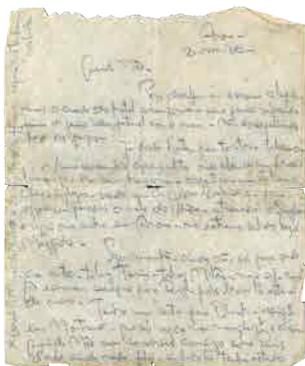
16 Lieta e Leleta eram os apelidos das duas Julietas por quem Lucio Costa estava apaixonado e mantinha uma espécie de namoro duplo; cada noite passeava na praia com uma delas, até que a família de Lieta descobriu, o que gerou muito constrangimento (WISNIK, 2003, p. 69-70). *Fiquei comprometido com duas Julietas ao mesmo tempo. Quando conheci a Julieta, com quem acabei me casando, fui à casa de amigos e conheci a outra Julieta, sua prima. Uma era bem diferente da outra. Fiquei cultivando as duas amizades. Estava em um beco sem saída quando ganhei um prêmio da loteria e pude voltar à Europa. Fiquei lá por uns tempos. Quando voltei, estava decidido, mas o problema ressurgiu. Fui então considerado leviano. Mas a decisão acabou se revelando, espontaneamente.* (COSTA, Lucio. O Brasil vai dar certo. **IstoÉ**, p. 5-9, 28 jan. 1998).

17 COSTA, Lucio. VI A 01-00561 L. **[Carta para a família]**. 15 set. 1926. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/941>>. Acesso em: 11 abr. 2012.

18 Antes de atravessar o Atlântico o navio percorreu os portos do nordeste e norte da costa brasileira, proporcionando o contato de Lucio Costa com importantes cidades ainda não conhecidas.

19 É provável que tenha permanecido mais tempo na cidade em outro momento da viagem, pois em entrevista de 1928 afirmou: *fiz viagem contrária aos nossos descobridores do século XVI e fui buscar na velha península ibérica, berço comum, os elementos essenciais ao estilo, aquele mesmo estilo que em outros tempos possuímos e que agora já não mais temos.* (COSTA, 1928).

20 COSTA, Lucio. VI A 01-00565 L. **[Carta para sua mãe]**. 21 nov. 1926. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1011>>. Acesso em: 11 abr. 2012.



02

seu emocionado relato, que infelizmente não nos cabe aqui reproduzir, vale destacar dois fatos curiosos: seu encantamento diante de um carro Mercedes que afirmou ser “uma obra de arte digna do Louvre”, e sua revolta contra os copistas de quadros que comercializavam no entorno do museu.

Mas o pior, o verdadeiro crime, o que devia ser proibido por lei, são os copistas, os velhos ou as velhas e moças que sem ter o que fazer, de cavalete armado e paleta em punho, deformam as linhas, deturpam as formas, sujam as cores das maravilhas que copiam, e fria e impiedosamente transformam a beleza leve, espiritual, incomparável de um Boticelli, por exemplo, numa coisa que não é nada. Boticelli, o meu querido Boticelli – tive vontade de gritar!²¹ [Lucio Costa 1926]

Uma indignação que dava mostras de uma inflexão interior que pouco mais tarde desabrocharia em sua própria produção arquitetônica, desviando o seu compromisso em copiar os elementos vernáculos que desfiguravam o caráter inevitavelmente novo da condição contemporânea de sua obra.

Depois de Paris Lucio Costa segue viagem para Suíça, onde reviu amigos de infância e seu antigo professor de Montreux. Seguiu depois para a Itália, onde visitou diversas cidades entre as quais estavam Arona, Turim, Milão, Verona, Pádova, Veneza, Florença, Roma, San Remo.

Nestas cidades da Itália, permanência que parece ter predominado em sua viagem, se entusiasmava pela arquitetura renascentista, que anos mais tarde afirmaria admirar o racionalismo de suas composições de linhas claras e leves²².

Sempre apreciei Brunelleschi, sua arquitetura violentando toda aquela tradição gótica que invadiu um pouco a Itália, ele com suas proporções, tudo geométrico, linhas claras, são formas puras.²³ [Lucio Costa 1979]

Com o ânimo de um *flâneur* perambulava com um roteiro bastante aberto, viajando “tranquilo, sem sustos e sem pressa com calma [...] Essa calma

02 Primeira página da carta de Lucio Costa à sua mãe, 21 de novembro de 1926.

21 COSTA, 21 nov. 1926.

22 COSTA; NOBRE, 2010, p. 64.

23 COSTA; NOBRE, loc. cit.



03



04



05

necessária e indispensável ao gozo integral do momento presente.”²⁴ Mas durante este período “sempre viajando, sempre mudando de hotel, e mudando de trem”²⁵, Lucio teve uma espécie de cansaço de curiosidade, que por sua vez instigava uma procura pelo deslumbramento genuíno:

Cansado de ver tanta coisa interessante em tão pouco tempo, já quase nada sinto e quase nada me emociona. Procuo em vão ter aquela sensação de alegria sincera, profunda e ingênua que eu sempre tinha, e me fazia tanto bem. Era como uma onda de ar fresco e puro que respirasse. Quando visitava um monumento de arte, um monumento antigo, a minha imaginação me auxiliava e me auxiliava a história – e eu revivia todo o antigo esplendor. E era viva e forte a emoção que sentia. Agora atravesso galerias, admiro igrejas, percorro museus, visito monumentos e nada sinto de verdadeiramente profundo. E me enervo. **E sigo sempre e procuro, e vou sempre procurando qualquer coisa, que não sei ao certo, que não encontro, qualquer coisa que deve existir** pois eu dantes sentia, pois que ainda sinto em torno, mas que já não sinto em mim.²⁶ [Lucio Costa 1926]

24 COSTA, Lucio. VI A 01-00581 L. [Carta para a família]. 22 dez. 1926. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1458>>. Acesso em: 11 abr. 2012.

25 Ibid.

26 Ibid., grifo nosso.

03 Lucio Costa com Henri Auber, seu antigo professor de Montreux, 1926.

04-05 Lucio Costa em Montreux e em Fiesole, 1926.

No final de sua temporada pela Europa Lucio contraiu uma doença pulmonar, indo se tratar em um sanatório nas aforas de Roma²⁷, onde permaneceu por volta de três meses²⁸. Apesar de haver se recuperado bem, após seu retorno ao Rio de Janeiro, permaneceu alguns meses na cidade e depois foi passar a temporada de verão em um isolado colégio de padres em Minas Gerais, para se recuperar e sanar por completo da enfermidade.

Lucio Costa então dá seguimento de sua viagem à Europa traçando um roteiro invertido, indo para o interior de seu país, um avesso do clássico *Grand Tour*²⁹, já que aproveitaria a oportunidade para percorrer as pequenas cidades esquecidas pelo tempo e a distância, realizando diversos desenhos de levantamento da arquitetura vernacular.

Com essa inversão de cenário, talvez Lucio Costa estivesse procurando uma espécie de descontaminação do enriquecedor bombardeio cultural que recebera, como nos dá pista seu relato por carta de um ano antes, ainda na Europa:

E há momentos em que tenho ímpetos de fugir, de esconder-me num país bem estúpido, que nada tenha de arte, onde a inteligência e o espírito possam espreguiçar-se numa despreocupação sã e animal. [...] **Onde não havendo essa quantidade excessiva de coisas de valor, qualquer pequena “trouvaille” é um grande prazer, um tesouro.**³⁰
[Lucio Costa 1926]

E do repouso no sanatório próximo de Roma foi terminar de se curar no convento do Caraça, “perdido a uma altura de mil e quatrocentos metros, cercado de montanhas e longe do primeiro povoado duas horas de viagem”³¹, trocando o convívio cultural europeu pelo entorno

27 Em 1926 quando viajei para Europa, tive um problema no pulmão e então me puseram num sanatório chamado Villa Igea, fora do muro, saindo de Roma. Na entrada da cidade, tinha guardas controlando a mercadoria que entrava e a Villa Igea era além. Um sanatório de bonitas freiras, onde eu tinha toda a liberdade. Eu saía, ia a Roma passear. (COSTA; NOBRE, 2010, p. 216).

28 COSTA; NOBRE, 2010, p. 67.

29 O turismo de intelectuais, filósofos e artistas que desde o século XVII acudiam a Itália interessados no estudo da cultura dos antigos, seus monumentos e no gosto pelas ruínas. (SODRÉ, 2010, p. 28).

30 COSTA, 22 dez 1926, grifo nosso.

31 COSTA; NOBRE, 2010, p. 29.



06

essencialmente bucólico do Caraça, lugar de qualidade paisagística ímpar, cercado por vegetação nativa e inúmeras grutas, escarpas montanhosas, córregos e cachoeiras.

Além do silêncio das matas mineiras e do ânimo de contemplação bucólica, sua temporada no interior de Minas Gerais também lhe proporcionou o reencontro com a arquitetura colonial autêntica que havia visto em Diamantina. E talvez esta tenha sido a real a motivação por trás deste voluntário retardo à sua rotina no Rio de Janeiro: reencontrar o deslumbramento que havia tido em Diamantina.

No último dia do ano de 1927 Lucio Costa desceu a serra do Caraça no lombo de um jumento, “resvalando nas pedras soltas da serra”³², para ir visitar a igreja matriz do povoado de Catas Altas do Mato Dentro. Chegando lá se admirou:

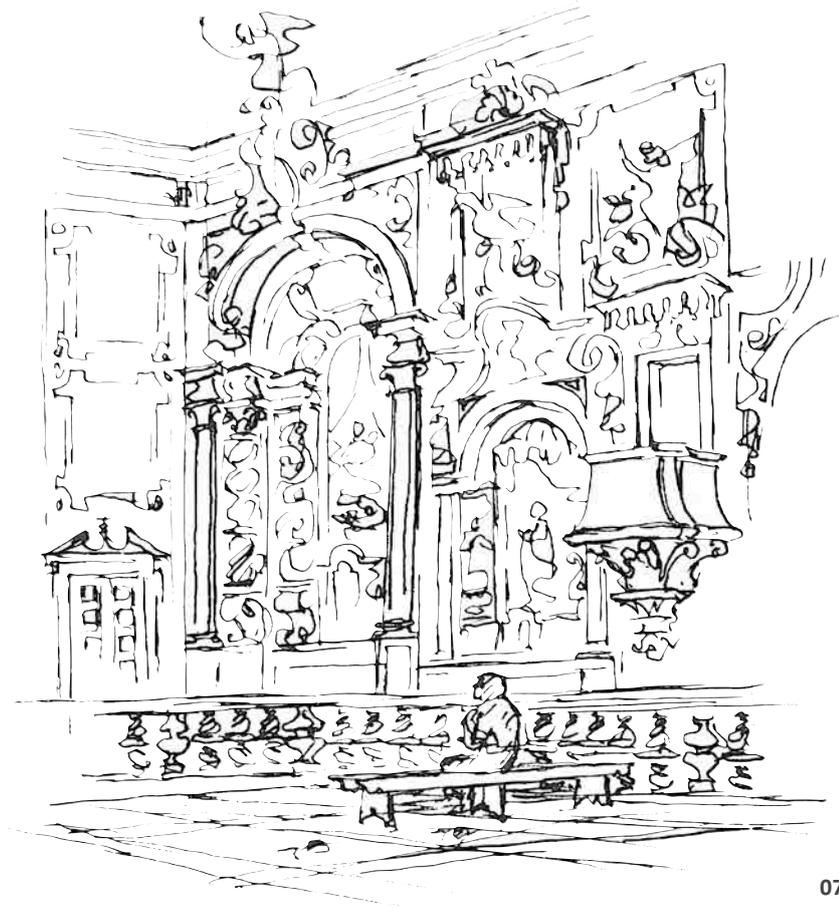
Estava deserta. Apenas uma velhinha sentada num dos bancos. Em meio ao esplendor da talha, dos dourados, das imagens, das pinturas, ela sentia-se visivelmente em casa. Estava ali à vontade como se tudo aquilo tivesse sido concebido para o seu uso e gozo exclusivo, como se tudo lhe pertencesse.³³

[...] só uma velhinha sentada, naquela conversa dela, naquele diálogo dela com Nossa Senhora e o Senhor. Ela mora num casebre e dispõe daquele Versailles para o seu uso pessoal, aquilo é dela!³⁴ [Lucio Costa, 1986]

32 COSTA, 1997, p. 519.

33 COSTA, loc. cit.

34 COSTA; NOBRE, 2010, p. 112.



07

Uma admiração que, como mostra o relato, se deslumbra não apenas pelo rico interior barroco, mas sobre tudo pela dimensão social da arquitetura, que estendia aos usuários a grandeza da monumentalidade plástica. Inquietação que tem íntima relação com sua posterior adesão à vanguarda, pois Lucio insistirá nessa mesma expectativa da capacidade transformadora da arquitetura, uma estética de dimensão social. E foi ali na monotonia colonial dos povoados mineiros abandonados pelo tempo e pelo progresso, que Lucio Costa voltava a encontrar o estado de contemplação, curiosidade e admiração genuína, perdidos na diversidade e riqueza das culturas européias.

O contexto de saúde debilitada de uma certa forma lhe facilitou a redescoberta da admiração pelas coisas, pois pode haver proporcionado uma perspectiva diferenciada, como comentou Boudelaire em seu texto "O Pintor da Vida Moderna":

07 Desenho do interior da igreja matriz de Catas Altas do Mato Dentro, 1927.



08



09



10



11



12

Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo.

[...] Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. [...] A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo.³⁵ [Charles Baudelaire 1863]

35 BAUDELAIRE, 1988, p. 168.

08-12 Desenhos realizados durante sua viagem pelas cidades mineiras, 1927-28.



13



14



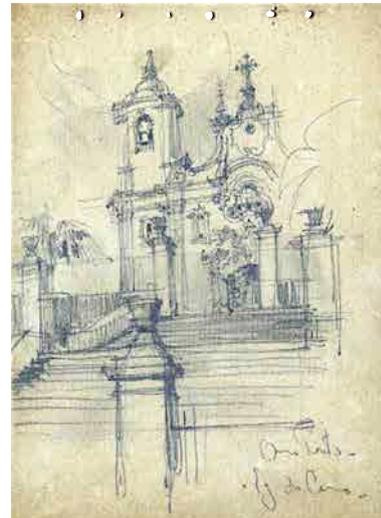
15



16



17



18



19



20

A sua estada que iniciou no lendário colégio de Caraça, onde permaneceu por volta de quarenta dias, se estendeu por outras pequenas cidades do interior do estado de Minas Gerais, onde ao todo ficou por volta de três meses. Das cidades por onde passou ia desenhando igrejas, detalhes de arquiteturas e móveis em uma caderneta que levava. Em reportagem escrita um ano depois, falaria dessa alegria de encontrar uma identidade esquecida nas feições mais autênticas da arquitetura colonial:

Quem viaja pelo interior de Minas percorrendo as suas velhas cidades, Sabará, Ouro Preto, S. João del Rei, Mariana e tantas mais, não pode deixar de ter a impressão triste que tive, a pena infinita que senti vendo completamente esquecidos aqueles vestígios tão expressivos do passado, de um caráter tão marcado, tão nosso. **Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós, não sei.** - Proust devia explicar isso direito.³⁶ [Lucio Costa 1929]

Ainda que Lucio Costa tivesse usado o seu tempo para exercitar-se no vocabulário neocolonial e renascentista dos dois projetos para a Embaixada Argentina, tinha diante de si os mesmos elementos que tanto o haviam impressionado em Diamantina, o que fez fortalecer a desconfiança pela validade de um pastiche decorativo, como mostra a adoção de uma linguagem mais robusta e racional de suas últimas residências da década de 1920, como a Casa Souza Carvalho, e sua afirmação ao jornal em 1929 de que a “a nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, [...] de linhas calmas, tranquilas, [...] tudo nela é estável, severo, simples, nada persnótico.”³⁷

As cidades onde realmente permaneceu mais tempo, além de Caraça, foram Sabará e Ouro Preto, sendo esta última, a que considerava a “mais brasileira de todas as cidades do Brasil”³⁸. De um depoimento sobre sua estadia em Sabará vemos a introspecção da qual, de acordo com Silva³⁹, se fortalecia

36 COSTA; XAVIER, 1962, p. 15, grifo nosso.

37 Ibid., p. 14-15.

38 COSTA; NOBRE 2010, p. 30.

39 SILVA, 1991, p. 30.

13-20 Desenhos realizados durante a viagem pelas cidades mineiras, 1927-28.

também pela imersão literária buscada na intensa leitura de livros de Anatole France, Stendhal, Paul Valery e Oscar Wilde.

Em Sabará, meu hotelzinho tinha a varanda dos quartos a cavaleiro do rio das Velhas. Quando começava a escurecer, toda a claridade do dia que findava concentrava-se no espelho d'água, extensa faixa prateada na crescente escuridão. Era bom sentar ali à toa e ver surgir a primeira estrela. Comecei então a tomar consciência das nossas verdadeiras tradições arquitetônicas e a perceber como era falso o conhecimento “colonial” que nos tinham transmitido. Pouca gente sabe o bem que fazia um longínquo piano ao fim da tarde numa cidade antiga, quando se está mal satisfeito com a profissão. A gente se lembra de coisas que nunca sonha, mas que estavam lá dentro de nós.⁴⁰ [Lucio Costa 1988]

Esta imersão no colonial autêntico sugeria a desconfiança na perda de elo do neocolonial com sua contemporaneidade, uma extravagância de querer voltar no tempo enquanto a tradição vernácula mostrava o contrário, uma grande afinidade plástica com as técnicas construtivas. Isso mostra que por mais próximo que Lucio Costa estivesse de romper com o neocolonial, sua identificação e deslumbramento diante do colonial legítimo o levavam à não renunciar a mentalidade eclética de valorização dos estilos históricos.

Declínio da identidade eclética

Em entrevista de 1 de julho de 1928, poucos meses depois de seu retorno pelas cidades mineiras, Lucio Costa deu um depoimento que mostrava o grau de consciência em prol do movimento de renovação das artes. O artigo é um ensaio crítico realizado com base em um questionário que a redação do jornal havia enviado para colher o posicionamento de alguns arquitetos⁴¹ frente ao tema do “arranha-céu”.

Sua posição manifestada no artigo defendia a ciência como o paradigma reinante que impelia à uma revolução artística, e sendo os edifícios em

40 MARINHO, Beatriz. Lucio Costa: Brasília é uma síntese do Brasil. O Estado de São Paulo, caderno Cultura, p. 2, 13 fev. 1988, apud SILVA, 1991, p. 30.

41 Entre os arquitetos consultados estavam Archimedes Memória, Cypriano de Lemos, Angelo Bruhns, José Cortez, Josep Gire e os construtores Preston & Curtis.

renovador que se afirmava na Europa, mas devido à uma desconhecida franca aproximação com a vanguarda, podemos supor que algumas convicções modernas podem ter vindo pela experiência dentro da própria arquitetura acadêmica, lição que Lucio apontou como uma das motivações da nova arquitetura na Europa:

[...] Os americanos sem estilo próprio, sem passado de arte, imigram para a Europa em busca de elementos de inspiração e impressionados com as maravilhas do passado, tratam logo de aplicar aos arranha-céus todos os detalhes que trouxeram. Essa transposição de motivos chega às vezes a resultados absurdamente caricatos.

Exatamente ao contrário aconteceu aos europeus. Tendo em casa os originais puderam sentir melhor o quanto é irritante, mentirosa e desonesta essa imitação de estilos que já passaram com as gerações que os criaram. **E foi esse o ponto de partida do grande movimento regenerador e purificador que se observa nas artes em toda a Europa.**⁴² [Lucio Costa 1928]

Pertencendo à primeira geração de arquitetos modernos no país, é natural que Lucio Costa constatasse a necessidade de renovação a partir do substrato eclético que conhecia, e não pelo assédio de uma escola de vanguarda instaurada, já que não havia. E nesse ponto temos que concordar com Paulo Santos e Bruand⁴³, que por mais estranho que possa parecer, o neocolonial constitui-se numa importante transição entre o ecletismo e o racionalismo. E sendo Lucio Costa um dos mais proeminentes arquitetos do neocolonial, pôde verificar mais do que ninguém as autênticas qualidades da tradição vernácula, e constatar o mesmo que outros pioneiros da modernidade:

Aprendí más de los viejos edificios que de ese hombre: los edificios viejos, con su bella y sencilla finalidad, su bella y sencilla construcción, su maravillosa artesanía, su hermosa proporción, su falta de sofisticación. Ahí es donde yo aprendí. Esos viejos edificios han sido una inspiración continua para mí, incluso hoy.⁴⁴ [Mies van der Rohe 1959]

42 COSTA; NOBRE, 2010, p. 23-24, grifo nosso.

43 BRUAND, 2008, p. 58.

44 MIES VAN DER ROHE, Ludwig. **Escritos, diálogos y discursos**. Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2005, p. 65.

Este crédito ao neocolonial como ponto de contato prévio com a racionalidade é uma questão crucial ao estudar a obra de Costa, pois compreender que há pontos de contato entre sua obra eclética e moderna requer negar certas conclusões que o próprio Lucio tentou montar como historiografia oficial. Em seu texto de 1951, “Depoimento de um arquiteto carioca”⁴⁵, Lucio Costa descarta o neocolonial como uma experiência válida para a aparição da modernidade no Brasil, de acordo com ele a ascendência válida da vanguarda moderna se remonta diretamente a arquitetura neoclássica trazida pelos artistas da missão francesa⁴⁶, já que esta, a igual que a vanguarda moderna das décadas de 1930 e 1940, integraram a arquitetura brasileira ao “espírito moderno da época”⁴⁷. Por sua vez o neocolonial era considerando um hiato, um período nulo na escalada de contribuições históricas para o surgimento da modernidade.

Apesar de comumente a historiografia moderna ter ido à reboque das conclusões de seu maior autor, esta conclusão não é compartilhada por muitos pesquisadores que, como nós, entendemos o valor do neocolonial não apenas pelos seus frutos arquitetônicos, mas sobretudo pela aproximação dos arquitetos neocoloniais à um vernáculo regional, exigindo de seus adeptos a pesquisa de construções coloniais seiscentistas, setecentistas e oitocentistas, muitas delas residências simples e robustas, que exalavam o próprio período histórico neoclássico em que se inscreviam.

Mas a natureza contraditória do movimento neocolonial, onde a um só tempo fomentava a crítica ao sistema eclético-acadêmico e reforçava a mentalidade eclética, ao apontar simultaneamente para estas duas direções já anunciava seu inevitável fracasso. E ainda que inicialmente conseguira se

45 Publicado originalmente no Correio da Manhã, em 15 jun. 1951.

46 Em 1815, o governo português, que era partidário de uma dependência inglesa na economia e francesa na cultura, tomou a iniciativa de convidar uma comissão de artistas e cientistas franceses, para auxiliar no desenvolvimento da indústria e cultura do Brasil. Convocados com o fim de criar uma escola de artes e ofícios no país, os artistas que desembarcaram no Rio de Janeiro em março de 1816, constituíram o que mais tarde a historiografia denominou de Missão Artística Francesa. Com o estabelecimento no Rio dos artistas da Missão Francesa, inicia-se um período de forte influência neoclássica. E com a expedição do decreto real de D. João VI, em 12 de agosto de 1816, dava-se início ao ensino das belas artes no Brasil.

47 COSTA, 1997, p. 157.

inscrever às preocupações da época em busca de uma arte fresca, sua substituição do ecletismo estrangeiro foi em grande parte falida, e não contrapondo a maquinação do próprio modelo eclético, tornou-se uma alternativa contextualizada do ecletismo-acadêmico.

Sendo assim, poderíamos falar de um sonambulismo do estilo passado, pois não alcançando sua herança mais consistente apenas se ateve em “exumar formas mortas”⁴⁸ que lhe fora legado. Esta “sagrada missão” de transpor as memórias de uma arquitetura passada para o presente, invoca ares de perturbação, semelhante ao do personagem Funes do conto de Jorge Luis Borges (1899-1986), *Funes el memorioso*.

Depois de haver sofrido um acidente, o personagem Funes adquire a capacidade de uma memória prodigiosa, fazendo com que o passado se solapasse com o presente. A paranormal capacidade de absorver cada detalhe do presente se misturava à sua nitidez com que recordava o passado, um distúrbio que lhe impedia de gozar a expectativa de um novo porvir, já que lhe assolavam os simultâneos detalhes das experiências vividas.

Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. [...]

Ahora su percepción y su memoria eran infalibles. [...]

Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; [...]

Me dijo: Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. Y también: Mis sueños son como la vigilia de ustedes.⁴⁹

O vertiginoso mundo deste personagem, preso às memórias à que está fadado em lembrar-se como se fora presente, lhe transformava em um solitário espectador de um mundo que se renovava na “capacidade” de esquecer. Igual que os arquitetos vinculados ao neocolonial, que buscando constantemente o assédio das visões passadas procuraram compartilhar da

48 SANTOS, 1960, p. 13.

49 BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Barcelona: Planeta, 2003.

mesma deficiência de Funes, a incapacidade de esquecer. Para Borges esse conto é uma metáfora da insônia, que poderíamos estender como a metáfora do neocolonial, a insônia do colonial.

Lucio Costa parece estar cada vez mais consciente do caminho equivocado que trilhava, e a evidente crítica implícita no seu texto sobre o arranha-céu parece marcar um crepúsculo em sua mentalidade eclética. A sociedade com Valentim se desfaz por volta de 1928 e 1929, e quando Lucio se casa com Julieta Modesto Guimarães⁵⁰, se muda para a região serrana do Rio, indo morar na casa que ele havia projetado para seu sogro um ano antes em Correias. Talvez até devido a este distanciamento, mudanças e distrações de recém casado, Lucio não realiza o passo necessário a ser dado entre a inconformidade com o panorama eclético e o interesse pela arquitetura racional.

Fiquei morando lá [Correias] e continuava desligado, mas já com muita repugnância daquilo que eu fazia, daquela arquitetura eclética, sem vínculo nenhum com as novas tecnologias construtivas.⁵¹ [Lucio Costa 1987]

Constelação de eventos

A antiga ligação entre a arquitetura enquanto abrigo e a arquitetura enquanto significado transcendental havia se perdido e uma nova unidade que atribuía valor transcendental à função em si foi vislumbrada dentro da teoria do funcionalismo. Essa ficção fundamentava-se em determinada **constelação de eventos** culturais;⁵²

Apesar de não ter sido o proselitismo da vanguarda que aproximara Lucio Costa da renovação, houve uma série de acontecimentos no campo da cultura e das artes brasileiras que de alguma maneira contribuíram para que



22



23

22-23 Lucio Costa e Leleta recém casados na residência de Correias, 1929-30.

50 Em 1929.

51 COSTA; NOBRE, 2010, p. 149.

52 COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura 1980-1987. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 20, grifo nosso.



24

Costa tomasse uma nova e radical atitude, ajustando-se com o novo momento histórico em que se encontrava.

Ao longo da década de 1920 houveram diversos acontecimentos no cenário artístico brasileiro que de alguma forma ecoavam as agitações culturais promovidas pelas vanguardas européias no começo do século. Se formaram, portanto, uma constelação de eventos locais que teve seu epicentro nas ações culturais da vanguarda paulista, agitações culturais com um momento inaugural⁵³ bem marcado: a Semana de Arte Moderna de 1922.

A Semana de 22, como ficou conhecida, foram cinco dias de mostra artística no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, ano do centenário da independência do país. No programa estavam declamação de poemas, concertos de música e exposição de desenhos, pinturas e esculturas. A atmosfera da mostra era de contestação, de desmanche do tradicionalismo, e o público que assistiu recebeu com vaias as apresentações dos jovens artistas.

É nessa apresentação inusual e não nas obras em si que deve ser buscado o traço vanguardista da Semana de Arte Moderna, evento multidisciplinar, bastante próximo do espírito daqueles “comícios artísticos” que haviam sido as noitadas futuristas. O Teatro Municipal de São Paulo, lugar de encontro da elite social, transforma-se no palco de um evento agressivo e contestador, que coloca em xeque muitas das crenças artísticas compartilhadas pelos espectadores, apegados a uma visão naturalista e acadêmica dos fenômenos estéticos.

[...] O que deve ser sublinhado é que tais manifestações, embora não modernas em termos puristas, são percebidas como modernas pelo ambiente ao qual se dirigem.⁵⁴ (Annateresa Fabris)

A mostra não teve um efeito muito significativo como resultado concreto, mas serviu para deflagrar um clima de discussão e busca por renovação. Revistas e movimentos artísticos vieram como consequência da mostra, todos influenciados por um sentimento nacionalista, característico da época,

24 Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna de 1922. Emiliano Di Cavalcanti, 1922.

53 Apesar de já haverem tido, na década de 1910, alguns importantes antecedentes para a consolidação da vanguarda paulista, como os escritos de Oswald de Andrade (1890-1954) e as exposições de pintura de Lasar Segall (1891-1957) e Anita Malfatti (1889-1964).

54 FABRIS, Annateresa. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

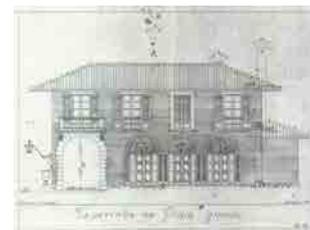
e procurando a renovação das artes também procuravam a renovação da identidade do país. Se formou uma figura idílica em tornou do indígena e do trabalhador rural, representantes da cultura nativa e do menos racional, que atentava contra a sofisticação da cultura eclética. Clima cultural do qual Mário Pedrosa bem capturou em seu relato:

Escritores e artistas vindos a Paris defrontavam-se com um novo culto por tudo aquilo que era ingênuo, bárbaro, anti-intelectual, anticivilizado, antiocidental. Compreenderam a contribuição que poderia ser dada pelos valores instintivos e primitivos, que podiam fazer surgir de seu próprio solo, sem a necessidade de procurá-los na África, na Ásia ou nas ilhas perdidas do arquipélago oceânico.⁵⁵
[Mário Pedrosa 1953]

A grande maioria dos jovens artistas vinculados com a vanguarda nacional neste momento eram literatos, escritores e poetas, e alguns outros também pintores, músicos e escultores. Nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Menotti Del Pichia, Manuel Bandeira, entre outros, eram as figuras de proa que comandavam o levante moderno de mediados da década de 1920.

Mas renovação moderna na arquitetura era um campo ainda nebuloso, pouco entendido por esse movimento. Tanto é assim, que muitos enxergavam o neocolonial como uma inovação nacional capaz de fazer frente ao ecletismo acadêmico. Como todas as outras artes se inspiravam no elemento regional para sua poética de renovação, não enxergavam o pastiche colonial e a mentalidade eclética por detrás deste tradicionalismo arquitetônico.

A Semana de 22 contou com a participação de apenas dois arquitetos, que apresentaram na mostra trabalhos de teor tradicionalista. Antonio Garcia Moya⁵⁶ expôs desenhos fantasiosos com linhas de inspiração pré-



25



26



27

25 Residência na “Taperinha na Barra Grande”, 1922. Projeto apresentado por Geroge Przyrembel na Semana de 22.

26 *Mausoléu*, 1920. Projeto apresentado por Antonio Garcia Moya na Semana de 22.

27 *Residência (Palácio)*, s.d.. Projeto apresentado por Antonio Garcia Moya na Semana de 22.

⁵⁵ Architecture d’aujourd’hui. n° 50-51, dez. 1953, p. XXI, apud BRUAND, 2008, p. 62.

⁵⁶ Apesar de Antonio Garcia Moya (Atarfe, Granada 1891 - São Paulo 1949) ser de origem espanhola, se mudou para o Brasil com apenas 4 anos de idade, realizando no país toda a sua formação. (AMARAL, 1998, p. 243).



28



29

colombianas, e o polonês Georg Przyrembel apresentou um projeto e maquete de residência em linguagem neocolonial.

Sendo assim, a vanguarda arquitetônica no Brasil só começou a tomar forma com as primeiras manifestações teóricas de Gregori Ilitch Warchavchik (Odessa, 1896 - São Paulo, 1972), arquiteto de origem judeu russo-ucraniano, que havia estudado no Instituto *Superiore di Belle Arti di Roma*, onde teve aulas com Piacentini, com quem posteriormente trabalhou por dois anos. Em 1923 imigrou para o Brasil e em 1925 escreveu sua primeira manifestação sobre a modernidade, um artigo publicado originalmente em italiano para um jornal de circulação na comunidade de imigrantes italianos de São Paulo. Era um manifesto que reproduzia as idéias de Le Corbusier de *Vers une architecture*, e entre outras coisas afirmava:

Observando as máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas etc., nelas encontramos, a par da racionalidade da construção, também uma beleza de formas e linhas. Verdade é que o progresso é tão rápido que tipos de tais máquinas, criadas ainda ontem, já nos parecem imperfeitos e feios. Essas máquinas são construídas por engenheiros, os quais, ao concebê-las, são guiados apenas pelo princípio de economia e comodidade, nunca sonhando em imitar algum protótipo. Esta é a razão porque as nossas máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo.

A coisa é muito diferente quando examinamos as máquinas para habitação - os edifícios. **Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente, etc.**⁵⁷
[Gregori Warchavchik 1925]

O contato com as idéias de Le Corbusier se deu no Brasil através da revista *L'Esprit Nouveau*, que Francisco da Silva Telles e Roberto Simonsen, donos da Companhia Construtora de Santos onde Warchavchik trabalhou até 1927, eram uns dos poucos assinantes⁵⁸, além de outras possíveis influências provenientes da movimentada atmosfera cultural de São Paulo daqueles anos.

28-29 Residência de Gregori e Mina Warchavchik na rua Santa Cruz, 1927. Primeira casa moderna do Brasil.

57 XAVIER, Alberto Melchades (Org.). **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 35.

58 LIRA, José. **Warchavchik**: Fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 127.



30



31



32

Em 1927 Warchavchik se casou com Mina Klabin, de família abastada, e construiu sua residência na rua Santa Cruz, a primeira construção vinculada ao movimento moderno no Brasil. A “romântica casa da Vila Mariana, como a chamou Lucio”⁵⁹ logo virou um importante espaço de encontro para a crescente vanguarda paulistana.

Ao que tudo indica Lucio Costa só tomou consciência da contribuição de Gregori Warchavchik, quando viu em uma revista, publicada provavelmente em 1930⁶⁰, as fotos de uma casa projetada pelo arquiteto, acompanhado de um texto de Warchavchik.⁶¹

Quando me casei com Leleta, em 1928, fomos morar em Correias. Foi lá que, numa revista chamada “Para Todos”, tomei conhecimento da existência de Gregori Warchavchik. A nota trazia uma fotografia da

59 SANTOS, 1960, p. 48.

60 Pelo depoimento de Lucio Costa a casa em questão parece ser a “casa modernista”, como ficou conhecida a casa da rua Itápolis que abrigou uma exposição de modernista realizada entre 24 de março e 20 de abril de 1930, podendo ser desta época a reportagem. Porém intriga a possibilidade de ser uma outra reportagem, a mesma que havia marcado Mário de Andrade, que guardou um recorte da revista “Paratodos” de 1928 sobre a casa da rua Santa Cruz. (PINHEIRO, 2011, p. 240).

61 COSTA; NOBRE, 2010, p. 191.

30 Casa projetada por Gregori Warchavchik na rua Itápolis, a “casa modernista”, 1929.

31-32 Lateral e fachada de fundos da casa da rua Itápolis.

casa “modernista” exposta em São Paulo. Apesar da minha congênita ojeriza pela expressão, gostei da casa.⁶² [Lucio Costa 1972]

A casa em questão é a situada na rua Itápolis de São Paulo, que acabou ficando conhecida como “casa modernista” devido a exposição de arte moderna que abrigou. Em conversa com sua filha Maria Elisa, Lucio afirmou que muito lhe impressionou o projeto de Warchavchik:

[...] uma casa simpática, harmoniosa, bem equilibrada, que me seduziu, achei uma coisa muito interessante, aquilo me marcou. Achei uma coisa engraçada, uma arquitetura tão diferente, achei bonito, aquilo - mas eu não estava pretendendo analisar nada, quase não estava trabalhando.⁶³ [Lucio Costa, 1990]

Durante o mês em que a casa esteve aberta à visitação, expôs também o mobiliário e os mais de cinquenta objetos de arte moderna que decoravam os ambientes. A popularidade da exposição foi tanta que atraiu mais de vinte mil visitantes na primeira semana de mostra. Um clima de curiosidade popular retratado com muito bom humor por Carlos Drummond em sua crônica de 29 de março de 1930:

[...] Afinal, tudo é exposição, ou dá ensejo a ela, mas expor uma casa, como agora se faz no Brasil, creio bem que é a primeira vez.

A casa é modernista e construída em São Paulo. A idéia de expô-la ao público teve origem no seguinte: Há naquela capital várias casas do mesmo estilo e sabor, habitadas por pessoas sem preconceitos arquitetônicos. Essas pessoas, porém, diziam-se caceteadas: todo mundo queria ver como era por dentro a casa modernista. De manhã à noite, eram visitas de senhoras e cavalheiros indiscretos, que iam até a copa, até a cozinha: - Dá licença? E iam entrando. A princípio, os proprietários sentiam-se orgulhosos e ufanos; davam licença com muito prazer, pois não, ora essa, a casa é sua. Depois começaram a perceber que já estava ficando pau. Os tapetes cubistas do salão de visitas acusavam marcas de sapatos absolutamente passadistas e enlameados. Havia curiosos que levavam a sua curiosidade a ponto de pegar nas telas de Leger e Picasso e comunicar-lhes as suas impressões digitais. Um visitante chegou a tirar uma pera da fruteira de vidro de Lalique e comeu-a sem explicações. Os criados estavam

62 VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931**: marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p. 106.

63 COSTA; NOBRE, 2010, p. 191.

cansados de abrir e fechar as portas, de inspecionar, à saída, os bolsos dos admiradores da nova arquitetura. Um inferno, a casa modernista.⁶⁴ [Carlos Drummond de Andrade 1930]

O fato de Lucio Costa haver tomado conhecimento da obra de Warchavchik, lido seu texto e visto fotos de sua “casa modernista”, foi um acontecimento muito marcante dentro da trajetória profissional do arquiteto carioca. Tanto é assim que nesse mesmo ano de 1930 finalmente Lucio desperta para a renovação arquitetônica, realizando seu primeiro projeto moderno.

O próprio arquiteto deu testemunho dessa importância quando, em entrevista à Mario César Carvalho, em 1995 disse:

Vi um trabalho de Warchavchik pela primeira vez na revista “Para Todos”. Era a “casa modernista”, exposta em São Paulo. Apesar do nome, foi a primeira vez que vi a possibilidade de fazer algo contemporâneo. A partir daí, comecei a me interessar pela arquitetura nova.⁶⁵ [Lucio Costa 1995]

Pioneiro da vanguarda arquitetônica no Brasil, Warchavchik tornou-se no final da década de 1920 o pivô de uma repercutida campanha ideológica para a renovação arquitetônica no país, ganhando espaço nos jornais da época que queriam noticiar com reportagens, opiniões e polêmicas a atuação do arquiteto russo-ucraniano.⁶⁶ Mas além da presença de Warchavchik, São Paulo também contava com um outro arquiteto que já na segunda metade da década de 1920 ensaiava artigos, manifestos e até mesmo projetos modernos, a figura também pioneira de Flavio de Carvalho (1899-1973)⁶⁷.

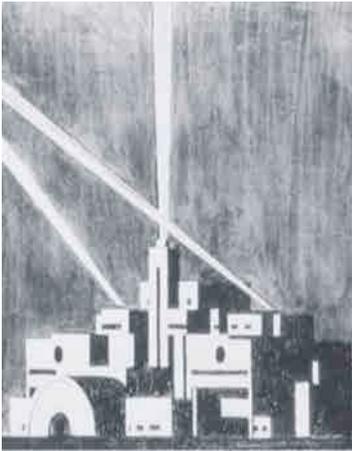
Os projetos de Flavio aparentam estar mais sensíveis à influência dos futuristas italianos e expressionistas alemães como Bruno Taut, como podemos comprovar nos seus projetos apresentados em concursos do final

64 ANDRADE, Carlos Drummond de. **Cronicas**: 1930-1934. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais: Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, 1987, p. 20.

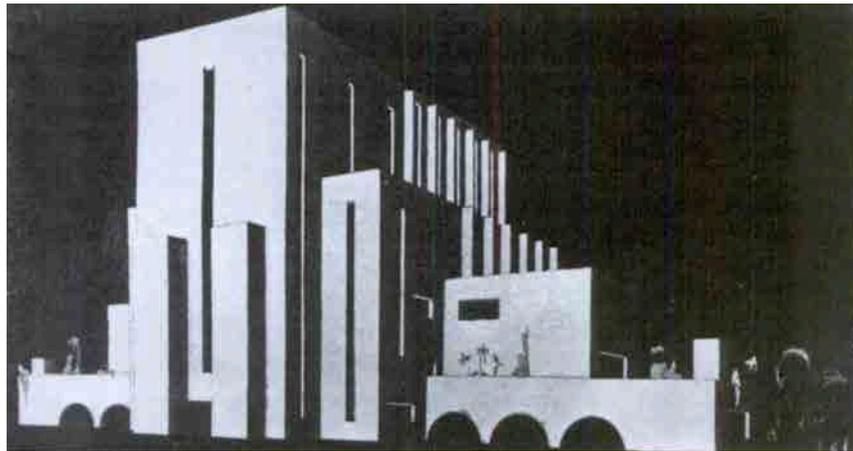
65 COSTA; NOBRE, 2010, p. 233.

66 LIRA, 2011, p. 181.

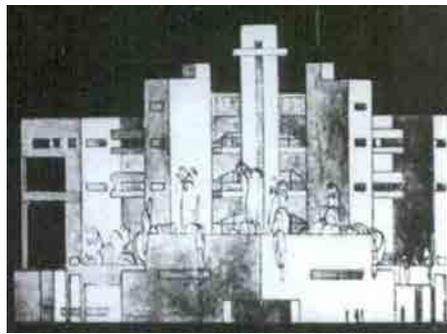
67 Apesar de brasileiro teve uma formação européia: *engenheiro-civil, arquiteto, pintor, escritor, cursou o Lycée Janson de Sailly (Paris), estudou filosofia em Stynhyrst, engenharia em Durnham, belas artes em Newcastle* (SANTOS, 1960, p. 51).



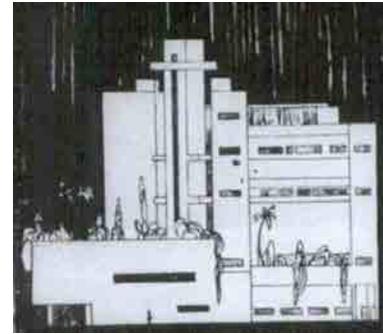
33



34



35



36

33 Projeto de Flavio da Carvalho para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, 1927.

34 Projeto de Flavio da Carvalho para a Universidade de Minas Gerais em Belo Horizonte, 1928.

35-36 Projeto de Flavio de Carvalho para o concurso da Embaixada Argentina, 1928.

37 Projeto de Flavio da Carvalho para o Farol de Colombo na República Dominicana, 1928.



37

da década. Sua proposta para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo

apresentada ao concurso de 1927, foi a primeira divulgação de um projeto de arquitetura moderna no país. No ano seguinte Flavio de Carvalho apresentaria projetos modernos para os concursos da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro (1928), Universidade de Minas Gerais em Belo Horizonte (1928), Farol de Colombo na República Dominicana (1928), e Palácio do Congresso do Estado de São Paulo (1929).

No concurso para a Embaixada Argentina, o mesmo que Lucio havia ganhado com projeto neocolonial, além da proposta de Flávio haver sido prontamente desclassificada, em entrevista de 1973 o arquiteto paulista comenta haver se enterado por alunos da ENBA que seu projeto foi jogado nas latrinas da Escola de Belas Artes do Rio.⁶⁸

Em entrevista ao jornal por ocasião de sua participação no IV Congresso Pan Americano de Arquitetura, realizado no Rio em 1930, Flavio de Carvalho dá um depoimento explicando suas motivações artísticas, reproduzindo um discurso muito semelhante ao que Lucio Costa havia defendido em 1928 em seu ensaio sobre o arranha-céu:

Quanto aos meus trabalhos representam apenas uma tentativa de produzir uma arquitetura baseada somente em raciocínio lógico, privada dos conceitos do passado. Acredito firmemente na necessidade de unir a arte à ciência. Acho que a arte e a ciência formam um único núcleo de pensamento e podemos produzir arte pelo raciocínio lógico, usando do mesmo processo analítico que usamos nas ciências.⁶⁹ [Flávio de Carvalho 1930]

Entre as influências que Lucio Costa também esteve exposto neste final da década estavam algumas exposições no Rio de Janeiro que timidamente começavam a dar visibilidade à artistas de vanguarda⁷⁰, e algumas matérias de jornais de circulação na cidade que também começavam a dar espaço às idéias da vanguarda. Alguns artigos citavam a obra de Mallet Stevens e

68 SOUZA, 1978, p. 126.

69 O futurismo na architectura. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1930.

70 Entre estas mostras poderia ter tido influência a exposição apresentada em junho de 1930, organizada por Vicente do Rego Monteiro e Géo-Charles, onde se exibiram 100 obras de artistas, muitos dos quais expostos pela primeira vez no Brasil, como Braque, Juan Gris, Dufy, De Chirico, Max Jacob, Laurencin, Léger, Miró, Lhote, Vlamiak, entre outros (VIEIRA, 1984, p. 24).



38 Reportagem com projetos de Mallet Stevens e Sant’Elia. **Correio da Manhã** 14 de janeiro de 1928.



39

Sant'Elia, e discussões relacionadas à estrangeiros como o austríaco Eugenio Steinhoff, professor da Escola de Arte Decorativa de Viena⁷¹ e próximo do movimento Werkbund, que agitou o meio profissional carioca com sua palestra dada no IV Congresso Pan Americano de Arquitetos.

Outro acontecimento fundamental foi a presença de Le Corbusier no Brasil em 1929, quando voltando de Buenos Aires faz conferências em São Paulo e Rio de Janeiro, por intermédio dos esforços de Paulo Prado, intelectual e abastado cafeicultor de São Paulo, e dos conselhos de seu amigo e conterrâneo Blaise Cendrars, poeta que já havia estado no Brasil com o grupo da vanguarda paulista.

A presença de Le Corbusier reforçava o reconhecimento do grupo moderno de São Paulo. Visitou algumas casas construídas por Warchavchik⁷², e em reunião na residência do arquiteto, Le Corbusier convidou-o a ser o representante sul americano nos congressos do CIAM, iniciado um ano antes. Naquele mesmo instante Corbusier rascunhou uma carta de recomendação ao secretário geral Giedion, no qual dizia:

Apoio inteiramente esse pedido [candidatura de Warchavchik à delegado Sul Americano], pois seus trabalhos são muito interessantes e o grupo de São Paulo tem uma vitalidade da melhor qualidade.⁷³ [Le Corbusier 1929]

Pouco depois de um ano, já como delegado sul americano dos CIAM, Warchavchik publicou a primeira matéria de repercussão internacional sobre a arquitetura moderna brasileira, o artigo *L'Architecture d'aujourd'hui dans l'Amérique du Sud* publicado na Cahiers d'Art de fevereiro de 1931.⁷⁴

Depois de haver estado em São Paulo Le Corbusier foi ao Rio de Janeiro, onde permaneceu alguns dias e realizou duas conferências, resumindo os

71 SANTOS, 1960, p. 29.

72 Entre 1927 e 1929, Warchavchik havia construído por volta de sete projetos, todos residenciais. (LIRA, 2011, p. 219).

73 LIRA, 2011, p. 186 (tradução do original em francês de José Lira).

J'appui entièrement cette demande, car les travaux sont très intéressants et le groupe de Sao Paulo a une vitalité de la meilleure qualité. (FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965, p. 29).

74 Cahiers d'Art, Paris, ano 6, n.2, fev. 1931, p. 106.

postulados enunciados nas dez conferências já ministradas em Buenos Aires. Nas palavras de Paulo Santos, quem assistiu as duas conferências de duas horas cada, disse que a maioria do auditório assistia “perplexo” aquele momento de “lógica implacável”, de “lucidez total”⁷⁵.

Lucio Costa, que afirmou ter passado por acaso ⁷⁶ pelo local da conferência na Escola Nacional de Belas Artes, se aproximou para assisti-la mas não permaneceu muito tempo.

cheguei um pouco atrasado e a sala estava toda tomada. As portas do salão da Escola estavam cheias de gente e eu o vi falando. Fiquei um pouco, depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade.⁷⁷ [Lucio Costa 1987]

Naturalmente, como essa conferência foi muito badalada, fui para o salão nobre da Escola de Belas Artes. Cheguei lá e já tinha começado. O salão estava cheio e as portas - as três portas que dão para o hall da escada - estavam abarrotadas de pessoas olhando e querendo participar. Cheguei, olhei e vi aquele vulto no grande quadro - pregaram folhas grandes que ele ia arrancando na medida em que ilustrava a palestra com desenhos. Só fiquei pouco tempo, porque não via quase nada. Fui pegar meu trem para voltar pra Corrêas, onde eu morava.⁷⁸ [Lucio Costa 1987]

Anos mais tarde, em carta ao próprio Le Corbusier em janeiro de 1936, Lucio Costa afirmou ter ficado escandalizado com o ar de impostor que sua palestra lhe havia causado:

Por ocasião de sua visita ao Rio de 1929, fui escutá-lo: a conferência estava no meio, a sala repleta - 5 minutos mais tarde saía escandalizado, acreditando sinceramente ter me deparado com um "cabotino".⁷⁹ [Lucio Costa 1936]

Era o limbo, a passagem de uma mentalidade predominantemente eclética para uma sensibilidade para com a renovação moderna, maturação que só veio se concretizar no projeto para a Casa Fontes de 1930.

75 SANTOS, 1960, p. 67.

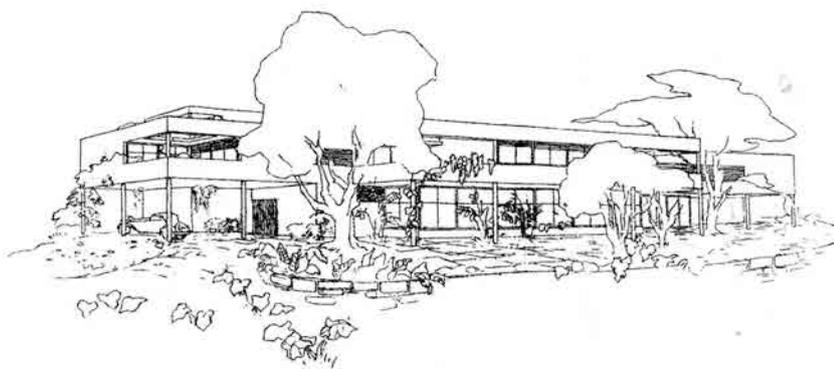
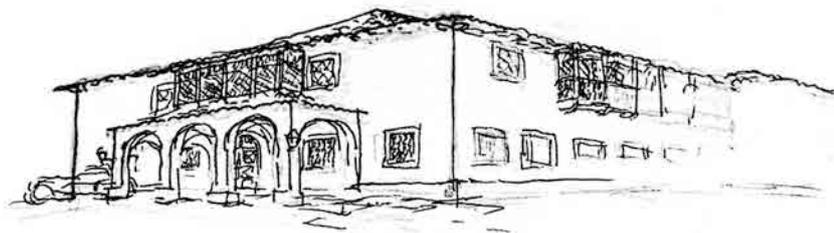
76 BRUAND, 2008, p. 72.

77 COSTA; NOBRE, 2010 p.121.

78 Ibid., p. 154-155.

79 SANTOS, 1987, p. 142.

5.1.Casa Fontes



40

Quando Ernesto Gomes Fontes procurou Lucio Costa para que lhe fizera uma casa na cidade do Rio, no Alto da Boa Vista⁸⁰, região de floresta tropical em zona urbana, provavelmente tinha em mente uma mansão campestre ajardinada aos moldes das casas nobres do período colonial ou das vilas que tanto marcaram época na arquitetura europeia do século XVIII.

Lucio Costa morava em Correias mas seguia em seu escritório no Rio de Janeiro, o da avenida Rio Branco nº 46⁸¹, já sem a companhia de seu antigo sócio Valentim⁸². E apesar de ser um arquiteto reconhecido dentro do estilo tradicionalista, afirmou que “quase não estava trabalhando”⁸³ nesta época,

80 O Maciço da Tijuca, que abriga o mundialmente famoso Cristo Redentor, localização nobre que divide a cidade em zonas Norte, Sul, Oeste e Central.

81 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. v.1, 1931, p. 1564.

82 Lucio Costa já não trabalhava em sociedade com Fernando Valentim, porém ainda em 1929 haviam feito juntos o projeto não realizado da “Praça Internacional Livramento-Rivera”, um marco fronteiriço entre Brasil e Uruguai. (SILVA, 1991, p. 71, 73 e 405) (COMAS, 2002 (b), p. 67).

83 COSTA; NOBRE, 2010, p. 191.

desilusão com a arquitetura convencional que “com muita repugnância”⁸⁴ fazia.

Os dois projetos que realizou para o casal Maria Cecília e Ernesto Gomes Fontes ilustram o conflito de paradigmas que o arquiteto guardava silenciosamente. A primeira proposta da Casa Fontes, em estilo neocolonial, foi o último projeto eclético realizado por Lucio, enquanto que sua segunda proposta foi seu primeiro projeto moderno.

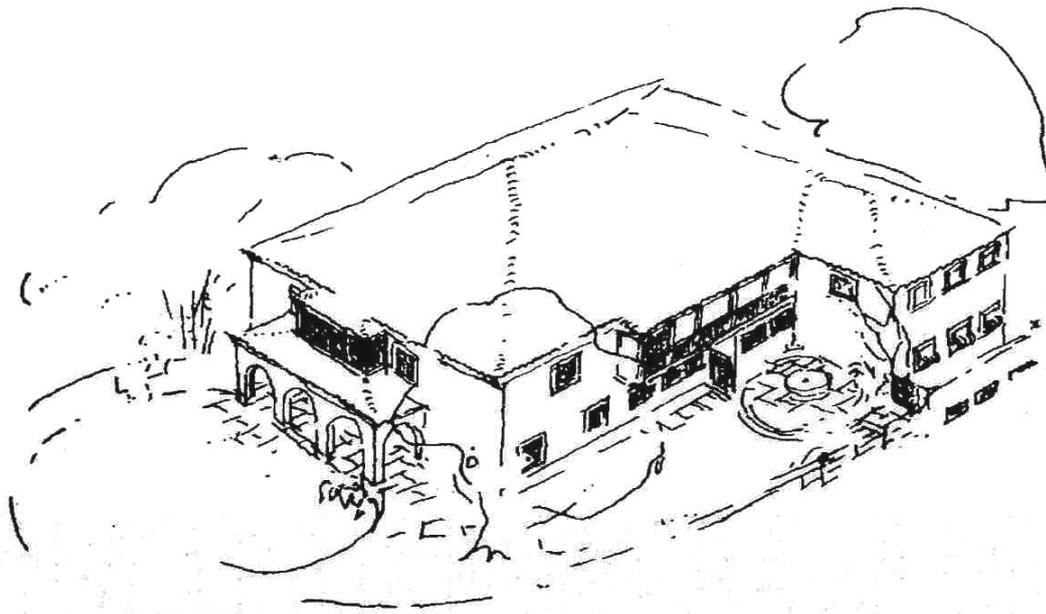
Primeiro projeto

O primeiro projeto para o casal Fontes foi o de uma mansão neocolonial realizada com o rigor da tradição luso-brasileira. O programa era o mesmo que já havia realizado quando da sua participação no concurso de José Mariano para um solar brasileiro, mas as circunstâncias e convicções do arquiteto eram bem diferentes à época daquele concurso de 1923. Na ocasião, Lucio Costa acreditava no neocolonial como o estilo que melhor traduzia a arquitetura contemporânea, o que lhe levou a adotar o pseudônimo Rolls-Royce, inspirando tecnologia e modernidade à sua proposta de mansão tradicionalista. Sete anos depois, por ironia do destino, o representante da marca Rolls-Royce no país era Ernesto Gomes Fontes⁸⁵, e lhe estava encarregando o projeto de sua casa nobre. Sem vínculo com a inovação própria de um automóvel no início dos anos 1920, o proprietário queria o equivalente à idéia de uma carruagem, antiga e rebuscada, comparação que Lucio Costa fez sobre outro encargo realizado nesta mesma época:

Lembro de uma senhora que me encomendou uma casa. Eu quis forçar a mão e fiz um projeto de uma casa contemporânea. Foi um pouco antes de 1930. A mulher não gostou: “Eu venho aqui pedir uma

84 COSTA; NOBRE, 2010, p. 149.

85 Informação obtida pelo depoimento de um amigo da família Fontes, publicado no álbum de fotos virtual Flickr de uma aficionado por carros. Disponível em: <www.flickr.com/photos/9843505@N04/4114238171/>. Acesso em: 10 mai. 2012.



41



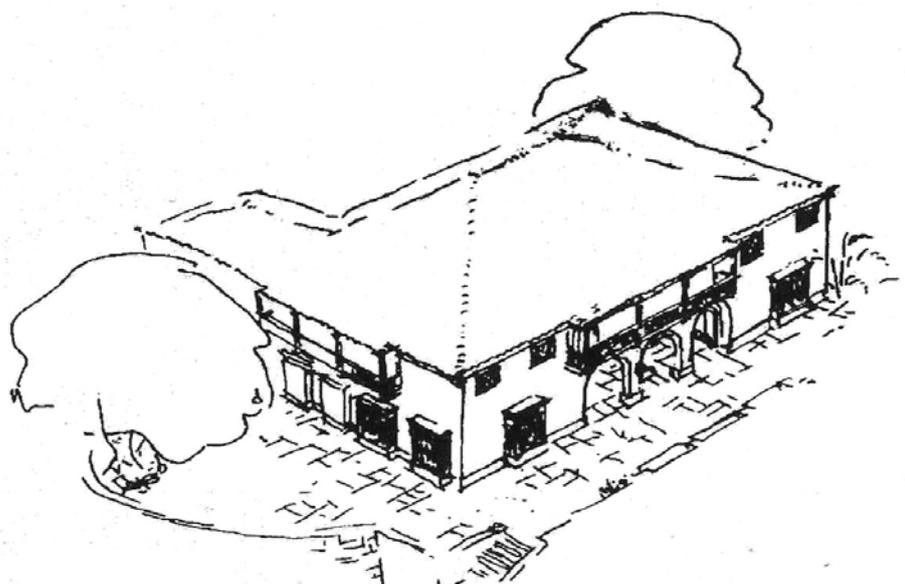
42

carruagem e o senhor quer me impingir um automóvel!” Ela queria uma casa de estilo.⁸⁶ [Lucio Costa 1990]

A casa desenhada para o casal Fontes era de volume compacto e telhado simples sem cimalha, vinculado-se à mais sóbria tradição colonial. Seus espaços interiores eram amplos e avarandados, emoldurando-se com arcos e colunas toscanas, o que fazia lembrar as construções rurais do Brasil do século XVIII. No térreo, bem no centro da casa, a predominate área social é engrandecida pelo hall de pé-direito duplo, recurso que já havia usado em

41-44 Croquis e perspectivas isométricas da primeira proposta para a Casa Fontes, 1930.

86 COSTA; NOBRE, 2010, p. 190. Este desconhecido projeto provavelmente foi posterior à Casa E. G. Fontes, já que Lucio Costa afirmou ter sido a casa Fontes sua “primeira proposição de sentido contemporâneo” (COSTA, 1997, p. 60).



43

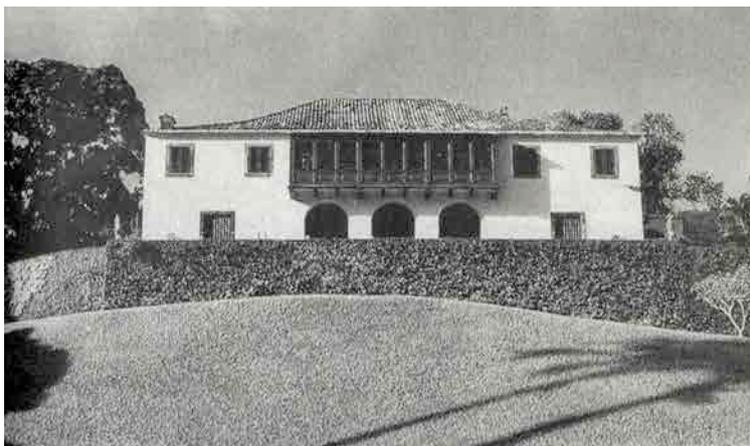


44

diversos outros projetos, e que formava um vazio articulador dos espaços periféricos do pavimento superior.

O pórtico de entrada da casa com três robustos arcos plenos recebeu uma cuidadosa carpintaria, um balcão em gelosía. Este, juntamente com algumas aberturas de rótulas e outro balcão em gelosía acima da “sala varanda”, assim como o tratamento no gradil e muxarabís nas janelas que se adiantam do corpo da casa, configuram a escala mais atenta e delicada da plástica proposta.

As fotos do interior da residência mostram as vigas de madeira que, desnecessárias à estrutura, eram apenas fixadas à laje superior. Também



51



54



52



53



55

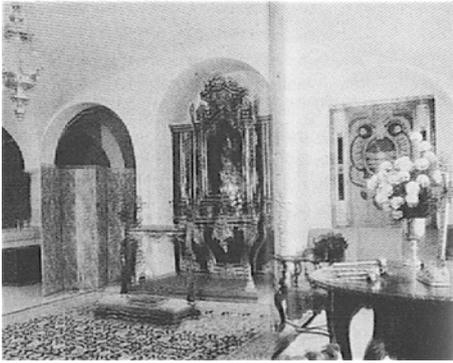
decorativa era a lareira que, com o clima constantemente quente e húmido do Rio de Janeiro, não seria utilizada. Também se pode notar na sala de laje abobadada uma espécie de oratório junta aos arcos que estruturam o espaço interior.

Apesar do seu entorno de floresta, de vegetação abundante, o projeto insiste em uma relação específica com algumas árvores periféricas à implantação. Se repararmos nas anotações indicadas em planta-baixa, veremos que faz parte do partido arquitetônico a relação com duas árvores de grande porte existentes nas extremidades da casa, que também estão representadas nos croquis de perspectiva isométrica. Uma das árvores,

51 e 54 Casa Fontes.

52-53 Vista aérea da Casa Fontes, 2012.

55 Casa Fontes, 2009.



56



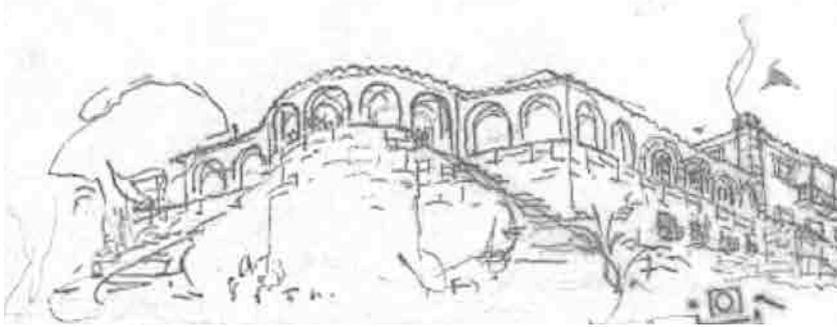
57

identificada como mangueira, parece até mesmo definir o eixo central da planta.

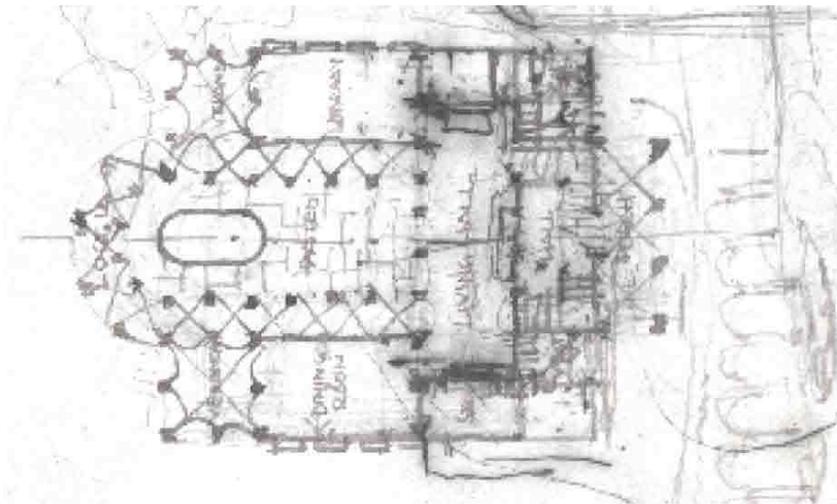
Em um estudo anterior ao projeto final Lucio investigou o uso de uma grande arcada na parte posterior da residência. Um volume térreo que teria um comprido pátio envolto por arcos de cobertura abobadada, a igual que a “sala varanda” do projeto final. A arcada que confina o pátio possivelmente é uma influência do conhecido claustro do Convento de Santo Antonio em Recife, onde provavelmente o arquiteto visitou quando seu navio que rumava à Europa em 1926 atracou na capital pernambucana. Igual que o convento, o estudo projetual do arquiteto investiga o uso de abóbadas de aresta e arcada em redor de um pátio.

Entre outras referências possíveis também estão as duas alas térreas em arcada, fazendo composição periférica do volume central cúbico da Vila Emo de Palladio em Veneza, ou mesmo outras muitas soluções semelhantes do renascimento italiano, uma possível presença no imaginário de Costa.

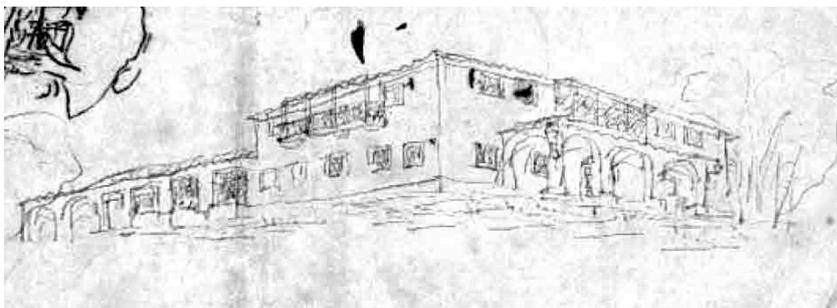
Este estudo não executado também utilizou a sobreposição de volume semicircular em planta retangular, o que nos faz lembrar algumas soluções de casas neoclássicas, como a residência da Gávea do fundador da ENBA, o francês Grandjean de Montigny.



58



59



60

O projeto final desenvolvido por Lucio Costa ao casal Gomes foi posteriormente executado pelo arquiteto César de Melo Cunha, e serviu como referência de luxo e bom gosto entre a elite carioca. Além de estimada

pelas famílias ricas, a mansão também chegou a ser usada pelo governo brasileiro para a recepção de diversos hóspedes ilustres, como Roosevelt⁸⁷.

Segundo projeto

[...] no primeiro caso, o próprio “gosto”, já cansado de repetir soluções consagradas, toma a iniciativa e guia a intenção formal no sentido de renovação do estilo, ao passo que, no segundo, é a técnica e a economia decorrente dela que impõem a alteração e lhe determina o rumo - o gosto “acompanha”. Num simples mudança de cenário; no outro **estréia de peça nova em 'temporada' que se inaugura**.⁸⁸
[Lucio Costa 1951]

Incomodado com o ante-projeto neocolonial que realizara, Lucio Costa parece ter argumentado com o casal Fontes sobre a possibilidade de se agradarem de uma proposta de mansão moderna, feita de acordo com os princípios da nova arquitetura que florescia com vigor na Europa. Com a aprovação e o devido encargo de Ernesto Gomes Fontes⁸⁹, o arquiteto realiza um novo projeto para, juntamente com o anterior, ser analisado pelos proprietários, que decidiriam qual solução executar.

Já mencionamos anteriormente os três fatores de contexto que teriam se decantado e deflagrado esta atitude de renovação de paradigmas: as viagens de estudo de 1926-1928, o declínio da mentalidade eclética, e a constelação de eventos da vanguarda no país.⁹⁰ Junto a estes fatores poderíamos também destacar a crescente inconformidade de Lucio com o neocolonial a medida que ia observando a construção da Escola Normal projetada por Ângelo Brunhs e José Cortez. Lucio passava a diário em frente desta obra tão

87 SANTOS, 1981, p. 93.

88 COSTA, 1997, p. 163, grifo nosso.

89 Em carta escrita a Ernesto G. Fontes, Lucio Costa comenta que a realização deste segundo projeto foi a pedido de Fontes. (COSTA, 1997, p. 66) .

90 Segundo Comas (2002 [b], p. 68), a radical mudança de paradigmas poderia ter sido influência de conversas com Burle Marx, seu vizinho de infância, ou Ismael Nery, pintor e amigo dos tempos da ENBA, ambos recém chegados de Berlim e Paris, respectivamente.

noticiada na imprensa, e que depois de inaugurada em outubro de 1930, seria considerada uma das mais importantes obras do neocolonial no país.

[...] ficava aflito de ver aquela estrutura muito fina de concreto sendo envolvida por massas de alvenaria de tijolo para formar aquela arquitetura [...] Era uma coisa muito elaborada, e a estrutura - o elemento de sustentação - era então envolvida de alvenaria para fazer a volumetria arquitetônica.⁹¹ [Lucio Costa 1990]

Neste edifício por vezes se quadruplicaram as espessuras de suas paredes com elementos decorativos artesanalmente superpostos⁹², constatações de pastiche que, misturando-se à exaltação da opinião pública, fez se esgotar ainda mais a motivação de Lucio pela linguagem neocolonial.

A Escola Normal é simplesmente uma anomalia arquitetônica. [...] E se considerarmos que sob aquele manto de alvenaria se escondem as linhas perfeitas e puras de sua arquitetura, então é cem vezes deplorável!⁹³ [Lucio Costa 1931]

Esse mal estar gerado pelo desacordo e falta de sincronia da arquitetura com seu arcabouço tecnológico, foi comparado por Lucio como “as primeiras tentativas do cinema sonoro, quando, com a boca já falando, o som ainda corria atrás.”⁹⁴ Decidindo pôr em estréia uma “peça nova” de arquitetura, Lucio desenvolve uma segunda proposta para a Casa Fontes buscando as “possibilidades plásticas inerentes à técnica nova”⁹⁵.

As perspectivas e plantas-baixa deste segundo projeto mostram a qualidade da arquitetura moderna com que Lucio Costa debuta na linguagem nova: pilotis aparentes, interna e externamente; terraços ajardinados; janelões de caixilho de ferro tipo panos de vidro; persianas de embutir; divisórias internas de vidro; cobertura em laje; e até uma racional graficação das plantas, ainda mais evidente na tipografia que identifica os espaços.

91 COSTA; NOBRE, 2010, p. 190.

92 CAVALCANTI, Lauro. Além da arquitetura: o pensamento de Lucio Costa. In: EL-DAHDAH, Farès (Org.) et al. **Seminário Lucio Costa arquiteto**. Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2011, p. 27.

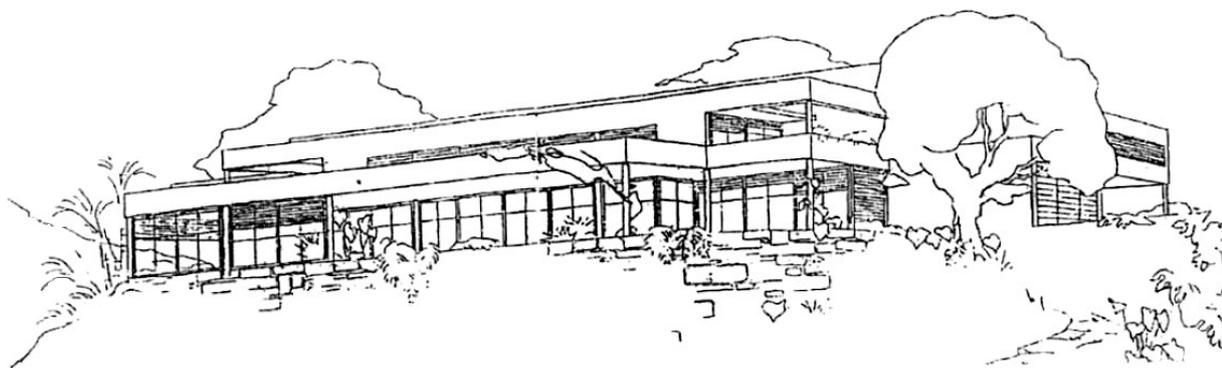
93 VIEIRA, 1984, p. 88.

94 COSTA, 1997, p. 108.

95 COSTA, 1997, p. 166.



61



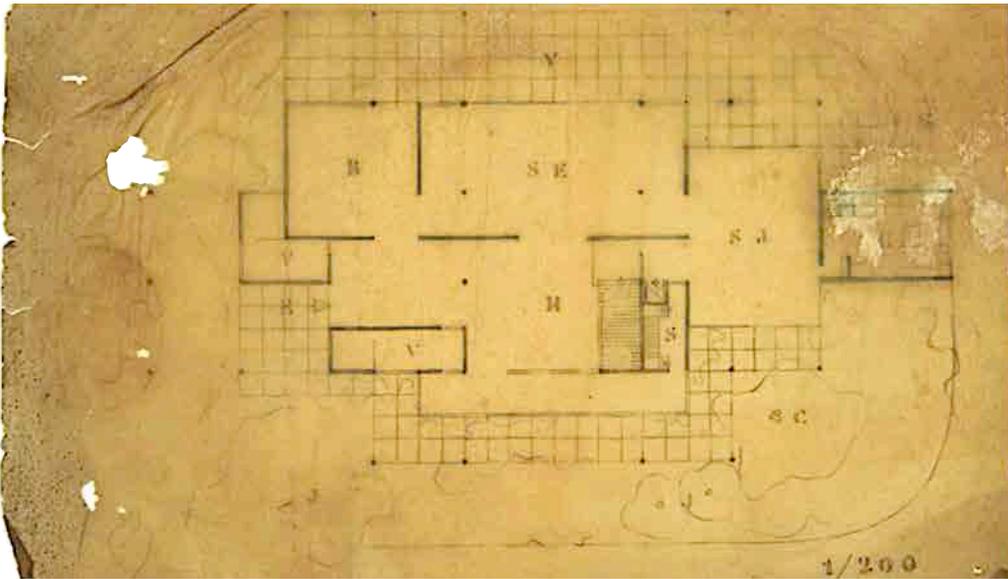
62

A horizontalizada casa lança mão à recursos de transparência de panos de vidro e grandes vazados na fachada. Este segundo projeto também possui um hall central de pé-direito duplo que articula os espaços periféricos, possuindo porém dois pavimentos superiores, sendo o equivalente à cobertura com telhado da primeira proposta, convertida numa laje plana que proporciona um grande terraço jardim com elementos de apoio para estar.

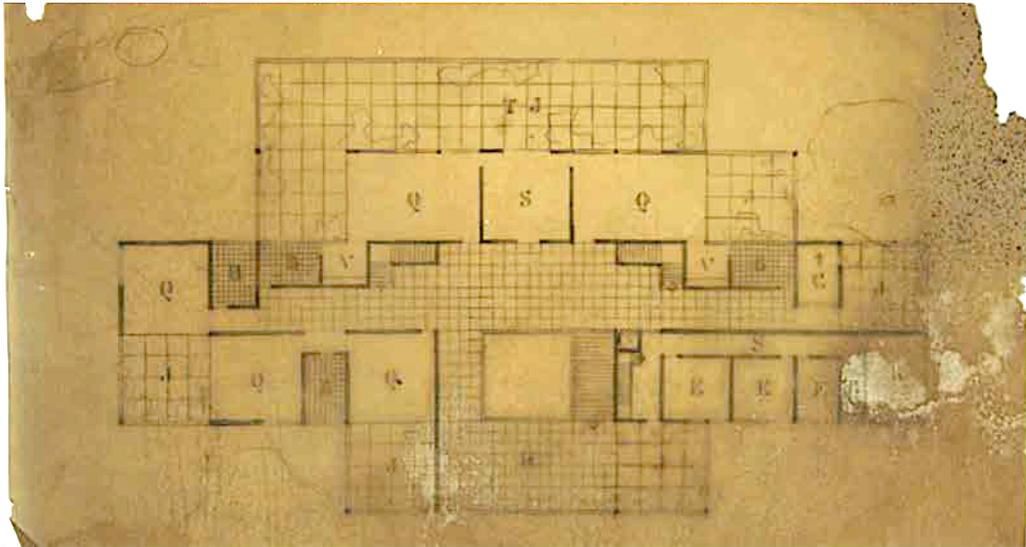
61-62 Perspectivas do segundo projeto para a Casa E. G. Fontes, 1930.

63-65 Plantas-baixa do térreo, primeiro e segundo pavimento, 1930. Notar a diferença de graficação quando comparado com as plantas do primeiro projeto.

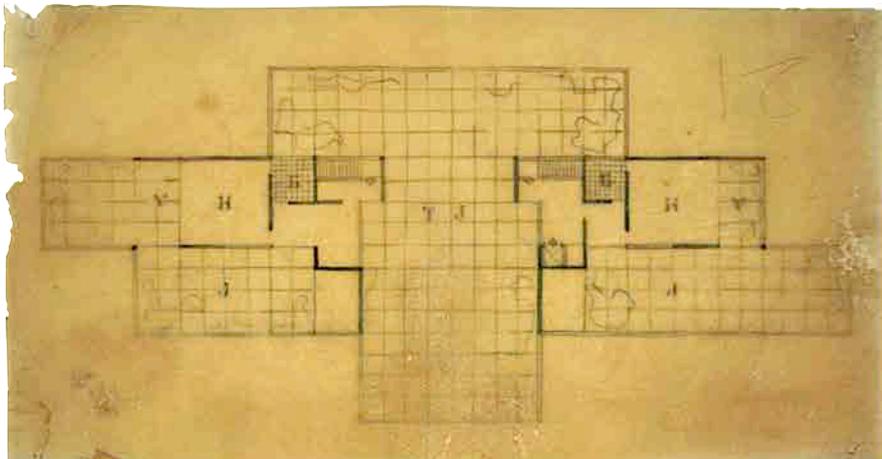
A busca por uma estética purista esvaziada de qualquer estilismo eclético, dotou o projeto com um aspecto muito semelhante à alguns conhecidos projetos da vanguarda que podem ter servido de referência, como alguns trabalhos de Mies e alguns projetos de Theo van Doesburg, em especial o



63



64



65

Hotel Particulier de 1923. De fato esta segunda versão para a Casa Fontes parece beber da mesma abstração do grupo De Stijl, buscando a fluidez do espaço através da pesquisa formal de planos e volumes cúbicos interpenetrados.

Mas ao observar as perspectivas internas e externas do projeto se nota uma sobreposição de distintas naturezas espaciais que convém assinalar. Podemos dizer que há três capas bem claras na proposta: a casa racional que se subordina aos elementos construtivos como seu protagonista formal; a ambientação interior com móveis antigos da tradição portuguesa; e a marcante presença da vegetação que nos desenhos dos interiores comparecem através da paisagem dos janelões, e nas perspectivas externas pela exótica vegetação que quase esconde a unidade residencial.

A respeito da segunda capa de sobreposição, a curiosa presença dos móveis antigos nesta proposta moderna de Lucio Costa, poderíamos dizer que se tratavam das relíquias colecionadas pelos proprietários, sendo portanto primazia alocar a coleção de mobiliário luso-brasileiro que Maria Cecília Fontes já possuía⁹⁶. Mobilizar a casa com objetos legitimamente antigos era moda entre as elites, e com a valorização do mobiliário antigo português pelo movimento neocolonial, até a indústria moveleira ficou a mercê dos caprichos tradicionalistas. A produção industrializada de móveis contemporâneos era praticamente inexistente, e até mesmo havia dificuldade de se encontrar uma mão-de-obra capaz de executar os novos projetos de mobiliário moderno.

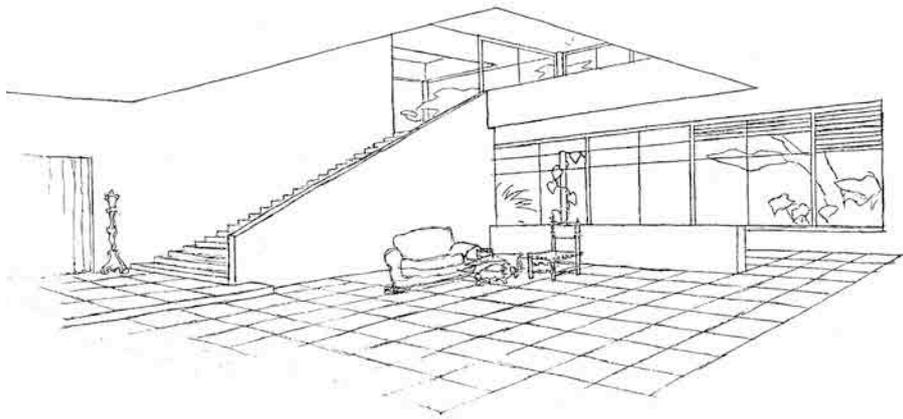
Apesar das portas de madeira laminada e de algumas poltronas e cadeiras de feição contemporânea, o projeto de mobiliário era quase todo composto por móveis antigos, essencialmente portugueses. O que garantia que não houvesse um desaparecimento total da tradição, já que ela continuava presente no interior da caixa moderna. Esta capa tradicional desafia a nova espacialidade proposta e alinha as duas épocas em um só espaço, dando a

66-68 Perspectivas internas do hall de entrada no térreo, e do hall da escadaria no primeiro pavimento.

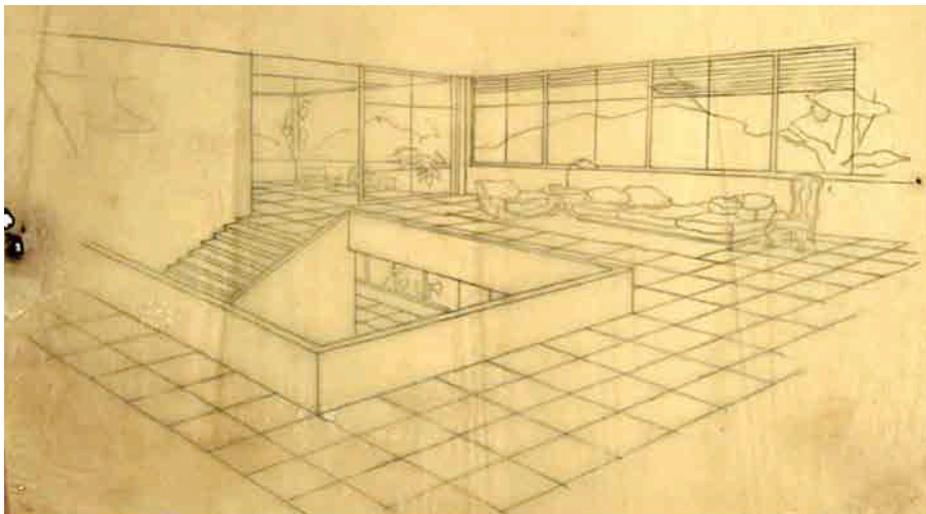
96 Em pesquisa realizada em alguns blogs de mobiliário luso-brasileiro, encontramos algumas peças que constavam com a referência de pertencer à “Coleção Maria Cecília Fontes”. Pinheiro (2011, p. 223) também corrobora o fato de a família Fontes ser colecionadora de móveis.



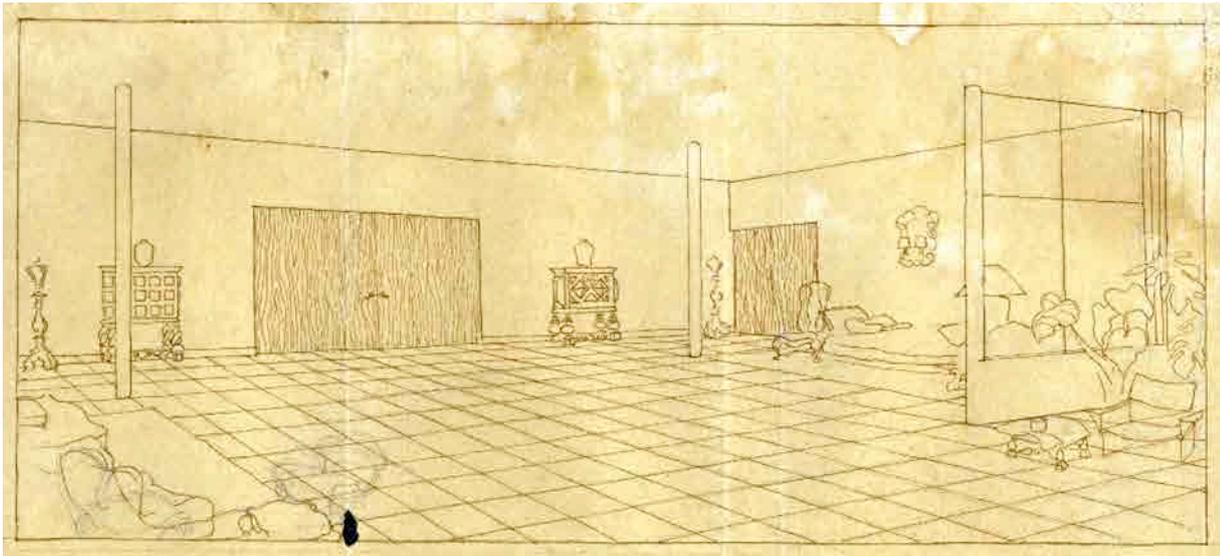
66



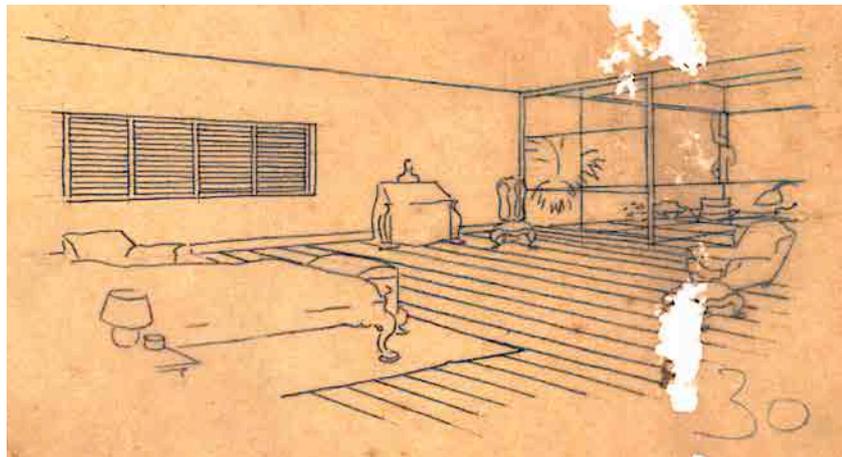
67



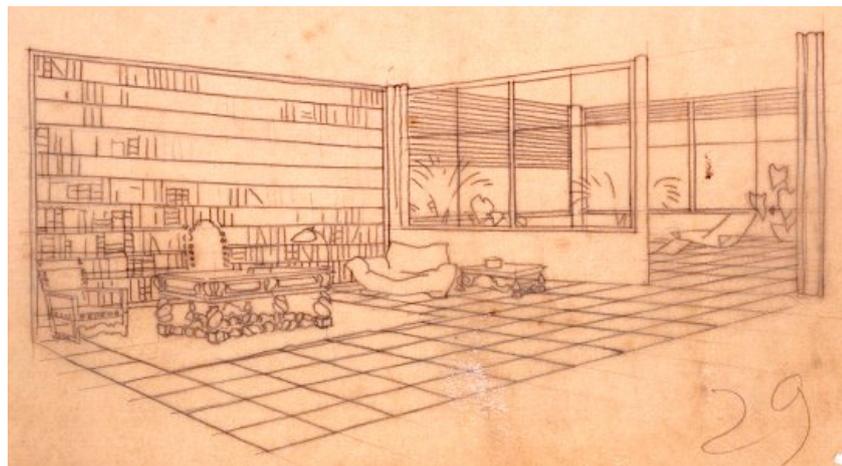
68



69

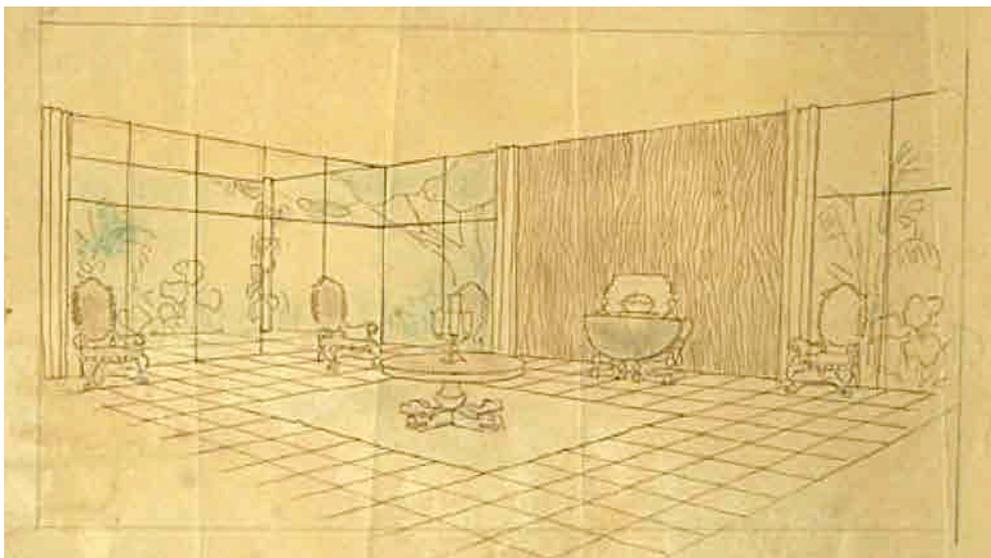


70



71

69-71 Perspectivas internas da sala de estar, quarto e biblioteca. Notar os desenhos dos mobiliários, maioritariamente da tradição portuguesa.



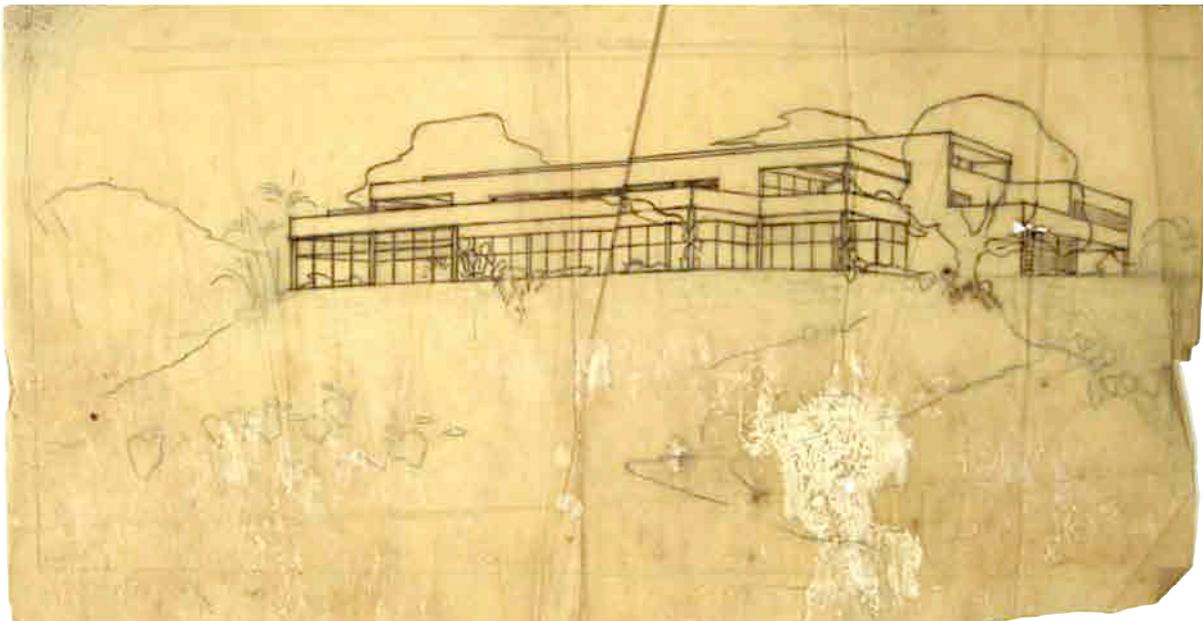
72

possibilidade de habitar a arquitetura de vanguarda com os velhos e pesados móveis de madeiras escuras da tradição colonial, dando assim a idéia de uma vanguarda com alma brasileira, gérmen de uma atitude que mais adiante se consolida como a poética principal da modernidade do arquiteto.

A terceira “capa” deste projeto é a vegetação, que não se limita ao papel de entorno, querendo desempenhar um papel plástico no projeto. Os desenhos da vegetação periférica são mais do que ingênuas ilustrações, são um projeto paisagístico que tem a preocupação de compôr um meio natural dentro da arquitetura proposta, uma interpenetração dos espaços interior e exterior que dota a vegetação com um papel fundamental.

As diferentes espécies vegetais foram desenhadas por Lucio Costa como se fossem o rebuscamento de seu desenho, um adorno tropical à forma fria e racional do volume moderno. Algumas vegetações ilustradas se enroscam nos pilares assediando a racionalidade da casa com voluptuosas plantas de folhas gordas e jardins de distintas formas e cores. Vemos nessa atitude uma inconformidade com um isolamento total no purismo plástico, que não “podendo” estar presente na linguagem arquitetônica dedicada à nova estética tecnológica, se faz pela sensibilidade com a estética tropical.

72 Perspectiva interna da sala de jantar. Notar a representação da paisagem externa.



73

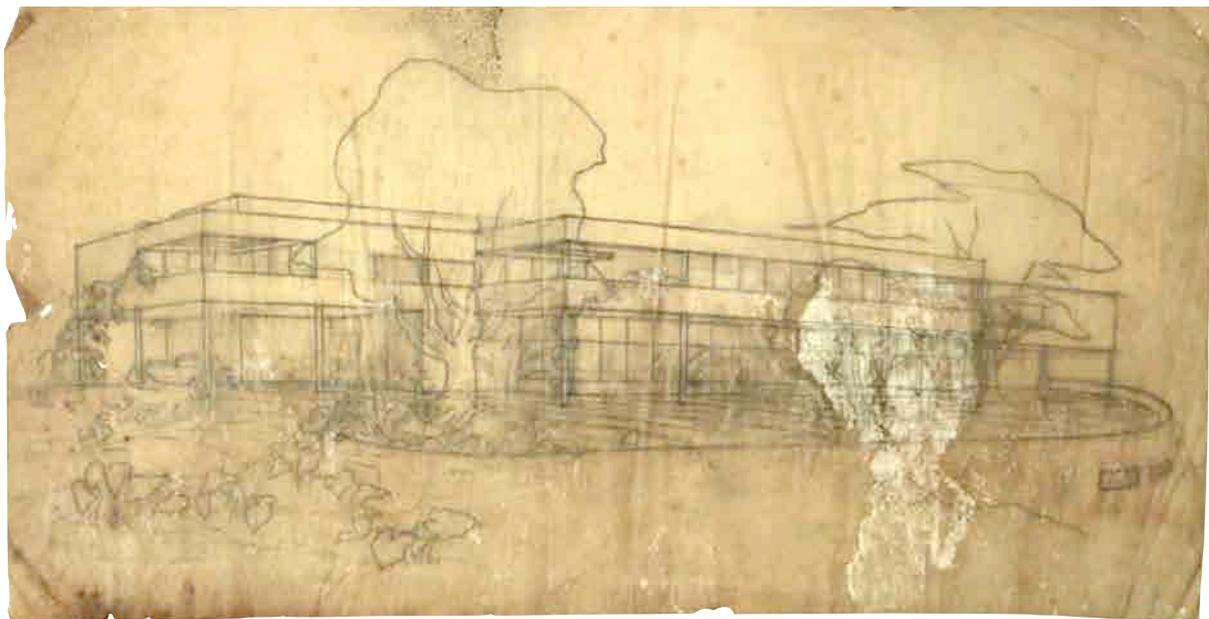


74

É curioso notar o processo de desenho que alguns de seus croquis aparentam haver sofrido. Numa perspectiva tomada desde baixo o arquiteto parece haver iniciado o desenho a grafite da vegetação logo após ter fixado a casa moderna em nanquim, igual que as árvores existentes nas extremidades da casa. Um vez fixado as constantes construtivas, inicia-se o desenho da moldura vegetal que daria mais sentido à máquina de habitar: montanhas verdes circundantes, palmeiras, vegetação rasteira, arbustos e trepadeiras que sobem os pilares em direção ao terraço. Uma paisagem bem tropical que Lucio Costa faz questão de também deixar patente em suas perspectivas interiores, o que nos recorda uma afirmação de seu primeiro texto publicado, uma entrevista dada ao jornal em 1924:

73 Perspectiva de estudo, 1930.

74 Perspectiva final editada editadas pelo autor.



75



76

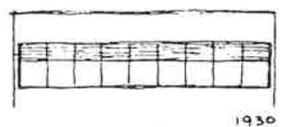
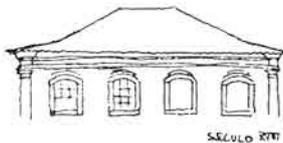
A verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está, que tem cor local; aquela que nos convida, que nos atrai, e parece dizer-nos: “Seja bem-vindo!”⁹⁷ [Lucio Costa, 1924]

A coexistência destas três capas espaciais propostas, de dimensões tecnológica, tradicional e telúrica, mostra que já no primeiro projeto moderno estavam presentes as características que posteriormente serão os paradigmas chave na obra do arquiteto. As três facetas deste projeto são as

75 Perspectiva de estudo, 1930.

76 Perspectiva final editada editadas pelo autor.

97 COSTA; NOBRE, 2010, p. 17.



77

sementes de uma linguagem que se consolidará em sua práxis, a tríade modernidade, mestiçagem e tropicalidade, como veremos melhor mais adiante.

...

Os dois projetos realizados por Lucio Costa para a casa E. G. Fontes apresentavam posturas radicalmente diferentes, que foram devidamente apreciados pelo casal à hora de escolher. Enquanto o primeiro buscava a força e singeleza dos casarões rurais do Brasil do século XVII, o segundo procurava a pureza e racionalidade da nova arquitetura internacional.

Diferenças bem ilustradas no desenho de Lucio Costa de 1937, indicando o que houve de fundamental na evolução da casa brasileira. A relação de predomínio dos cheios sobre os vazados na composição se inverte, as iniciais pequenas janelas de madeira se tornaram grandes panos de vidro estruturados com esquadrias de ferro e persianas embutidas e retráteis. Também os telhados de barro e seus beirais são gradativamente alterados por calhas e platibandas, até serem completamente substituídos por lajes que abrigam terraços ajardinados.

Quando se lhe comunica a decisão da família Fontes em construir a mansão neocolonial, Lucio Costa formaliza seu desacordo e indisposição em seguir elaborando o projeto executivo, posição que se formalizou em uma carta escrita a Ernesto Gomes Fontes:

Prezado Senhor Ernesto G. Fontes.

Respeitosos cumprimentos.

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

Esperando continuar a merecer a sua simpatia, subscrevo-me agradecido e com elevado apreço.⁹⁸ Lucio Costa [1930]

77 Desenho de Lucio Costa sobre a evolução da casa brasileira, 1937.

98 COSTA, 1997, p. 66, transcrição nossa do original manuscrito.

É realmente admirável as condições em que se dão este batismo moderno de Costa. Sua decisão pela renovação dos paradigmas arquitetônicos trouxe a reboque uma intransigência profissional com relação a prática eclética. Renovação que demorou muito a acontecer, mas quando feita, compreendeu que a linguagem moderna não era um estilo à mais a ser combinado junto a paleta eclética, mas uma nova certeza completamente incompatível com a arquitetura até então praticada.

A ruptura com a arquitetura tradicionalista de teor eclético foi uma postura coerente que Lucio soube manter nos anos que se seguiram, mesmo baixo pressão econômica que se instauraria pela negligência das demandas profissionais solicitadas. Já não havia sentido seguir trabalhando ao sabor da clientela, antes lhe importava impingir a coerência artística da nova poética moderna, tão cara a todos os vanguardistas, não só daqueles tempos.

Porém Lucio Costa continuava sendo um profissional reconhecido em assuntos relativo a autêntica arquitetura colonial, o que lhe levou a estar envolvido em algumas obras junto a antigas residencias e palacetes em 1930, como a restauração do neoclássico Palácio do Itamaraty e as obras de reforma da casa da época imperial⁹⁹ de Rodolfo Siqueira no Largo do Boticário¹⁰⁰.

É curioso entender este crucial momento de mudança de paradigmas vivenciado por Lucio neste início da década de 1930 em contraste com um desenho realizado por Lucio Costa nesta mesma época. As ilustrações contidas na carta enviada ao destinatário Manuel, possivelmente o poeta



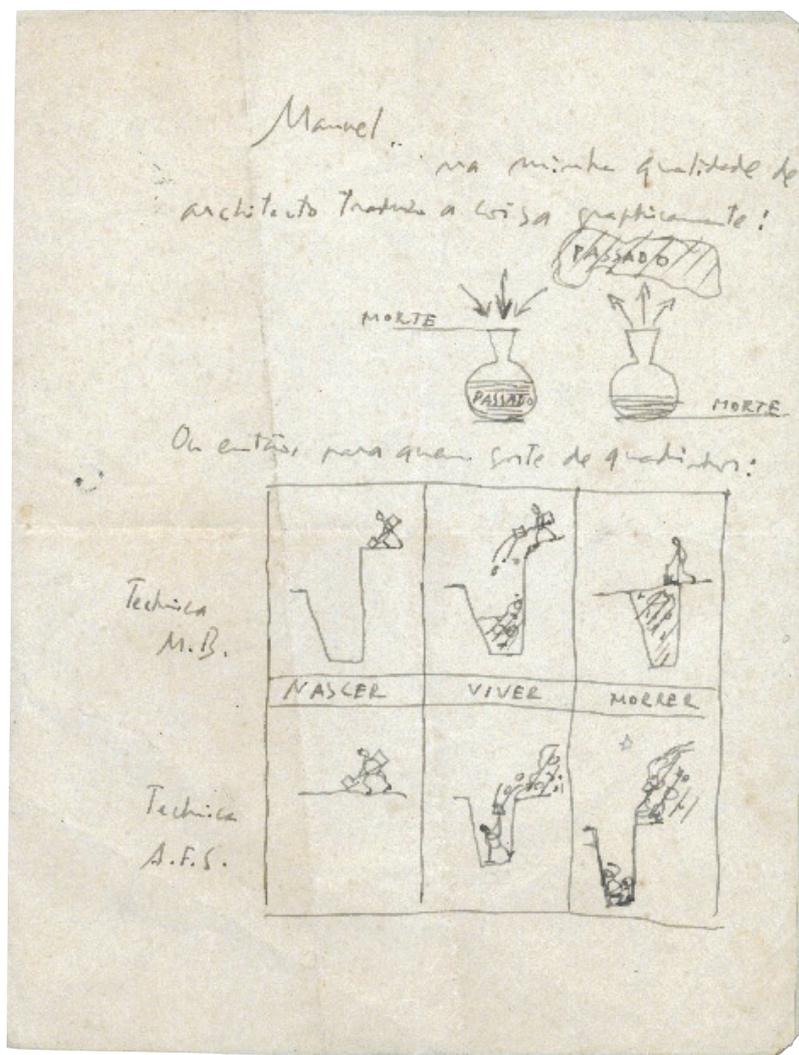
78

99 De acordo com matéria publicada no jornal, a casa seria a mesma que foi construída em 1846 pelo marechal Joaquim Alberto de Souza Silveira, homem da corte do imperador e padrinho de nascimento de Machado de Assis, e que depois foi ocupada pelo “coleccionador de arte e mobiliário do século 17 e 18 Rodolfo (Ruddy) da Siqueira”, que viveu na casa entre 1928 a 1941. (Largo resiste ao tempo. **Estadão**. 1 set. 2008. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,largo-resiste-ao-tempo,233917,0.htm>>. Acesso em: 6 set. 2012).

100 Esta reforma, apesar que de acordo com Manuel Bandeira haver alterado algumas características originais da construção, como a incorporação de uma porta trazida da Bahia e uma janela de Portugal, revitalizou uma casa reconhecida por muitos como uma referência entre as belas casas coloniais do Rio de Janeiro; tendo sido publicada na revista norte-americana *House & Garden*, em 1942, e no livro *Brazil Builds*, conhecida publicação de 1943 do Museu de Arte Moderna de Nova York, de Philip Goodwin e do fotógrafo Kidder Smith (PINHEIRO, 2011, p. 212).

Manuel Bandeira, refletem justamente sobre a relação da morte e passado, dialética de fundo presente durante a elaboração destes dois projetos antagônicos para a Casa Fontes.

Na primeira ilustração a morte é tida como o conteúdo que liberta o passado, numa sugestiva relação com sua conversão moderna. O segundo desenho trata da dúbia perspectiva que envolvem os acontecimentos de nascimento, vida e morte: o nascimento implícito na execução da morte, o fechamento de um buraco aberto; e a defunção decorrente de uma nova condição, a imobilidade gerada por estar atrapado no próprio buraco que se cava.



79 Carta de Lucio Costa endereçada à Manuel, década de 1930. Possivelmente o destinatário em questão era o poeta Manuel Bandeira.