

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 II

É preciso que os nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer sem *parti-pris*, todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério que vivemos e que marcará a fase “primitiva” de uma grande era. O importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academicismos.¹

[Lucio Costa 1930]

1 COSTA, 1997, p. 68.

6. POR UMA ARQUITETURA MODERNA: A REFORMA DA ENBA

O novo diretor da Escola Nacional de Belas Artes, nomeado com a modificação do regime político, era o arquiteto Lucio Costa, uma das mais profundas e sutis inteligências artísticas que possuímos.² [Mário de Andrade 1943]

Em 1930 Lucio Costa se vê envolvido em um importante episódio de renovação do ensino de artes no país. Acontecimentos na esfera política o levaram a dirigir uma radical reforma moderna dentro do ensino de orientação eclética da ENBA e do Salão anual de Belas Artes. Este importante episódio ainda está pouco estudado na historiografia do arquiteto, e não nos convém deixar de aprofundar-nos, até porque possibilitou a afirmação das convicções modernas de Lucio e fez com que o arquiteto liderasse um evento crucial para o florescimento da vanguarda moderna no Brasil.

Junto às muitas agitações culturais que o Brasil assistiu no final da década de 1920 se somaram inquietações no campo político, onde grande parte da sociedade não esteve à vontade com o poder governamental concentrado nas mãos da oligarquia cefeicultora³. O clima de insatisfação e confabulação revolucionária se consolidou em algumas revoltas armadas que tiveram lugar ao longo de toda a década⁴, mas foi apenas em 1930 que o Brasil assistiu a vitoriosa “Revolução de 30”, liderada pelo então governador do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas, que destituindo do cargo o então presidente Washington Luís, assumiu o poder no Rio de Janeiro em 3 de novembro, permanecendo no cargo de chefe da nação até 1945.

Em um período conhecido como Governo Provisório, de 1930 a 1934, Getúlio Vargas liderou uma série de ações renovadoras no país, entre elas a

2 VIEIRA, 1984, p. 103.

3 Em um antigo esquema conhecido como política do “café com leite”, a sucessão presidencial se alternava entre paulistas e mineiros.

4 A revolta dos “18 do Forte de Copacabana” de 1922, a Revolução Gaúcha de 1923, a Revolução Paulista de 1924, a Coluna Prestes de 1925 a 1927.



01



02

reformulação do sistema educacional posta em marcha ainda em 1930 com a criação do Ministério de Educação e Saúde Pública.

Foi neste contexto de revoltas políticas e mudanças capitais que Lucio Costa é convidado a assumir a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes. As circunstâncias exatas deste convite, assim como a data de seu início na direção da escola, não estão claras, e o comumente aceito são os fatos que tem por base as declarações do próprio Lucio Costa:

Estando eu lá [Correias], recebi um chamado - porque houve a Revolução de 1930 - para comparecer ao Ministério da Educação e Saúde, que estava provisoriamente instalado no edifício da Assembleia, pelo Rodrigo Melo Franco de Andrade, que era o chefe de gabinete do ministro Francisco Campos. Fui convidado para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes, mas procurei me furtar e expliquei que não me encontrava em condições de assumir. O governo estava mudando os diretores de toda a parte cultural: Biblioteca Nacional, Museu Histórico, Instituto de Música - com Luciano Gallet, Rodolfo Garcia e vários outros. E ele achava que eu devia aceitar o convite, alegando que eu havia cursado a Escola, conhecia bem os problemas e seria uma oportunidade, então, de corrigir, orientar o ensino de outra forma se eu não o julgasse adequado.⁵ [Lucio Costa 1987]

Inconformado [Rodrigo Melo Franco de Andrade] com a minha pronta recusa levou-me à presença do professor da Politécnica Lino de Sá Pereira, consultor do ministro. Inteligente e cauteloso mas preciso nas interpelações, a conversa a princípio difícil se prolongou, e ele, ponderando que a oportunidade era excepcional, acabou me convencendo que devia aceitar.⁶ [Lucio Costa 1970's]

Lucio Costa, que até então não conhecia Rodrigo Melo Franco, chefe de gabinete do ministro, atribuiu seu convite à direção da ENBA por influência dos conselhos de Manuel Bandeira⁷. Costa havia publicado no ano anterior, em 1929, um texto a pedido do poeta Manuel intitulado “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”, na edição comemorativa de 50 anos do Jornal de

01 Tropas da Revolução de 30 sendo saudada pelo povo do Rio de Janeiro, 1930.

02 Getúlio Vargas, ao centro, junto com alguns de seus oficiais, 1930.

5 COSTA; NOBRE, 2010 p. 149.

6 COSTA, 1997, p. 438.

7 COSTA; NOBRE, 2010, p. 191.

Minas⁸. Além disso, também achava que o fato de não ter se apresentado na mobilização geral decretada pelo presidente Washington Luís em 1930, tendo sido até preso⁹, provavelmente lhe garantiu certa credibilidade política para ocupar o cargo de confiança como diretor da escola.¹⁰

Apesar da pouca idade, contava com 28 anos, Lucio assumiu a direção da escola e foi bem recebido pela comunidade acadêmica¹¹. Seus antigos professores o apreciavam pela boa passagem como aluno, reforçado pelo reconhecimento profissional que vinha gozando nos últimos anos e das boas recomendações de influentes figuras como José Mariano, que desconheciam as reais ambições que lhe motivaram ocupar o posto.

Veio a revolução de 1930 e a nomeação de Lucio Costa para Diretor da E.N.B.A. causando esse fato grande surpresa a todos os professores catedráticos da E.N.B.A. pois era de todos conhecido que Lucio Costa não sendo professor, nunca havia se interessado pelas questões do ensino; entretando, **todos nós professores o recebemos com toda a lhanesa e urbanidade.**¹² [Archimedes Memória 1954]

8 *E eu atribuo essa escolha ao seguinte: em 1929, um ano antes, o Manuel Bandeira tinha aparecido lá no meu escritório, na avenida Rio Branco 46, para pedir que eu colaborasse no número comemorativo do Jornal de Minas, que ia completar cinquenta anos - ele queria que eu escrevesse alguma coisa.* (COSTA; NOBRE, 2010, p. 191). Paulo Santos também atribuiu a indicação à Manuel Bandeira, mas José Mariano afirmou em artigo publicado no jornal em agosto de 1931, que esta se deveu à intervenção do “esteta Rudí [Rodolfo] Siqueira” (PINHEIRO, 2011, p. 205), que também seria possível, visto que à época do convite para a direção da ENBA, Siqueira estava envolvido na recuperação do neoclássico Palácio do Itamaraty, onde Lucio Costa trabalhava como arquiteto assessor, contratado pelo secretário geral Maurício Nabuco.

9 Sobre esta convocatória de mobilização militar contra os avanços das tropas de Vargas, há o curioso relato de Lucio Costa dado em entrevista de 1986: *Como eu, teoricamente, tinha ficado doente em Roma, do pulmão - depois verificou-se que não era nada - então aleguei esse negócio para não me apresentar. Nesta época eu já estava casado [...] e morando em Corrêas, na casa do meu sogro. [...] Um belo dia, estava almoçando com Leleta, com muito requinte, flores, rosas, o ambiente inteiramente preparado, quando apareceu - em Corrêas! - uma junta de três médicos para constatar se eu estava de fato com problemas pulmonares. Eles até ficaram sem jeito diante do ambiente e por interromper o almoço, mas eu interrompi e fui para o quarto. Lá me pediram para eu tirar a camisa e começaram com aquele 33, 33, batendo e auscultando, depois foram embora. Aí apareceu um sargento para me acompanhar até o Rio, ao quartel general, tudo ligado a essa história.* (COSTA; NOBRE 2010, p. 109).

10 COSTA; NOBRE, 2010 p. 109.

11 *Recebido com boa vontade aparente pelos senhores professores, boa vontade essa que, hoje, verifico ter sido apenas “receio” do lenço vermelho do governo revolucionário, iniciei imediatamente meu trabalho.* (COSTA, Lucio. A direção da escola de Belas Artes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 set. 1931. In: COSTA; XAVIER, 1966-1970).

12 GUIMARÃES FILHO, 1954, p. 7-8, grifo nosso.

A data oficial de sua nomeação à frente da ENBA é de 11 de novembro de 1930¹³, tendo sido convidado para o cargo, “certo dia de novembro de 1930”¹⁴. De todas formas, sendo no final do ano de 1930, é de supor que Lucio já houvesse realizado o projeto moderno da casa E. G. Fontes, e rompido com sua produção eclética, ou não sendo nesta ordem, se deu simultaneamente, tendo um fato influenciado o outro.

De todas maneiras sua adesão à modernidade era recente, e foi na condição de diretor da ENBA que se entera com propriedade do movimento internacional de renovação arquitetônica. E talvez tenha sido pela responsabilidade de ter que orientar uma compreensão sobre a nova arquitetura que se aprofunda no estudo das idéias modernas.

Eu, do alienado que era, que até ignorava a existência do Corbusier quando assumi a direção da escola, passei a ser o contrário: um apaixonado, um novo crente. **É como em estado de graça, um ateu que vira religioso de repente e então passa a aceitar aquilo como um dogma.** Isso marcou muito a época.¹⁵ [Lucio Costa 1987]

Pouco depois de empossado como novo diretor Lucio Costa dá uma entrevista ao jornal O Globo, 29 de dezembro de 1931, onde argumenta alguns dos parâmetros da nova concepção arquitetônica.

Acho que o curso de arquitetura necessita uma transformação radical. Não só o curso em si, mas o programa das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as

13 (COSTA, Lucio. A direção da escola de Belas Artes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 set. 1931. In: COSTA; XAVIER, 1966-1970). Pinheiro (2011, p. 204) levanta o fato de o nome de Lucio Costa constar como diretor da ENBA na ata de reunião da Congregação da Escola do dia 13 de setembro de 1930, quase dois meses antes do triunfo da Revolução de 30 e da alegada data que Lucio disse haver sido convidado. O que mostra o quão pouco conhecido ainda é o episódio de Lucio Costa na direção da Escola.

14 COSTA, 1997, p. 438.

15 COSTA; NOBRE, 2010, p. 151, grifo nosso.

colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente.¹⁶ [Lucio Costa 1930]

Em seguida critica a situação atual da arquitetura no Brasil, dizendo que o que se fazia era “cenografia”, simulação de um repertório estruturalmente falso.

Nós fazemos exatamente o contrário - se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede cinquenta. Procedemos da seguinte maneira: feito o arcabouço, simples, real, em concreto armado, tratamos de escondê-lo por todos os meios e modos; simulam-se arcos e contrafortes, penduram-se colunas, atarraxam-se vigas de madeira às lajes de concreto. Pedra fica muito caro? Não tem importância, o pó de pedra aparelhado com as regras da estereotomia resolve o problema. Fazemos cenografia, “estilo”, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura.¹⁷ [Lucio Costa 1930]

O depoimento de Lucio Costa, seguido de sua atuação modernizadora da ENBA, fez com que se desatasse um desagravo pessoal sentido por José Mariano Filho. O paladino do neocolonial considerava o convite de Lucio Costa para o cargo de diretor da escola, mérito de sua atividade como arquiteto tradicionalista. Por isso, Mariano ficou à espera de um reconhecimento público por parte do novo diretor, como a responsabilidade à frente de uma disciplina a ser criada sobre “arte nacional”¹⁸. Com o passar dos meses e a constatação de que havia sido esquecido por aquele que considerava ter sido seu pupilo, iniciou uma série de provocadores artigos onde atacava Lucio Costa publicamente pelos jornais.

Quando o ilustre Sr. Dr. Francisco Campos entregou inesperadamente a direção da Escola de Belas Artes ao **jovem arquiteto Lucio Costa, considerado até então o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista**, eu exultei, sinceramente, com a escolha considerando-a legítima vitória da causa que defendo.[...]

16 COSTA, Lucio. Situação do ensino na Escola de Belas Artes. [Entrevista]. **O Globo**, 29 dez. de 1930. In: COSTA, 1997, p. 68.

17 COSTA, loc. cit.

18 COSTA, Lucio. Impotência espalhafatosa. **Diário da Noite**, 9 set. 1931. In: COSTA; XAVIER, 1966-1970.



03

03 Entrevista e caricatura de Lucio Costa ao jornal O Globo, 29 dez. 1930.

Vendo-o na direção do velho colégio de arte, eu me considerava mais vitorioso do que ele próprio de tal modo confiava na sinceridade de suas convicções artísticas.[...]

Nesse entre tempo, o cadete Lucio Costa, que até a véspera de sua nomeação, fazia praça de seu credo nacionalista, ingressava à capacha nas hostes da corrente ultra-moderna, concentrando com seus amigos literatos, o combate surdo e traiçoeiro às idéias de que fora até então adepto fervoroso. O paladino da arquitetura de fundo nacional, o evocador piedoso da gloriosa arquitetura brasileira, o poeta que partia cheio de fé para Diamantina em busca de detalhes e sugestões para a reconstituição do velho estilo nacional, se fizera do dia para a noite um agente secreto do nacionalismo judaico. Abaixo a tradição, diz o cadete Lucio Costa! Viva Le Corbusier, o carrasco do sentimento acadêmico! E abriu sem demora as portas aos artistas que iriam dentro da própria escola trabalhar contra o sentimento nacional. [...]

A desnacionalização da arquitetura nacional, a serviço do judaísmo internacional, atinge a nacionalidade no que ela tem de mais puro e sensível, que é a sua própria alma. [...]. Eu não gosto de dar conselhos, especialmente às crianças. Mas o cadete Lucio Costa fique certo de que se encerrou tristemente a sua esplendida carreira arquitetônica. A flor magnífica que eu via no topo murchou, de chofre, sem haver frutificado. De agora por diante, o cadete Lucio Costa comporá caixas d'água de cimento, á guisa de arquitetura.¹⁹ [José Mariano 1931]

Os testemunhos sempre suspeitos de José Mariano misturavam à sua crítica sincera, teorias resultantes de seu gênio apaixonado, como por exemplo sua tese de que a modernidade no país era fruto de uma suposta maçonaria judaica²⁰. Mas é inegável que até pouco antes de assumir a diretoria da ENBA Lucio mantinha uma relação amistosa com José Mariano, com quem parece haver mantido diálogos freqüentes.

Poucos meses antes de ser nomeado, ele me convidava especialmente para ver um projeto de habitação, em estilo hispano-americano, destinado a um cavalheiro estrangeiro. E eu lhe disse nesse momento:

19 MARIANO FILHO, José. Escola Nacional de Arte Futurista. **O Jornal**, 22 jul. 1931. In: COSTA; XAVIER, 1966-70, grifo nosso.

20 Tese que encontra sentido no que diz respeito a forte e crescente influência do grupo de artistas germânicos de origem judia em torno de Theodor Heuberger e da Pró-Arte no Rio de Janeiro, assim como de Warchavchik e seu cunhado Lasar Segall em São Paulo.

“Felizmente você não quer saber de caixas d’água”.²¹ [José Mariano 1931]

Lucio Costa também havia colaborado em junho de 1930 no IV Congresso Pan Americano de Arquitetos, cuja figura de proa foi Mariano Filho. Lucio fazia parte da Comissão de Recepção e Festas²², e realizou a decoração do evento de abertura com móveis antigos luso-brasileiros, juntamente com seu antigo sócio Fernando Valentim.²³

Mas fervoroso em sua nova causa, Lucio Costa rebateu publicamente as afrontas que se seguiam publicando nos jornais, polêmica que em muito ajudou a colocar em evidência o movimento de renovação liderado por Costa. Através do artigo publicado no O Jornal de 31 de julho de 1931, nove dias depois do artigo de Mariano, Lucio reafirmou publicamente o que para ele são os acertados conceitos de arquitetura. O artigo se dirigia aos “arquitetos, presentes e futuros, e principalmente aos leigos” visto que falar para José Mariano “seria inútil”. Costa não nega seu culto e admiração à arquitetura e mobiliário autenticamente colonial, e afirma que aprendeu a entender a arquitetura contemporânea através do estudo destas velhas casas “honestas” do Brasil colônia.

Foi Bahia e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura, não futurista como o sr. José Mariano diz (ele sabe perfeitamente que não se trata de futurismos), mas simplesmente contemporânea, em acordo com os nossos materiais e meios de realização, os nossos hábitos e costumes. Nada mais, apenas isso. Estudando a nossa antiga arquitetura, [...] analisando os sistemas construtivos absolutamente honestos em que a fisionomia arquitetônica reflete não mais ou menos, porém fielmente, exatamente a construção, em que tudo de fato é aquilo que parece ser [...].²⁴ [Lucio Costa 1931]

21 MARIANO FILHO, José. A desnacionalização da EBA. **O Jornal**, 1 ago. 1931. IN: PINHEIRO, 2011, p. 205.

22 IV Congresso Pan-Americano de Architectos. **O Paiz**, p. 7, 1 jun. 1929.

23 **Ilustração Brasileira**, abr. 1930. IN: PINHEIRO, 2011, p. 282.

24 COSTA, Lucio. Uma Escola viva de Belas Artes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1931. In: VIEIRA, 1984, p. 88.

Lucio Costa segue dizendo que a arquitetura colonial era “verdade da cabeça aos pés”, enquanto que o ecletismo neocolonial produzia edifícios semelhantes à “bicho empalhado: parece que vive mas não vive, parece que morde, mas não morde”.

As nossas obras são amontoados de contradições sem o menor sentido comum. Aplicamos dobradiças de mentira às portas e portões de nossas casas; fazemos caixões imitando vigas e os atarrachamos aos tetos das salas; fundimos colunas inteiriças, traçamos juntas simulando pedras e por fim as penduramos sem cerimônia às vigas de concreto previamente calculadas para receber-lhes o peso. Obrigamos cínicamente os carpinteiros a cavoucar a enxó às tábuas chegadas da serralha para que pareçam desbastadas à mão, e as arestas puras das barras de ferro laminado nós as fazemos martelar para que percam a perfeição. Mas santo Deus! que pretendiam os antigos senão a própria perfeição?²⁵ [Lucio Costa 1931]

Lucio Costa fala de sinceridade construtiva e transformações sociais, em contraponto ao discurso de Mariano que advogava ufanismo na arte. Costa argumenta que houve uma modernização da estrutura social, motivo pelo qual a arquitetura tem que se atualizar, “desnacionalizando-se”.

A vida em todo o mundo, tanto sob o ponto de vista material como moral, sofreu transformações mais radicais nestes últimos trinta anos que nos três séculos que se seguiram ao descobrimento do Brasil. [...] E essa mudança brusca de hábitos, costumes idéias e sentimentos não pode deixar de se acusar na arquitetura, “transformando-a”. As extraordinárias facilidade de informações e comunicações rápidas (imprensa, aviação, cinema, rádio, etc.) aboliram o isolamento em que viviam países e províncias. Não são fantasias, são fatos, e a arquitetura não pode deixar de os acusar, “desnacionalizando-se”.²⁶ [Lucio Costa 1931]

Em seguida exalta a beleza decorrente da nova técnica, não importando se tende à simplificação ou estandardização, e cita palavras do próprio Mariano Filho: “Feia ou bonita, não importa, é a nossa, é da nossa época”.

25 COSTA, Lucio. Uma Escola viva de Belas Artes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1931. In: VIEIRA, 1984, p. 88.

26 COSTA, loc. cit. In: *Ibid.*, p. 89.

O concreto armado é a construção mais perfeita e, apesar de todas as alfândegas a mais econômica. A arquitetura não pode deixar de acusar, “simplificando-se”.

[...] Cairemos na monotonia, na estandardização! Será a morte da Arte com A maiúsculo! excluirão todos os “pompiers” da terra. E eu pergunto: a arte grega, que nós todos admiramos, a arte de Fídias, arte imortal, o que foi a arte grega senão uma pura e contínua estandardização?

Durante séculos repetiam-se as mesmas plantas, os mesmos frontões, as mesmas colunas. [...]

Todo verdadeiro estilo é uma standardização, e o fato de estarmos encontrando um standard é sinal irrefutável de que estamos às portas de uma nova era, de um grande e genuíno estilo.²⁷ [Lucio Costa 1931]

A polêmica pública seguiria com novos artigos de José Mariano, e já não se tratava de uma disputa entre duas pessoas, mas de uma batalha entre duas causas, tradicionalismo e modernidade. Este “clima de ‘guerra santa’ profissional” imperou durante praticamente toda a década de 1930, tendo sido uma das dificuldades com que os arquitetos de vanguarda tiveram que enfrentar.

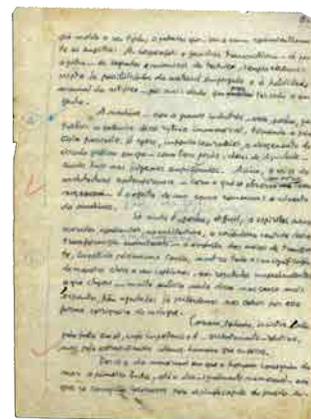
O manifesto que melhor estruturaria a defesa da arquitetura moderna no país foi escrito por Lucio alguns anos após esta polêmica travada nos jornais, o texto “Razões da nova arquitetura”²⁸, escrito em 1934 por ocasião da elaboração do programa de um curso de especialização em arquitetura.²⁹ Para a elaboração do programa a ser ministrado³⁰, Lucio escreveu um texto

27 COSTA, loc. cit. In: *Ibid.*, p. 89-90.

28 O texto foi publicado pela primeira vez em 1936 em: COSTA, Lucio. *Razões da Nova Architecture*. **Revista da Diretoria de Engenharia**, Rio de Janeiro, n. 1, v.3, jan. 1936, p. 3-9.

29 O curso era parte do programa de pós-graduação do Instituto de Artes dirigido por Celso Kely (1906-1979), e pertencia a nova Universidade do Distrito Federal (UDF), criada no ano de 1935 pelo educador Anísio Teixeira (1900-1971), então Secretário de Educação do Rio de Janeiro que reformulava o sistema de ensino. A Universidade do Distrito Federal deixou de existir após quatro anos de funcionamento, em 1939. Por incompatibilidade política a instituição, assim como seus criadores, sofreram perseguição do governo de Getúlio Vargas.

30 O arquiteto havia sido convidado a ocupar a vaga do único curso dedicado a Arquitetura, participando de um seletivo corpo docente da universidade junto à outros destacados artistas e intelectuais, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Heitor Vila-Lobos, Cecília Meirelles e Cândido Portinari. O curso também contava com um assistente, o arquiteto Carlos Leão, que foi quem realmente ministrou o curso. Pois logo no início Lucio Costa pediu afastamento da universidade, recomendando seu assistente para sua substituição. (COSTA, Lucio. Digitado VI.A.01-01202. [Carta de pedido de afastamento da UDF]. 1930's. Disponível em: <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1509>. Acesso em: 16 out. 2012).



04

04 Manuscrito de 1934 do ensaio de Lucio Costa “Razões da nova arquitetura”.

que esclarecia as razões e o sentido da nova arquitetura moderna. Inicia dizendo que se viviam anos de transição no quadro evolutivo da arquitetura, o que gerava um turbulento período de adaptação.

Nessa fase de adaptação, a luz tonteia e cega os contemporâneos - há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo o que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo - iconoclastas e iconólatras se digladiam.³¹ [Lucio Costa 1934]

Segue afirmando que a grande maioria das construções de então padeciam de “falta de rumo, de raízes”. Argumenta que o grau de incompreensão dessa “pseudo-arquitetura”, ocupada em documentar, levava ao desprezo das novas idéias. Lucio defende que o engenho industrial do Homem, a máquina, é o grande responsável pela crise da arquitetura contemporânea. E insiste que as mesmas tarefas de simplificação, clareza, economia e elegância, realizadas pela indústria em outras áreas, tinham que ser também provadas pela arquitetura. Afirmou que o “desacordo entre arte, no sentido acadêmico, e a técnica”, exigia muito esforço por parte dos arquitetos, que, sem ensino oficial, tinham que encontrar o equilíbrio. Criticou a visão acadêmica de tratar a arquitetura como uma “donzela” de reputação a zelar.

aquilo que os senhores acadêmicos - iludidos na própria fé - pretendem conservar como uma deusa em pessoa, não passa de uma sombra, um simulacro; nada tem com o original do qual é apenas um arremedo em cera. [...] Mais tarde, eternecidos, os bons doutores passarão uma esponja no passado e aceitarão, como legítima herdeira, esta que já é uma garota bem esperta, de cara lavada e perna fina.³² [Lucio Costa 1934]

Mas todas essas convicções que foram se afirmando para Lucio Costa encontraram sua base nos acontecimentos que sucederam sua nomeação como diretor da ENBA, fundamentais para a cristalização dos ideais modernos. Ao mando da escola Lucio foi também aluno novo, se aprofundando no estudo da modernidade, e ao mesmo tempo que oferecia

31 COSTA, 1997, p. 108.

32 Ibid., p. 111.

aos estudantes a estrutura acadêmica que oficializava a orientação moderna, o recém convertido diretor fortalecia suas convicções pela nova arquitetura.

E por mais estranho que possa parecer, o contato com os alunos de arquitetura foi fundamental para o aprendizado do novo diretor, pois os alunos, que haviam assistido as duas conferências de Le Corbusier na Escola um ano antes, estavam muito mais familiarizado com as publicações internacionais sobre a arquitetura moderna.

Quando fui diretor da Escola, conheci o arquiteto Carlos Leão, que estava terminando o curso. Ele e o Cícero Dias eram amigos. E o Carlos, arquiteto de excelente formação e muito culto, possuía uma boa biblioteca e estava muito em dia e já tinha os primeiros livros, tanto o *Vers une Architecture* como a coleção *L'Esprit Nouveau, L'Art Décoratif d' Aujourd'hui*, O urbanismo, *Précisions*, toda aquela sequência.³³ [Lucio Costa 1987]

Em carta ao próprio Le Corbusier, em janeiro de 1936, Lucio Costa resume sua experiência na escola se referindo à importância de seus escritos, e os ares de missão sagrada que assumiu:

[...] de 'tradicionalista' que eu era — no sentido equívoco da palavra, havia podido pouco a pouco vencer a repugnância que seus livros me inspiravam e de repente, como uma revelação, toda a comovente beleza de seu espírito me ofuscou. Em 'estado de graça' e com a fé intransigente dos recém-convertidos, procurei 'salvar' os jovens da Escola!³⁴ [Lucio Costa 1936]

E como um "ateu que vira religioso"³⁵, o novo diretor assumiu uma posição por assim dizer, profética: a tarefa de abrir os olhos aos cegos, curar os leprosos e anunciar um reinado vindouro, de uma arte alinhada com o espírito tecnológico contemporâneo. A missão era a de conduzir o "povo" à uma nova consciência, sendo ele apenas o portador da mensagem, não o ditador de uma nova ordem. Na entrevista ao jornal O Globo de 29 de dezembro de 1930, afirmou:

33 COSTA, 1997, p. 154.

34 COSTA, Lucio. [Carta para Le Corbusier]. Rio de Janeiro, 26 jun. 1936. In: LISSOVSKY, 1996, p. 93.

35 COSTA; NOBRE, 2010, p. 151.

É preciso que os nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer sem *parti-pris* todo esse movimento que já vem de longe, **compreender o momento profundamente sério que vivemos e que marcará a fase “primitiva” de uma grande era.** O importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois **o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academicismos.**³⁶ [Lucio Costa 1930]

Lucio Costa estava decidido em reformar o ensino tradicional de Belas Artes da escola dando-lhe uma clara orientação moderna. As tecnologias construtivas estariam em primeiro plano, e ao invés dos estilos históricos servirem de leque para uma aplicação direta, o conhecimento tecnológico seria o novo paradigma a ser ensinado.

Acho que o curso de arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeira e principalmente a orientação geral do ensino, A atual é absolutamente falha. A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. [...]

A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta.³⁷ [Lucio Costa 1930]

Para tal pretensão Lucio Costa contratou quatro novos professores, todos de clara orientação moderna. Estes iriam reger cadeiras em regime especial, paralelas às disciplinas existentes regidas pelos outros professores. Mário de Andrade, em crônica ao jornal Diário Nacional de 1931, argumentou ter sido esta estratégia das mais eloquentes:

Muito mais **razoável e cordato** foi o arquiteto Lucio Costa na reforma que iniciou na Escola Nacional de Belas Artes, como diretor dela. A sua irônica habilidade consistiu em não tirar ninguém do seu posto,

36 COSTA, 1997, p. 68, grifo nosso.

37 COSTA, loc. cit., grifo nosso.

mas apenas contratar alguns professores novos, que junto à estética antiquada das múmias, mostrassem as orientações modernas de pintura, escultura e arquitetura.³⁸ [Mário de Andrade 1931]

Para as cadeiras de arquitetura contratou Warchavchik e Alexander Buddeus, para pintura Leo Putz e para escultura Celso Antonio. Lucio Costa também contratou outros professores para disciplinas mais técnicas, como o caso do engenheiro Emílio Henrique Baumgart, um dos pioneiros no cálculo de estruturas de concreto armado.³⁹

A contratação de tais profissionais causou polêmica, e uma das alegações de discórdia era o fato de entre os quatro principais professores contratados, três serem de origem estrangeira, motivando denúncias de desnacionalizar a Escola Nacional de Belas Artes.

Gregori Warchavchik era já um profissional reconhecido nacionalmente, e sua pronta contratação por Lucio reforçava a importância que a obra dele havia exercido sobre sua conversão moderna.

Quando organizei a Escola, eu tinha ido a São Paulo especialmente para convidar o Gregório Warchavchik para cuidar do curso do primeiro ano de arquitetura.⁴⁰ [Lucio Costa 1987]

Fui especialmente a São Paulo com esse propósito e, através de Mário de Andrade, que também me levou às casas de Paulo Prado e Olívia Penteadó, conheci finalmente o “Gregório”. Ele já estava então construindo uma residência no Rio para o Sr. Nordschild, na rua Tonelero, e assim prontificou-se a passar um ou dois dias por semana aqui com vencimento de um conto de réis.⁴¹ [Lucio Costa 1995]

Com uma agenda profissional apertada e morando em São Paulo, a participação na ENBA de Warchavchik pode não ter sido das mais produtivas, até porque de acordo com Lucio Costa, somente frequentava a escola dois dias na semana⁴². Porém Alcides da Rocha Miranda, que estava

38 ANDRADE, Mario de. **Taxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 441.

39 A Baumgart se lhe credita o mérito de haver influenciado o grupo de engenheiros que mais tarde se destacariam dando suporte às obras dos novos arquitetos modernos. (SANTOS, 1960, p. 62-63).

40 COSTA; NOBRE, 2010, p. 149.

41 COSTA, 1997, p. 72.

42 VIEIRA, 1984, p. 65.



05



06

quase deixando a ENBA por tamanha decepção com o ecletismo vigente⁴³, logo se inscreveu na disciplina de Warchavchik, da qual recorda com entusiasmo:

As aulas dele eram de crítica. Imediatamente ele nos fez abandonar o ecletismo. Dava temas e depois fazia críticas de como nós tínhamos interpretado o tema; essas críticas-desenhos eram muito boas.⁴⁴ [Alcides da Rocha Miranda]

Em entrevista dada ao jornal Diário da Noite, em 26 de agosto de 1931, Warchavchik dá mostra de suas convicções como professor do primeiro ano de ensino de arquitetura na ENBA:

O fim da reforma nas escolas é principalmente criar engenheiros-arquitetos e não simplesmente decoradores. A arquitetura desde as pirâmides do Egito, sempre foi a arte de construir e não de desenhar somente. Procura-se desenvolver o sentimento e conhecimento dos valores e ensina-se a dispor os volumes plásticos e as massas. Não se ensina mais que a arquitetura consista em subdividir uma superfície por meio de decorações...⁴⁵ [Warchavchik 1931]

Morando no Rio de Janeiro, e provavelmente com uma disponibilidade maior que Warchavchik, Alexander S. Buddeüs teve uma passagem marcante pela ENBA, que segundo Paulo Santos, muito impressionou o estudante Ernani de Vasconcelos. Buddeüs era alemão, tendo possivelmente chegado ao Rio de Janeiro por volta de 1930, visto que neste mesmo ano possuía ao menos um edifício construído na cidade, na rua da Alfândega. Buddeüs permaneceu no Brasil até 1938⁴⁶, e desde cedo gozou de credibilidade profissional no país. Em julho de 1930 o periódico O Jornal publicou uma matéria sobre o Pavilhão da Alemanha⁴⁷ na Exposição de Antuérpia projetado por ele, lhe creditando “um dos maiores arquitetos da Alemanha”

05 Pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Antuérpia, 1930. Projeto de Alexander Buddeüs.

06 Aeroporto de Munique projetado por Buddeüs.

43 FROTA, Lélia Coelho. **Alcides Rocha Miranda**: caminho de um arquiteto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 15.

44 FROTA, loc. cit.

45 VIEIRA, 1984, p. 91.

46 AZEVEDO, Paulo Ormino de. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia. **Arquitextos**, São Paulo, 081.07, Vitruvius, fev. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/268>>. Acesso em: 23 mai. 2012.

47 Pavilhão Hanseático Germânico.

e “seus estudos sobre a arquitetura nova na Europa Central são hoje conhecidos no mundo inteiro”⁴⁸. Além deste pavilhão Buddeüs também havia projetado edifícios de programas essencialmente modernos, como o edifício da administração do aeroporto de Munique⁴⁹ e uma fábrica em Frankfurt⁵⁰.

O modernismo, na arquitetura, não é uma evolução da “tradição”. Isto é, dos valores artísticos do passado. Não. É uma criação integral do nosso tempo. Nasceu das necessidades atuais. A vida moderna - veloz, prática, utilitária - criou a arquitetura nova. [...] E como a indústria automobilística, a arquitetura moderna não possui a sobrecarga das “experiências” tradicionais. Liberta da tradição, ela é a alma substancial do nosso tempo. [...] A orientação moderna é constructiva, social e economica, ao passo que a orientação tradicional era, antes de nada, artística, decorativa, simbólica.⁵¹ [Alexander Buddeüs 1930]

Talvez tenha sido pela boa impressão de algumas destas suas declarações públicas que Lucio Costa tenha se aproximado de Buddeüs, ou talvez lhe influenciara alguns de seus projetos publicados nos periódicos. Com a decisão de contratá-lo, assumiu o ensino do quinto ano na disciplina de Composição de Arquitetura, garantindo aos que não houvessem tido a oportunidade de iniciar sua formação com Warchavchik, tivessem a possibilidade de antes de sair da escola vivenciar um atelier com o arquiteto alemão.

Buddeüs introduziu as revistas *Form e Modern Bauformen*, com novo vocabulário plástico de sólidos geométricos elementares e nova técnica de apresentação: exata, pura, que começou a ser adotada dentro e fora da Escola e continua em uso até hoje. Ele era partidário da escola racionalista ou funcionalista, “A fachada”, dizia, “deve ser o reflexo da planta.”⁵² [Paulo Santos 1966]

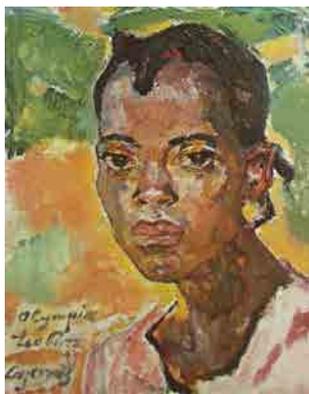
48 PINHEIRO, 2011, p. 214.

49 AZEVEDO, 2007.

50 A nova sede da *Trust Chimique I. G. Farbenindustrie*.

51 Apologia e explicação da architectura moderna. **O Jornal**, 20 jul. 1930. In: SANTOS, [livro Q n.18], 19-[?].

52 XAVIER, 2003, p. 61.



07



08

Sobre o escultor Celso Antonio (1896-1984), sua principal formação se tinha dado em Paris, tendo sido discípulo de Antoine Bourdelle⁵³. Assim como os demais renovadores da ENBA, gozava de respeito com seu trabalho, e de acordo com o depoimento do próprio escultor ao jornal Diário da Noite em 1931, Le Corbusier havia afirmado desejar ver diante de uma de suas casas um trabalho seu.⁵⁴ Porém a passagem pela ENBA de Celso Antonio, o único de origem brasileira, pode-se dizer que não foi tão bem sucedida, pois de acordo com Roberto Burle Marx, que frequentou um de seus ateliers, como professor era uma “negação completa”⁵⁵.

Já do ítalo-alemão Leo Putz (1869-1940), vinculado ao expressionismo alemão, não se pode dizer o mesmo, visto que o próprio Lucio Costa relatou: “Houve nessa época uma experiência muito boa na Belas Artes, que foram os ateliers integrados de pinturas e esculturas, levados pelo Leo Putz.”⁵⁶

Leo Putz já era um senhor de sessenta anos quando veio ao Brasil em 1929, e sua estadia na América Latina até 1933 esteve relacionada com a ação de Theodor Heuberger, que promoveu exposições da arte alemã no Brasil, entre elas da Werkbun-Bauhaus em 1929.⁵⁷

Burle Marx, que muitas vezes serviu de intérprete a Leo Putz, já que este não falava português⁵⁸, teve uma marcante experiência dentro do atelier do pintor, influenciando profundamente a carreira do jovem artista⁵⁹ e futuro paisagista.

Leo Putz era um homem extraordinário, porque conhecia profundamente pintura, quer dizer, ele não era apenas um professor de primeira qualidade, mas um homem que tinha um lastro cultural muito

53 Sobre a formação de Celso Antonio, Lucio Costa comentou: [...] *era um escultor de formação acadêmica, depois foi para a Europa e cursou o ateliê do Bourdelle, renovou-se e veio um escultor completamente diferente; não bourdeleso não, mas voltado para coisas de tradição egípcia, aquela escultura muito sóbria.* (VIEIRA, 1984, p. 65).

54 VIEIRA, 1984, p. 83.

55 Ibid., p. 77.

56 COSTA; NOBRE, 2010, p. 61.

57 VIEIRA, op. cit., p. 64.

58 Ibid., p. 76.

59 Inicialmente Burle Marx havia se inscrito no curso de arquitetura da ENBA, mas com o atelier de Leo Putz, se aprofundou na pintura. (VIEIRA, op. cit., p. 73).

07 Pintura de Leo Putz realizada no Rio de Janeiro. *Olympia*, óleo sobre papel, 1931.

08 Pintura de Leo Putz realizada no Rio de Janeiro. *Häuser*, óleo sobre papel, 1931.

grande. Ele me falava sobre Goya, Velazquez, Gauguin, os impressionistas franceses e os analisava. [...] Era um homem que sabia lecionar, ele sabia mostrar sempre como as composições ficariam mais bem feitas (tenho muitas composições dessa época). Foi um homem com quem aprendi muitíssimo na vida.⁶⁰ [Burle Marx 1984]

Leo Putz contribuiu significativamente auxiliando Burle Marx a transferir sua sensibilidade de pintor para o campo da paisagem:

Durante uma viagem para Angra dos Reis, ele [Putz] me indicou um grupo de velhas mangueiras e me falou na sinfonia das cores em suas copas. Os ramos novos brotavam num cobre lustroso; depois eles se tornavam verde vivo, que se destacava das coras mais sombrias de folhagem madura. Mas Putz nunca deixava de insistir que o artista devia se destacar do objeto. "Meu filho" - ele me disse - "para o artista, a natureza é um pretexto, um ponto de partida".⁶¹ [Burle Marx]

No dizer de Paulo Santos, os alunos "deliram" com todas essas mudanças⁶², pois estavam vivendo uma verdadeira revolução modernista. Vale lembrar que até então em todas as cadeiras oficiais de Composição de Arquitetura, era apenas Archimedes Memória quem ministrava, desde a morte de Heitor de Mello em 1920. Portanto quando Lucio Costa nomeou novos professores para disciplinas paralelas, os alunos migraram em massa.

Buddeus e Warchavchik fizeram na Escola verdadeira revolução. As fontes de inspiração dos alunos eram até então os *Concours d'École*, os *Grand Prix de Rome* e os *Concours Chénavard*, da Escola de Belas-Artes de Paris.⁶³ [Paulo Santos 1966]

A revolução do ensino de arquitetura foi total. Passamos de uma longa fase de cópias de modelos e fórmulas arquitetônicas para a criação. **O Vignola foi solenemente queimado e suas cinzas espalhadas pelas praias do Rio.**⁶⁴ [Abelardo de Souza 1978]

60 VIEIRA, 1984, p. 76.

61 HAMERMAN, Conrad. Entrevista concedida por Burle Marx. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, n. 21, 1995, [edição temática dedicada ao Brasil]. Disponível em: <http://www.vivercidades.org.br/publicue_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=21&Infoid=80&sid=19>. Acesso em: 31 ago. 2010.

62 SANTOS, 1981, p. 104.

63 XAVIER, 2003, p. 61.

64 Ibid., p. 67, grifo nosso.

Abelardo de Souza dá um relato de como foram as disciplinas de Composição de Arquitetura ministradas pelos professores modernos:

Longe daqueles temas bombásticos já citados, que os alunos eram obrigados a fazer nos anos anteriores a 1930 [...] passamos a estudar temas práticos como “casa mínima”, postos de gasolina, grupos escolares, equipamentos de cozinhas e banheiros. Esses temas eram estudados em todos os seus mínimos detalhes, observando seu funcionamento com muito cuidado. E esta já era uma coisa que até então nós desconhecíamos: a função das coisas que éramos chamados a projetar.

Era a função de cada cômodo; era a utilidade de uma cozinha, observando seu funcionamento e a disposição de seu equipamento; era a interligação desses cômodos, mais os quartos e salas, que dava a funcionalidade da planta. Tínhamos uma planta livre, sem os cânones e a simetria até então obrigatórios.

Podíamos criar uma fachada, uma cobertura e uma estrutura.⁶⁵
[Abelardo de Souza 1978]

Um episódio que denota o tom doutrinário da passagem de Lucio Costa na direção da escola foi a ocasião de um concurso dentro da ENBA⁶⁶, onde o aluno de arquitetura vencedor Wladimir Alves de Souza, com um projeto convencional, tinha ganho do projeto moderno de Affonso Eduardo Reidy, que acabou ficando em segundo lugar. É então que Lucio assume a tarefa doutrinária de um reformador, e tal qual Lutero que afixou na porta da igreja as suas teses, colocou na portaria da escola um aviso chamando a atenção ao projeto de Reidy, “cuja arquitetura era a preconizada pela direção”⁶⁷. Também fez constar tal distinção em edital⁶⁸.

Após terminar o curso da ENBA em 1930 com 21 anos de idade, Reidy, que já havia trabalhado no final da década de 1920 com o francês Alfred Agache

65 XAVIER, 2003, p. 67.

66 Não se sabe ao certo se em concurso de grau máximo, como disse Lucio Costa (COSTA; NOBRE, 2010, p. 60), ou se referente ao prêmio de Viagem Caminhoá, como disse Paulo Santos (XAVIER, 2003, p. 62).

67 SANTOS, 1981, p. 104.

68 *Uma vez ganhou o prêmio de grau máximo (melhor trabalho de graduação) Wladimir Alves de Sousa, e na época fez constar em edital: “A diretoria respeita o concurso, mas considera o 2º lugar, de Afonso Eduardo Reidy, como o que expressa o espírito mais desejável.”* (COSTA; NOBRE, 2010, p. 60).

auxiliando-lhe em seu plano urbanístico para a cidade do Rio⁶⁹, foi contratado por Lucio Costa para ser professor auxiliar de Warchavchik na cadeira de Composição de Arquitetura.

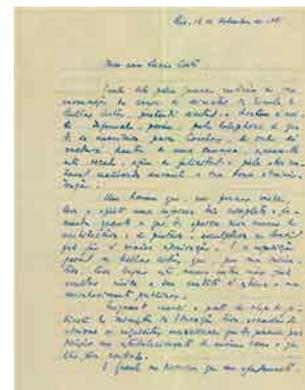
Com a badalação dos novos professores entre os alunos que migravam para os cursos paralelos, e os atos impostos do novo diretor, alheio às decisões dos professores da ENBA, formaram-se circunstâncias de descontentamento da antiga congregação docente, que não demorou em se mobilizar afim de encontrar dispositivos legais para destituir do cargo a Lucio Costa.

Com o afastamento do ministro Francisco Campos em setembro de 1931, se enfraquece o apoio político de Lucio, que mais tarde cede à pressão dos professores catedráticos e se demite da direção da escola⁷⁰. Pouco depois todos os professores contratados por Costa também deixavam a ENBA.

A administração de Lucio Costa foi tumultuada por vários professores que lhe moveram guerra, forçando-o a abandonar o posto, sendo logo em seguida afastado aqueles novos professores e fechando-se novamente o círculo em torno da escola.⁷¹ [Paulo Santos 1954]

A demissão de Costa gerou diversas declarações aos jornais de figuras como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Rodrigo Melo de Franco, Villa-Lobos, Portinari, etc., que faziam questão de declarar seu apoio e admiração ao trabalho realizado pelo ex-diretor. O próprio Rodrigo Melo Franco escreveu uma carta pessoal à Lucio Costa, para “felicita-lo pela obra notável” realizada na ENBA:

Um homem que, em poucos meses, leva a efeito uma reforma tão completa e fecunda quanto a que v. operou nos cursos de arquitetura e de pintura e escultura no Brasil faz jus à maior admiração.
[...] Fosse, porém, como fosse, é de se lamentar profundamente que a Escola Nacional de Belas Artes tenha perdido um condutor como v., pelo mais frívolo e infundado dos pretextos.



09

69 SANTOS, 1981, p. 100.

70 Para saber mais sobre as muitas circunstâncias relacionadas à demissão de Lucio Costa, ver PINHEIRO, 2011, p. 215-222.

71 GUIMARÃES FILHO, 1954, p. 3.

09 Primeira página da carta de Rodrigo Melo Franco a Lucio Costa. Rio de Janeiro, 12 set. 1931.



10

Quanto ao governo provisório, está perdendo com v. talvez o único de seus chefes de serviço possuído de autêntico espírito revolucionário.⁷²
[Rodrigo M. F. de Andrade 1931]

A saída de Lucio Costa não deixou indiferente os estudantes, que só no curso de arquitetura totalizavam 450 jovens.⁷³ Logo todos os estudantes da ENBA iniciaram uma greve geral baixo a coordenação da presidência do diretório acadêmico, Luiz Nunes e seu vice Carlos Leão.⁷⁴

[...] não queríamos os velhos mestres, não queríamos seus métodos de ensino.

[...] ficamos mais de três meses sentados à porta da Escola, noite e dia, fazendo um revezamento de três alunos para cada aula, o mínimo exigido pelo regulamento, para que um professor fosse obrigado a comparecer e a dar aula.⁷⁵ [Abelardo de Souza 1978]

A greve estudantil deflagrada em apoio à Lucio se estendeu até o final do ano de 1931 e chegou a ser apoiada por Frank Lloyd Wright, que se encontrava no Rio de Janeiro em outubro daquele ano por ocasião da

72 ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. [Carta para Lucio Costa]. 12 set. 1931, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3468>>. Acesso em: 30 mai. 2012.

73 VIEIRA, 1984, p. 90.

74 Inicialmente a greve teve como motivo as ações perturbadoras de um dos professores da instituição, Gastão Bahiana. Logo depois, com a demissão de Lucio Costa, o movimento estudantil se fortalece em defesa do ex-diretor.

75 XAVIER, 2003, p. 66.

10 Frank Lloyd Wright no Rio de Janeiro entre estudantes da ENBA, 1931.

segunda etapa do certame para o Farol de Colombo⁷⁶. Wright, que formava parte do júri juntamente com Eliel Saarinen e Acosta y Lara⁷⁷, foi procurado pelos estudantes da ENBA em busca de apoio.

Os moços fazem a caveira da ENBA [para Wright], que, dizem, bania os livros de arquitetura moderna, continuando a tomar por modelo a atrasada Escola de Belas Artes de Paris. - "Tome cuidado - disse Saarinen a Wright -, este é um país em revolução: SKK (fez um gesto de quem corta o pescoço). Era uma vez! - Tanto pior - conta Wright na sua Autobiografia -, vamos para a frente. Vou entrar no barulho"⁷⁸

Frank Lloyd Wright se pronunciou diversas vezes a favor dos estudantes, seja nas recepções no Instituto de arquitetos, na Academia de letras, no banquetes sociais e nas entrevistas aos jornais. Os estudantes também o convidaram para dar palestras na ENBA, oportunidade na qual Wright endossou suas preocupações sobre a atualização das técnicas construtivas, as mesmas preocupações que haviam guiado Lucio Costa à renovação moderna:

Uma forma de um ritmo passado, repetida hoje, não passa de uma mentira. [...] A verdadeira arquitetura nasce, apenas, não renasce. Cria-se de acordo com as necessidades, possibilidades, condições gerais da época em que surge. [...] Uma escola de arquitetura deve começar pelos princípios elementares de construção. O principal elemento de edificação é a construção. Em meu país, estamos combinando um entendimento de cursos entre as escolas de engenharia e arquitetura. Como se poderá fazer um bom edifício sem conhecer a construção? Para se construir com tijolos deve-se conhecer o tijolo. O mesmo com relação aos outros materiais de construção. **A construção deve possuir o reflexo do material usado. Não se devem admitir as imitações.** Os materiais modificam os caracteres das construções. Infelizmente, os jovens presentes não encontrarão esse reflexo nas construções da cidade.⁷⁹ [Frank Lloyd Wright 1931]

A conferencia realizada, hontem, no salão da Escola Nacional de Bellas Artes

O sr. Frank Lloyd Wright afirma que os estudantes devem orientar os professores



Uma escola de arquitetura deve ensinar pelos princípios elementares de construção. O principal elemento da edificação é a construção. Em meu país, estamos combinando um entendimento de cursos entre as escolas de engenharia e arquitetura. Como se poderá fazer um bom edifício sem conhecer a construção? Para se construir com tijolos deve-se conhecer o tijolo. O mesmo com relação aos outros materiais de construção. A construção deve possuir o reflexo do material usado. Não se devem admitir as imitações. Os materiais modificam os caracteres das construções. Infelizmente, os jovens presentes não encontrarão esse reflexo nas construções da cidade.

O clássico no Rio e academismo. A Europa e Nova York servem de modelos até para os modernos. Na opinião do orador, o Rio deve possuir uma arquitetura própria. É, realmente, difícil chegar-se a essa arquitetura. O estado deve começar pelas matérias procurando penetrar na psicologia do povo, do clima e do meio.

Em Brazil, onde o povo é sentimental, as edificações devem ter muita escuridão, grandes aberturas e grandes saliências. As paredes tendem a desaparecer e ser substituídas por treliças e beirões como elementos de arquitetura e não como de decoração. As colunas devem ser de metal e vidro. A fachada, no clima do Rio, deve possuir uma dimensão, combinando em sua composição a linha horizontal.

Levant. foga, espaço em extensas colunas, parapeitos e terraços. A arquitetura moderna. Isso é arquitetura moderna com psicologia, simulação e imitação.

O orador passa em seguida a falar da arquitetura e da arquitetura. A arquitetura é a arte de construir com utilidade de material. Ela permite a realização de uma arquitetura com utilidade de material. Ela permite a realização de uma arquitetura com utilidade de material.

Como seria organizado pelo orador, uma escola de arquitetura? perguntam ao orador. O sr. Wright respondeu que a arquitetura não deve ser tratada em massa. Ela deve ser tratada individualmente. As escolas devem ser formadas de acordo com as necessidades da época. Não se deve ensinar a arquitetura. Não se deve ensinar a arquitetura. Não se deve ensinar a arquitetura.

Uma forma como dogma.

Dire-se por mais enfática ao estudante do que ao professor. Assim aconselham os seus alunos. Um dia, disse a atitude dos melhores professores, na Escola Nacional de Bellas Artes, sob certa forma, com os melhores professores, com os melhores professores, com os melhores professores.

"Não devemos transplantar uma arquitetura estrangeira e sim, desenvolver uma arquitetura orgânica do solo para a luz. Isso é a arquitetura moderna."

Tudo os presentes aplaudiram vivamente o sr. Frank Lloyd Wright, que intermouso pela necessidade de uma palestra e pela sua racional compreensão da vida.

76 A primeira etapa do concurso para o monumento em homenagem a Cristóvão Colombo a ser construído em São Domingos havia sido julgada em março de 1929 em Madrid. Dos 800 trabalhos julgados, forma selecionados 10 para um segundo julgamento no Rio de Janeiro. (SANTOS, 1960, nota 120).

77 SANTOS, 1981, p. 105.

78 SANTOS, loc. cit.

79 A conferencia realizada, hontem, no salão da Escola Nacional de Bellas-Artes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, 22 out. 1931.

Wright incendiou a platéia de estudantes em sua conferência na ENBA, deixando constrangido os professores acadêmicos que viam o prestígio do arquiteto norte americano avaliar os protestos estudantis.

[...] estávamos sentados enfileirados em longos bancos suspensos como os juizes nos tribunais. Os estudantes estavam embotados embaixo. A reunião começou com formalidades latinas. O presidente deu as boas-vindas e um ou dois professores falaram. Na minha vez, o tumulto começou antes mesmo que eu falasse. Quando houve uma pausa peguei o Moses [tradutor] pelo braço e disse a ele em uma frase ou duas o que eu queria dizer. Ele traduzia para os jovens rebeldes com tanto efeito que eles enlouqueciam. Os latinos adoram enlouquecer. Eu fiz o que pude – defendi a causa deles como sendo o futuro do Brasil. Se o Brasil tem um futuro, como podiam negar à juventude o pensamento avançado do mundo, com ou sem o consentimento dos mais velhos e, bem, a essa altura os meus leitores sabiam o que eu iria dizer. Então eu parei. E aí a massa de jovens desafiaram a banca dos juizes, empurraram seus representantes para o lado, me pegaram e me carregaram até a rua, chamaram um táxi e me mandaram para Copacabana com todos que cabiam no táxi. Agora eram reuniões atrás de reuniões. O assunto do Concurso de Colombo ficou em segundo plano.⁸⁰ [Frank Lloyd Wright]

Paulo Santos também comentou este episódio:

Nas suas conferências na ENBA, Wright foi quase carregado em triunfo pelos estudantes. [...] [Wright:] “Os jovens vinham me procurar e eu os acompanhava e Herbert Moses traduzia minhas palavras - se é bem isso que fazia. Ele tornou-se de uma eloquência inflamada - mas desconfio de que me atribuía frequentemente mais do que eu lhe tinha confiado”. “Ah! Esses riodejaneirenses [sic] são vivos e cheios de fogo”. “Jamais imaginei que latinos me agradassem tanto”.⁸¹

80 WRIGHT, Frank Lloyd. **Frank Lloyd Wright Collected Writings**. New York: Bruce Brooks Pfeiffer, 1993 Vol. 4, p. 209-210, apud: COUTINHO, Sílvia de Souza e Silva Ribeiro. *Memória e Esquecimento: Casa Nordschild e a Formação da Arquitetura Moderna no Brasil*. 2003. 162f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 64.

81 (SANTOS, 1981, p. 105). Em agradecimento ao apoio dado por Wright, quando próximo de sua partida, os estudantes da ENBA fizeram uma serenata de despedida em homenagem à sua esposa, em frente ao quarto do hotel em que se hospedava. [Wright:] *Os jovens, que disseram não ter dinheiro para comprar um ramo de flores e o ofertar a Oligicanna, improvisaram instrumentos e vestes sumárias e cantaram e dançaram até as três horas da madrugada, enquanto nós os contemplávamos do alto de um balcão*. (SANTOS, loc. cit.).

No terceiro volume de suas memórias, publicadas sob o título *Frank Lloyd Wright – Collected Writings*, no texto *All May Raise the Flowers Now For All Have Got the Seed*, Wright rememorou os eventos desta sua visita ao Rio:

Encontrei lá cerca de setecentos estudantes de Belas Artes em ‘greve’ – como eles se referem a nossa palavra em sua língua portuguesa. Esses estudantes queriam ir para frente invés de para trás, e os acadêmicos *Beaux-Arts* não podiam admitir isso, então não conseguiam trazer os estudantes de volta ao trabalho. Esses jovens super-entusiasmados estavam vendo “a fórmula” [...]. Mas a propaganda atinge-os também. Eles não têm outro modelo. **Não têm ninguém que estimule diretamente sua imaginação numa direção que seja natural para eles, exceto Lucio Costa ou Araújo.**⁸² [Frank Lloyd Wright]

Lucio Costa em ocasiões também serviu de tradutor para o norte americano⁸³, o que logicamente lhe pareceu ter sido muito oportuno:

Foi uma oportunidade de estar com o grande, o único americano reconhecido na época na Europa e nos Estados Unidos. Era uma figura engraçada, mozarlesca, exótico na maneira de ser, no jeito de prima-dona, mas com talento excepcional.⁸⁴ [Lucio Costa 1987]

De maneira geral, ainda não haviam arquitetos modernos atuando no Rio de Janeiro, tendo sido de inestimável valor o respaldo dado por Wright à nova geração dos futuros arquitetos modernos. Vale lembrar que muitos estudantes da ENBA contemporâneos à direção de Lucio Costa, logo depois se consolidaram como a vanguarda moderna carioca, a “escola carioca”. Entre eles estavam nomes como os de Luiz Nunes, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda, Ernani Vasconcellos, Milton Roberto, Carlos Leão, Eduardo Afonso Reidy, Álvaro Vital Brazil e Hélio Uchoa.⁸⁵

82 WRIGHT, 1993, p. 118-119, apud: COUTINHO, 2003, p. 60, grifo nosso.

83 SANTOS, 1981, p. 106.

84 COSTA; NOBRE, 2010, p. 140.

85 Além destes, também fizeram parte da 1ª geração de arquitetos modernos cariocas alguns poucos já recém egressos da ENBA, como Marcelo Roberto; alguns estrangeiros radicados na cidade como Buddeüs e Altberg; e outros arquitetos acadêmicos que se converteram à causa da renovação após os primeiros anos de combate da vanguarda, como por exemplo Ângelo Burhns.

Pouco depois da greve, em janeiro de 1932, por ocasião de uma celebração em homenagem aos arquitetos que recém se formavam pela ENBA, Marcelo Roberto, que já atuava com arquiteto desde 1930, fez um discurso que retrata bem o ambiente vivenciado e mostra a alta estima que os jovens arquitetos tributavam à Lucio Costa:

E eu vim dizer para a turma, que foi quase a minha turma, a minha admiração grande.

Vocês, no último ano do curso, época em que quase todo estudante, já completamente decomposto, anda sorrindo para o professor pensando na medalha dourada e no retrato de camisinha aberta, vocês se uniram à calourada lúcida, entraram na parede, se agitaram.

Vocês sacudiram, varreram o mofo, a doença, a imbecilidade que escorria, dos infelizes mestres e contaminavam a todos nós.

E vocês se agitaram. Explicaram coisas a ministros. Deram notas legíveis aos jornais. E exumaram um regulamento da Escola. Leram ele todo. Fizeram os homens que entendem das leis lerem também. E deram o golpe da graça na velha Escola agonizante. [...]

E porque essa ignorância? Muito simples. Apenas porque **de Grandjean de Montigny até Lucio Costa, nunca houve arquiteto no Brasil**. Como poderia ser conhecida uma profissão que não existia? Mas, agora não. Os arquitetos vão aparecendo. Mas os arquitetos de verdade. Os arquitetos menores de 30 anos.

Deixem falar a gente póstuma.

Vocês vêem. Quem comandou a grande revolução pró-higiene cerebral no Brasil? O Lucio, um quase da nossa idade.⁸⁶ [Marcelo Roberto 1932]

Salão de 1931

O Rio ainda não está feito do susto, do espanto e da surpresa que lhe causou a inauguração do Salão oficial deste ano. É que o sr. Lucio Costa nos deu, com a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, um autêntico espetáculo revolucionário - o primeiro espetáculo revolucionário, talvez, a que o país assiste depois da Revolução de Outubro. E de tal sorte predominaram, no critério e gosto da sua organização, as tendências subversivas da extrema-esquerda

⁸⁶ Associação dos Artistas Brasileiros: a homenagem prestada aos architectos de 1931. **Diário de Notícias**, p. 1 e 4, 14 jan. 1932.

modernista, que a malícia anônima do carioca resolveu denominá-lo, por uma analogia da mais palpitante atualidade, - o “Salão dos Tenentes”... [...] E eu creio que não seria disparate dizer que o atual diretor da Escola de Belas Artes, com a sua iniciativa, fez mais pela vitória do espírito revolucionário no Brasil do que se tivesse pegado em armas nas trincheiras de Itararé...⁸⁷ [Peregrino Junior 1931]

Entre os importantes feitos realizadas por Lucio Costa no período de aproximadamente nove meses como diretor da ENBA, esteve a organização da 38ª Exposição Geral de Belas Artes. O anual e tradicional Salão de Belas Artes era a principal ferramenta do sistema de ensino de artes no país, ele outorgava reconhecimento oficial aos artistas selecionados, brindando-lhe prestígio e aceitação social. E Lucio Costa resolveu organizar a edição da mostra daquele ano diferente dos moldes tradicionais, abrindo-a para os artistas renovadores: “Porque o Salão era aquela coisa repetida, aqueles mesmos acadêmicos; [...] De modo que eu deliberei fazer um Salão abrangente [...]”⁸⁸

Foi abolido o júri de seleção, não havendo restrições para as inscrições de trabalhos nem limite de obras por artista. Com tal rompimento também não houveram os tradicionais prêmios, e sem restrições nem premiações, se avolumaram a participação das obras de cunho moderno, que sempre fora recusada pela comissão dos salões anteriores⁸⁹. Participaram todas as tendências, apesar de não comparecerem trabalhos de muitos dos tradicionais artistas que não queriam ver-se expostos às comparações com trabalhos modernos.

Lucio convidou para formar parte consigo na comissão organizadora do Salão, o poeta Manuel Bandeira, a pintora Anita Malfatti, o escultor Celso Antonio e o pintor Cândido Portinari. Dentre os muitos escândalos sentidos pelos professores acadêmicos, esteve o fato de ter um poeta na comissão.⁹⁰

87 JUNIOR, Peregrino. O salão nº 38. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 45, ano III, 12 set. 1931. In: VIEIRA, 1984, p. 119.

88 VIEIRA, 1984, p. 65.

89 No Salão de 1929, por exemplo, foram recusado mais de 200 obras, logicamente não todas de cunho moderno. (VIEIRA, op. cit., p. 22).

90 Ibid., p. 27.



12

12 Bilhete de Lucio Costa para Di Cavalcanti solicitando o envio de mais obras para o Salão, 1931.



13

A principal tarefa da comissão organizadora foi separar e distribuir os 670 trabalhos enviados dentro da mostra. Separou-se os tradicionais dos renovadores, e também se privilegiou o destaque das obras mais significativas das menos expressivas.⁹¹

Houve uma preocupação com que os principais artistas modernos estivessem bem representados, e quando o viam necessário, a comissão pedia ao artista que enviasse mais obras. Lucio Costa foi pessoalmente convidar alguns dos principais pintores e escultores que viviam em São Paulo.

Convidei os artistas modernos porque eles não compareciam ao salão Nacional de Belas Artes. Eram rejeitados ou mal recebidos. Prevalecia a arte acadêmica. A Escola só me aceitou porque tinha havido uma revolução.⁹² [Lucio Costa 1995]

Os trabalhos expostos eram divididos em três categorias: pintura, escultura e gravura, e arquitetura. Entre os 35 trabalhos da seção de arquitetura⁹³, estavam quatro projetos residenciais de Lucio Costa: *Residência do sr. C. C. D.*; *Residência do sr. P. P. P. C.*; *Residência do sr. L. C.*; e *Casa de apartamentos do sr. L. C.*⁹⁴. Dentre estes quatro projetos, dos quais não se conhece registro algum, dois são projetos para o próprio Lucio Costa, *sr. L.C.*, conforme Paulo Santos comentou: “o próprio Lucio, que exibiu uma bonita casinha para si mesmo, a ser construída na Rua Gustavo Sampaio”⁹⁵.

A exposição de um mês se inaugurou na tarde do dia um de setembro de 1931, e curiosamente albergava as obras passadistas na ala direita do salão e as renovadoras na ala esquerda. A mostra deu grande destaque a alguns artistas, como o caso do pintor Cândido Portinari (1903-1962), que estava representado em uma sala exclusiva com 17 obras.

91 As salas que expunham as pinturas tradicionais, dispostas como usualmente se faziam nos salões anteriores, paredes amontoadas de trabalhos, foram apelidadas de “*nada além de dois mil réis*”, menção que se fazia às casas populares norte americanas. (VIEIRA, 1984, p. 122).

92 COSTA; NOBRE, 2010, p. 232.

93 VIEIRA, op. cit., p. 27.

94 BRASIL. **XXXVIII Exposição Geral de Bellas Artes**. [Catálogo]. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Bellas Artes, 1931, p. 57.

95 SANTOS, 1981, p. 104.



14



15

Quanto à exposição, organizei muito bem porque forrei as paredes com aniagem para dar um espírito diferente, fazendo uma ambientação para que os quadros fossem colocados individualmente, formando uns ambientes e tudo com aqueles painéis. [...] Lembro-me que a embaixatriz ou consulesa da Áustria veio me procurar entusiasmada: “Mas meu Deus, já estou aqui há tantos anos, não sabia que o Brasil podia fazer uma exposição tão atual, parece que estou na Europa!” Foi tão bonito!... Foi pena não terem fotografado os conjuntos.”⁹⁶ [Lucio Costa 1982]

Uma das obras que mais impactou o público foi o painel de mais de 15 metros de comprimento por 2 de altura, do pintor brasileiro Cícero Dias (1907-2003). Intitulado “Eu vi o mundo, ele começava no Recife”, a pintura de tamanho inédito escandalizou pela crudeza erótica, que foi alvo de depredação moral. De acordo com o depoimento do pintor, ao final da mostra o público havia arrancado as cenas eróticas: “toda a parte do quadro que tinha cenas eróticas desapareceu. Rasgaram o quadro, tiraram tudo isso, desapareceu...”⁹⁷.

O esforço pioneiro realizado por Lucio e comissão organizadora logrou que praticamente todos os principais nomes de artista renovadores do país

96 VIEIRA, 1984, p. 65.

97 Ibid., p. 69.

14-15 *Eu vi o mundo, ele começava no Recife*, 1929. Pintura de 15 metros de comprimento exposta por Cícero Dias no Salão.

estivessem representados no Salão, muitos dos quais ainda não se conheciam até então⁹⁸. Os artigos publicados sobre a mostra, apelidavam-na de “Salão Lucio Costa”, “Salão Revolucionário” e “Salão dos Tenentes”⁹⁹. Ovacionado por seus pares, Lucio Costa é reconhecido com um grande intelectual que soube articular o ingresso oficial da vanguarda moderna nas duas principais esferas artística nacional: a Escola Nacional de Belas Artes e o Salão de Belas Artes.

O Salão de 1931 é posto por boa parte da historiografia em pé de igualdade com a semana de Arte Moderna de 1922, sendo tido por alguns críticos como um evento até mesmo mais importante, uma vez que a inaugural vanguarda da semana de 22 foi predominantemente literária e destruidora da ordem vigente, enquanto o Salão de 31 instaurava um apoio oficial à vanguarda moderna. E como disse Burle Marx em entrevista de 1984, “No Rio foi esse Salão que marca um período novo...!”¹⁰⁰.

98 VIEIRA, op. cit., p. 71.

99 Em menção ao movimento revolucionário dos jovens tenentes na década de 1920, que se opunha à ordem governamental mantida pelos generais.

100 VIEIRA, op. cit., p. 78.

7. ESCRITÓRIO COM WARCHAVCHIK

Após a saída de Lucio Costa como diretor da ENBA, Warchavchik, que tinha seu escritório em São Paulo, convidou Lucio para formar uma sociedade em torno de alguns encargos que vinham surgindo no Rio de Janeiro. A “Sociedade de Construções Warchavchik e Lucio Costa” foi formalmente criada em meados de 1932, como mostra a publicação de parte do estatuto de regimento interno da sociedade no Diário Oficial ¹⁰¹.

Quando fracassou essa experiência didática da Escola, ele me convidou para formar uma firma, já que estava com aquela obra [Casa Nordschild] e havia umas outras do Coelho Duarte a fazer aqui, umas casas. Então ficou Warchavchik & Lucio Costa, uma firma que durou só dois anos.¹⁰² [Lucio Costa 1987]

A sociedade durou até 1933, aproximadamente dois anos, e teve seu escritório sediado no recém inaugurado edifício “A Noite”, primeiro arranha-céu do Rio de Janeiro ¹⁰³. A firma contava com a participação de um arquiteto colaborador, Carlos Azevedo Leão (1906-1983), diplomado pela

101 Reproduzimos abaixo o extrato do estatuto da Sociedade de Construções Warchavchik e Lucio Costa, publicado na página 18575 do Diário Oficial de junho de 1932: *Fundada nesta capital, onde tem sua sede na Praça Mauá edifício da ‘A Noite’, sala 2.010, e fora [palavra não identificada] nesta capital, o [palavra não identificada] e tem por fim: a) encarregar-se no todo ou em parte, diretamente e por conta própria ou por conta de terceiros e por empreitada, administração ou qualquer outra forma que venha a contratar, ou de quaisquer trabalhos de arquitetura e construção civil, tais como a edificação de casas de residência particular, hotéis, casas de apartamentos ou outras de residência coletiva ou ainda que se destinem ao uso de qualquer ramo de comércio ou indústria; cinemas, teatros ou quaisquer outras casas de diversões; praças de esporte, templos edifícios destinados a escolas, hospitais, asilos, albergues, usinas, museus, sejam públicos ou particulares; logradouros públicos, parques recreativos e de diversões ou educativos; edifícios destinados à instalação de repartições públicas; quartéis, garages, estações de estrada de ferro, hangares de aviação, aeroportos, vilas operárias ou outras, avenidas particulares, etc.; ou ainda quaisquer outros trabalhos ou obras arquitetônicas que lhes sejam confiados; como quaisquer reconstruções totais ou parciais adaptações, reformas, decorações interna, etc.; b) fornecer quaisquer projetos, plantas, esboços, estudos, pareceres, exames, vistorias, orçamentos ou propostas, relativos as ditas obras de arquitetura. A sociedade será administrada pelos sócios contratantes e poderá ser representada em juízo ou fora dele por um dos contratantes. Os socios não são solidariamente obrigados pelas dívidas sociais Código Civil, art. 1.3981. A sociedade extinguir-se-á pela retirada de qualquer um dos sócios, notificada aos demais com uma antecedência mínima de dois meses. O presente contrato só é alterável pelo consenso unânime dos associados.* (FERRAZ, 1965, p. 183, transcrição nossa).

102 COSTA; NOBRE, 2010, p. 150.

103 Inaugurado em 1930 o edifício de 24 pavimentos, que era sede do jornal A Noite, tinha 102 metros de altura construído em estrutura de concreto armado, cujo calculista foi o engenheiro Emílio Baungart, que Lucio Costa havia contratado para dar aulas na ENBA.

ENBA em 1931, e que na condição de vice presidente do diretório acadêmico da escola havia sido um dos líderes das greve estudantil. O escritório recém formado também contava com a assessoria jurídica de Prudente de Morais Neto e com a representação comercial de Paulo Warchavchik, irmão de Gregori.

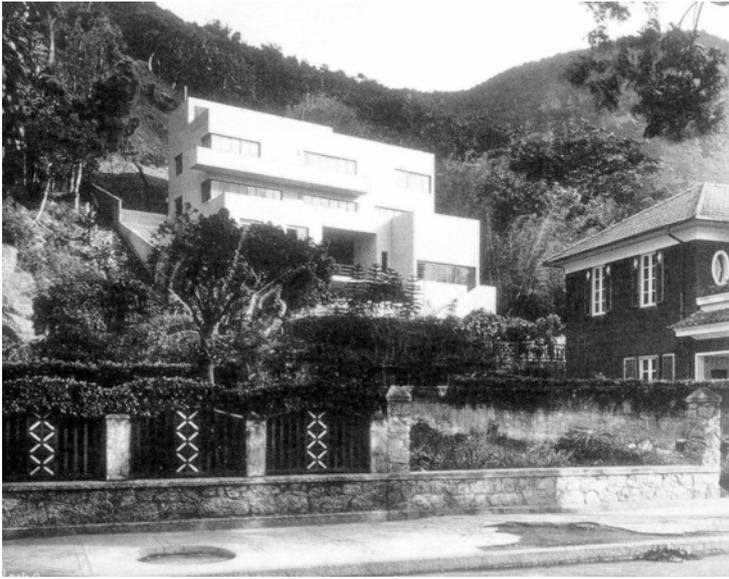
Após a saída de Lucio da direção da escola, e um pouco antes de iniciarem sua sociedade, Warchavchik estava organizando a inauguração de sua primeira construção no Rio de Janeiro, a residência encomendada pelo judeu alemão William Nordschild (1893-1969), que trazia para o país a contribuição cultural de um encargo moderno. A casa não foi a primeira construção de aspecto moderno na cidade, uma vez que o consulado austríaco (1927) e o Edifício Morro de Santo Antônio (1929), este último projetado por Marcelo Roberto, já marcavam a paisagem do Rio com seus volumes puros e sem ornamento. O que não tirava seu aspecto novedoso e a impressão impactante de seu contraste com as casas do entorno imediato e o morro de mata tropical.

Localizada na rua Toneleiros de Copacabana, a casa ficou em obras por aproximadamente nove meses, e quando inaugurada permaneceu por um período aberta à visitação pública. Frank Lloyd Wright que ainda estava no Rio devido ao concurso do Farol de Colombo, teve uma boa impressão da casa, e de acordo com o depoimento do então aluno da ENBA Alcides da Rocha Miranda:

Wright saiu do carro e olhou logo a casa, que era na meia encosta. Ficou impressionado com um balcão que havia lá e disse: -Se eu fosse você fazia aqui um ressalto maior, acho que a superfície aqui está muito lisa - aí olhou para as casas vizinhas e mudou de idéia -Olha, professor, você faz muito bem de fazer coisas assim bem simples. Continua assim.¹⁰⁴ [Alcides da Rocha Miranda 1993]

Durante duas semanas Wright frequentou a casa da rua Toneleiros, fazendo palestras aos estudantes em greve, muitas destas com a presença de Lucio

104 FROTA, 1993, p. 15.



16



17



18

16-17 Casa Nordschild, 1931.

18 Lucio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik, no terraço da casa Nordschild, 1931.

Costa que por vezes lhe servia de intérprete¹⁰⁵. Episódio que para Geraldo Ferraz ficou marcado como as primeiras “tertúlias do modernismo arquitetônico” fora do ambiente acadêmico¹⁰⁶.

A inauguração da casa foi em 22 de outubro de 1931, iniciando os cinco dias de exibição da residência moderna. Na manhã inaugural compareceram Lucio Costa e sua esposa, alunos em greve da ENBA, Frank Lloyd Wright e diversas outras personalidades da cultura e da política. Nesta ocasião alguns discursam em manifestação de suas opiniões, entre eles Lucio que o jornal *Correio da Manhã* registrou:

O Sr. Lucio Costa expõe então, suas idéias sobre o racional das disposições internas, no que era secundado por sinais de aprovação feitos pelo eminente arquiteto americano. O interior do pavimento em que estávamos, por exemplo, obedecia, quanto a decoração, uma perfeita harmonia com as necessidades de um homem moderno, que vive no clima e no meio brasileiros.¹⁰⁷

A casa estava ambientada com os móveis da fábrica de luxo Laubisch & Hirth, artigos da firma Siemens-Schukkert S.A., porcelanas de Theodor Heuberger¹⁰⁸ e quadros de Leo Putz, mas não continha a mesma força de obras modernas que teve a exposição modernista da casa de São Paulo em 1930. A mostra do Rio tentava repetir o sucesso de São Paulo, apostando na grande visitação do público e as polêmicas suscitadas nos jornais para que as elites viessem a se interessar pela arquitetura moderna, o que de certa maneira aconteceu, proporcionando oportunidades bem aproveitadas por Warchavchik em promover sua arquitetura através da repercussão na imprensa.

O ambiente é claríssimo, ventilado. Perde-se a impressão de ‘interior’.
O sr. Warchavcik fala sobre o seu estilo, que pelo método de

105 (FROTA, 1993, p. 16); (SANTOS, 1981, p. 106).

106 FERRAZ, Geraldo. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil: V, Lucio Costa. **Habitat**: arquitetura e artes no Brasil, São Paulo, p. 28, v.6, n.35, out. 1956.

107 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 23 out. 1931.

108 Importante *marchand* e agente cultural que possuía uma loja de artigos modernos, a “Casa e Jardim”. Dentre as exposições organizadas por ele esteve a “Exposição de Arte Decorativa Alemã”, artigos da Deutscher Werkbund expostos em 1929.



19

standartização traz á construção de uma casa a economia de 30% sobre as outras maneiras comuns de construir.

O Sr. e a Sra. Nordschild contam também como estão satisfeitos com a sua nova vivenda.

Levam-nos a ver o segundo andar. Tanto quanto possível é tudo nacional na casa, material, mobiliário, etc.

E em tudo novidade, conforto, facilidades. As paredes despidas do horror dos papéis pintados são de cimento pintado. [...]

Quebra-luzes em cubo e cerâmicas de Heuberger. Descemos. Vamos ao gabinete de trabalho do sr. Nordschild. As telas de Leo Putz iluminam as paredes.¹⁰⁹

A mostra da casa Nordschild veio consolidar o ambiente de discussão e ensino na ENBA, e para alguns historiadores como Paulo Santos, vem somar-se com fatores simultâneos, marcando o início da arquitetura moderna no Rio de Janeiro.

Com a construção dessa casa, os pronunciamentos de Wright, o ambiente de tensão na ENBA, a projeção de vários dos participantes nos episódios, a cooperação da imprensa, a perplexidade simpatizante dos arquitetos e acima de tudo o prestígio pessoal de Lucio Costa e a

19 Em comemoração ao êxito da mostra da Casa Nordschild, e da bem sucedida campanha moderna que ela representava, foi oferecido pelos amigos de Warchavchik um almoço comemorativo no Morro da Urca. Em pé, a partir da esquerda: Mario do Amaral, Hernani Coelho Duarte, Antonio Dias, Alcides da Rocha Miranda, Guilherme Leão de Moura, Paulo Warchavchik, Carlos Leão, Cícero Dias, João Lourenço, Álvaro Ribeiro da Costa. Sentados, a partir da esquerda: Mário Pedrosa, Pedro Paulo Paes de Carvalho, Gregori Warchavchik, Lucio Costa, Portinari, César Coelho Duarte.

109 *O Jornal*, p. 2, 23 out. 1931. In: COUTINHO, 2003, p. 50.

força que emanava de suas convicções, estava definitivamente lançada a arquitetura moderna. Irreversivelmente.¹¹⁰ [Paulo Santos 1981]

Pouco mais de dois meses depois da inauguração da casa Nordschild, Warchavchik organizou a mostra de uma outra residência moderna que acabava de realizar. E de acordo com Lucio Costa, esta foi a primeira obra da firma Warchavchik & Costa¹¹¹, porém com projeto que parece ser apenas de autoria de Gregori, cabendo à firma com Lucio apenas auxiliar na exposição de inauguração realizada nos dias 5 e 6 de janeiro de 1932.

A obra de Warchavchik era a construção de um apartamento na cobertura do edifício Olinda, primeiro prédio residencial construído em frente a praia de Copacabana, e um dos primeiros a ter elevador na cidade. A cobertura foi construída em concreto armado no décimo primeiro andar do edifício, que à época da obra de Warchavchik, ainda finalizava sua construção.

Desta vez o homem moderno que estava por detrás do encargo já não era um estrangeiro, e sim o brasileiro e médico Manoel Santos Dias, irmão do pintor Cícero Dias. E novamente uma elite de intelectuais e políticos visitaram a exposição moderna.

O apartamento se dividia em dois ambientes. Desde o hall do elevador se separavam a parte íntima do apartamento, aos fundos do andar, da parte social que dava para a praia. As cadeiras de Mis van De Rohe, luminárias de Mallet-Stevens, poltronas de Pierre Charreau¹¹², janelões curvos¹¹³, esquadrias metálicas e outros móveis de estrutura metálica tubular, se enquadravam em um interior tão colorido quanto os quadros fauvistas, com cortinas marrom e laranja, estofados azul e lilás, e paredes com cores verde, amarelo, marrom, cinza, laranja e rosa.¹¹⁴ Na parte correspondente a área social o apartamento também contava com uma cobertura em laje que dava

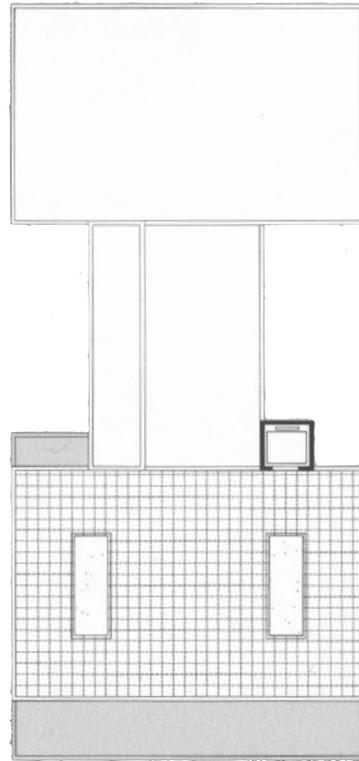
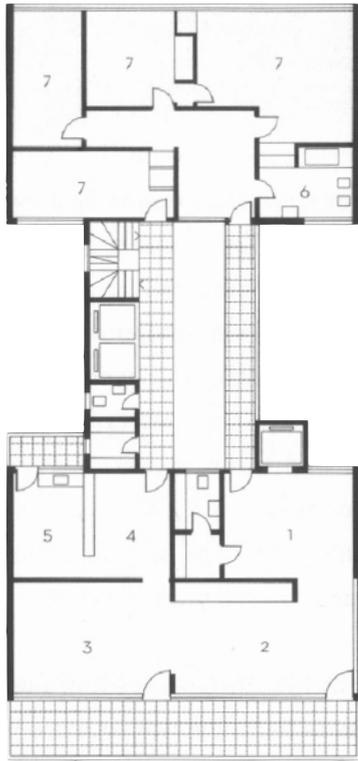
110 SANTOS, 1981, p. 106.

111 COSTA, 1997, p. 72.

112 LIRA, 2011, p. 299.

113 Inicialmente estes janelões curvos não estavam previstos, uma vez que não estão graficados na planta-baixa. Poderiam até ser uma contribuição posterior de Lucio Costa, uma vez que utiliza solução semelhante para a casa Schwartz, projeto realizado ainda em 1932.

114 O architecto Gregori Warchavchik expõe o apartamento moderno. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, 6 jan. 1932.



20



21

20 Planta-baixa do apartamento e terraço.

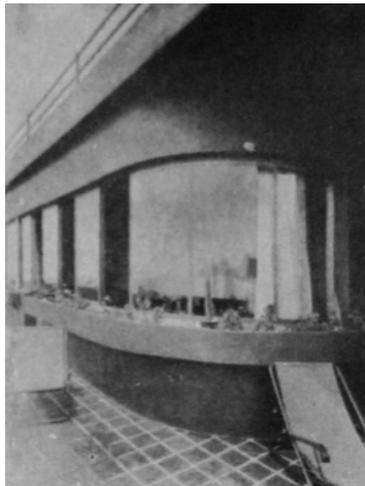
21 Construção do apartamento para Manoel Dias na cobertura do edifício Olinda em Copacabana, 1931.



22



23



24



25

lugar a um terraço panorâmico com uso também para a prática de deck-tennis¹¹⁵, e cujo acesso se dava através de um elevador exclusivo.

Devido a aproximação com Warchavchik, Lucio teve contato com publicações estrangeiras de sua biblioteca pessoal, como foi o caso de uma revista russa de 1930 que reproduzia diversos projetos, desenhos e fotos da vanguarda soviética da década de 1920¹¹⁶. A influência dos paradigmas racionalistas da vanguarda alemã e russa que algumas obras da sociedade evidenciam, também pode ser creditada ao contato com Alexander Altberg (1908-2009), arquiteto alemão de origem judia que no final de 1931 havia imigrado para o país. Altberg participou decisivamente na organização dos dois dias de exposição do apartamento de Manoel Dias, tendo a partir de

22 Vista da sala para a praia de Copacabana.

23 Sala de estar.

24 Detalhe do janelão curvo da sala.

25 Sacada do apartamento.

115 Modalidade de tênis que à época era praticada nos convés dos navios. (LIRA, 2011, p. 297).

116 COSTA; NOBRE, 2010 p.152.



26

então passou a frequentar informalmente o recém fundado escritório da sociedade.¹¹⁷ Como havia estudado na Bauhaus de Weimar entre 1925-1926 e estagiado entre 1928-1929 no escritório berlinense Korn & Weitzmann¹¹⁸, não se pode desconsiderar a influência que exerceu em aproximar notícias e publicações sobre o ambiente da vanguarda alemã.

Mas de acordo com Moreira o contato com Lucio Costa foi restrito, devido a sua peculiar personalidade, da qual Altberg se referiu como “homem gentil e reservado”¹¹⁹. Já a aproximação com Warchavchik foi mais intensa, uma vez que o próprio Gregori convidou Altberg, ao fim da sociedade com Costa, a se associar com ele em seu escritório de São Paulo.¹²⁰

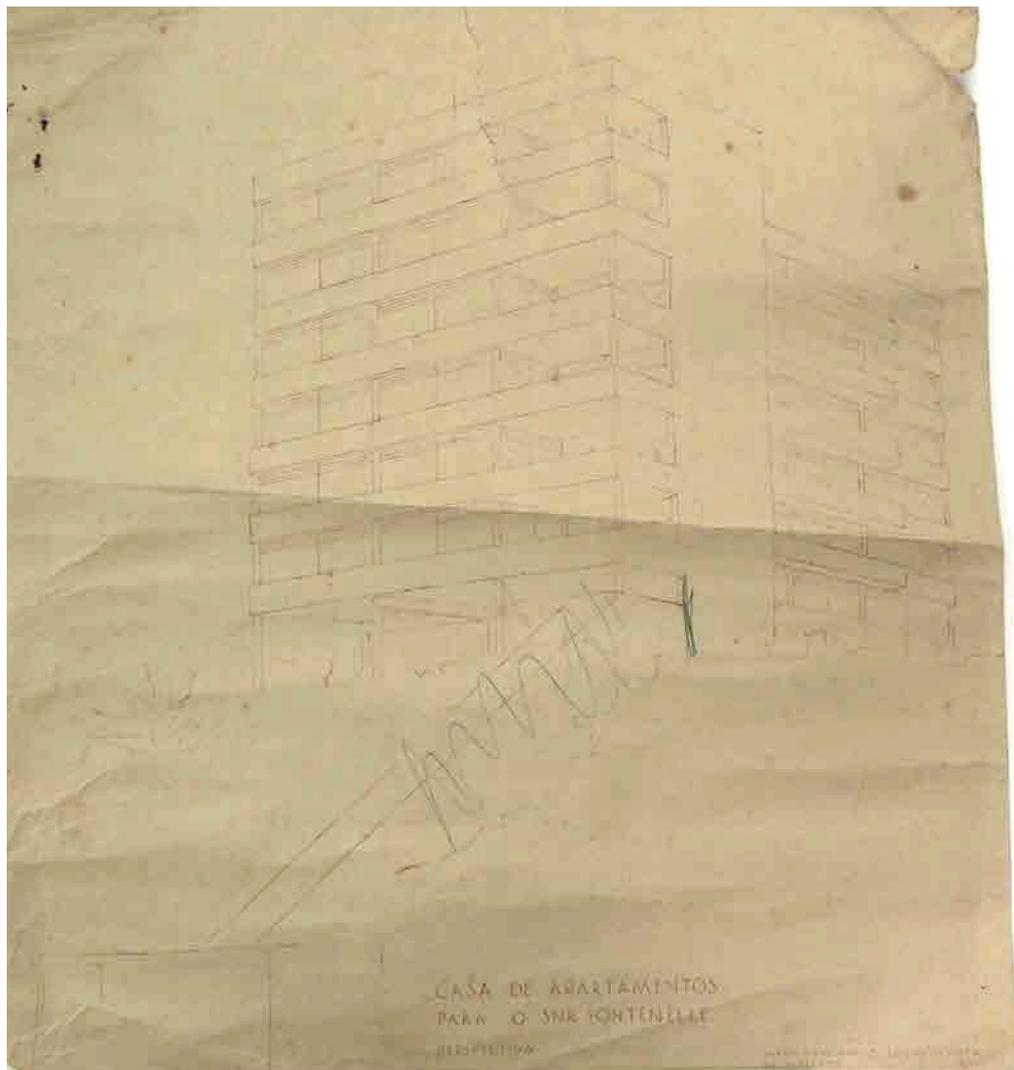
117 MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n.058.00, Vitruvius, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

118 *Arthur Korn foi um dos primeiros colaboradores do jovem Erich Mendelsohn, tendo atuado na concepção e construção da Torre Einstein (einsteynturm) em Potsdam em 1919. Entre 1920 e 1921, Mendelsohn passa a vê-lo como concorrente, e Korn é substituído pelo colega Richard Neutra. Korn adere ao Novembergruppe em 1922, ano que inicia seu próprio escritório.* (MOREIRA, 2005).

119 MOREIRA, 2005.

120 Convite que, anos mais tarde, Alexander Altberg se arrependeu em não ter aceito (MOREIRA, 2005).

26 Inauguração do apartamento de Manoel Dias. Em pé, a partir da esquerda: José Cortez, Manoel Dias, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Manuel Bandeira, Lucio Costa, Gilberto Trompowski, Fernando Valentim, Brasil Gerson e Gregori Warchavchik. Sentadas, a partir da esquerda: Odette Monteiro, Sr^a Dias, Mina Klabin Warchavchik e Leleta.



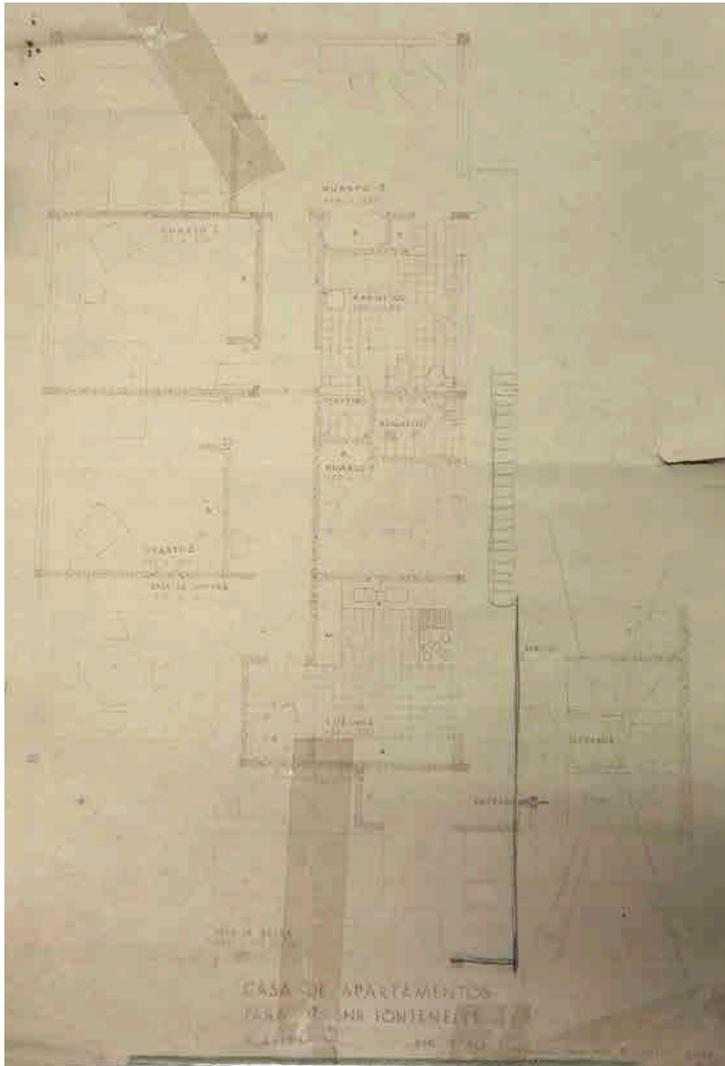
27

Ainda sobre o programa de apartamentos residenciais em altura, nestes dois anos em que estiveram associados Lucio Costa e Warchavchik tiveram ao menos duas oportunidades para realizar projetos de edifícios que ao final não se desenvolveram. Encargos pouco conhecidos dos quais quase não há informações, além dos fragmentos de alguns projetos doado pela família de Warchavchik ao acervo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

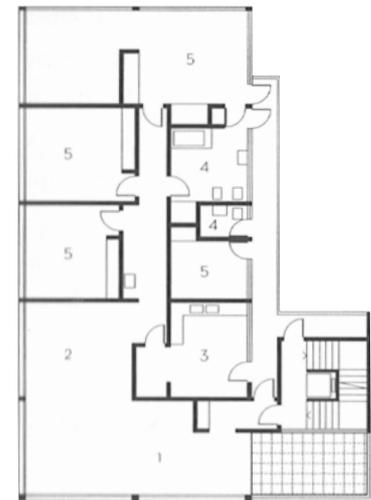
Este é o caso do edifício para o “Snr. Fontenelle”, do qual há pelo menos três fragmentos de projeto, cópias realizadas em papel¹²¹ da perspectiva externa,

27 Projeto de Warchavchik e Lucio Costa do edifício de apartamentos para Fontenelle, 1933[?].

121 As cópias em papel parecem feitas através do papel carbono, e estão bastante gastas.



28

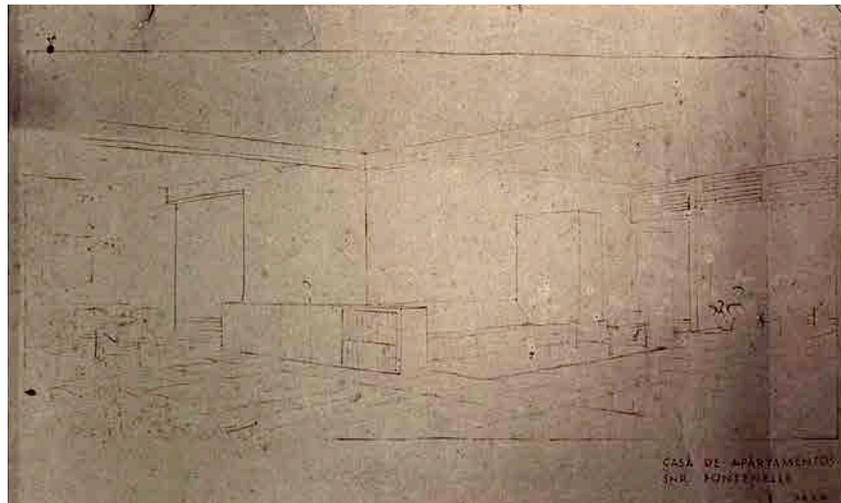


29

planta tipo dos apartamentos e uma perspectiva interna. A planta em “L” mostra uma resolução bastante racional do espaço, e previa uma circulação independente das áreas de serviço que se dava externamente, possibilitando que todos os cômodos tivessem aberturas para o exterior. As janelas corridas com persiana embutida seguiam as recomendações de Le Corbusier, assim como os pilotis, que parece ter sido adotados no térreo, suspendendo o edifício de 6 pavimentos residenciais.

A abordagem muda quando desenhavam o edifício residencial de oito andares, mais térreo e ático, encomendado por Maria Gallo. Deste encargo não se

28-29 Planta do apartamento tipo do edifício para Fontenelle, 1933[?].



30

sabe muito, pois apenas é conhecido um corte desenhado com nanquim em papel vegetal, e que também pertence ao acervo doado à FAU-USP.

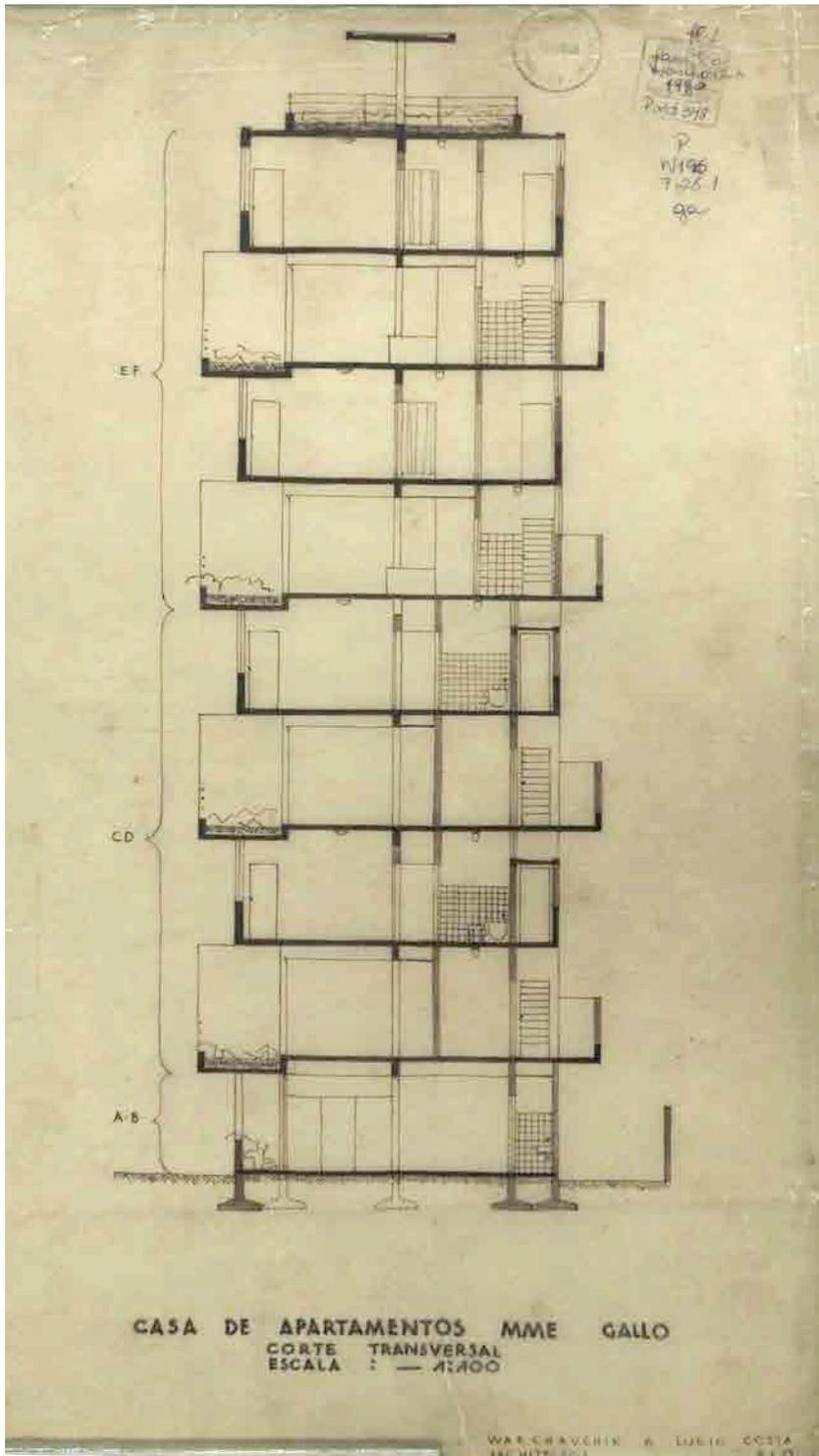
Neste projeto se nota que foram explorado dois tipos de apartamentos em duplex, e parece se repetir a solução de circulação de serviço externa em uma das fachadas. A fachada oposta se dinamiza com balcões em balanço a cada dois andares, que também parecem querer servir de jardim, assim como o terraço ajardinado da cobertura, visto o rebaixo da laje e a representação vegetal.

O corte também revela que as vigas de concreto estão aparente, igual que na perspectiva interior do edifício Fontanelle, e é curioso perceber o contraste com os interiores da maioria de suas casas neocoloniais realizadas poucos anos antes, onde se atarraxavam vigas de madeira decorativas junto à laje.

A firma de Lucio Costa também realizou um outro projeto para Maria Gallo em 1932, duas residências geminadas que se destinariam para aluguel em Copacabana, na rua Rainha Elizabeth, e onde se nota bem a força racional dos paradigmas de então através da investigação espacial modulada em volumes puros.

A solução espacial se consolida na separação de três volumes distintos: o corpo da casa, a garagem e o anexo de empregados. A residência

30 Perspectiva interior do apartamento tipo do edifício para Fontanelle, 1933[?].

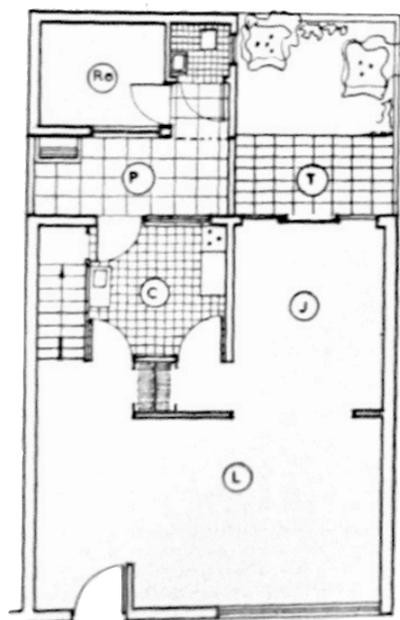


31

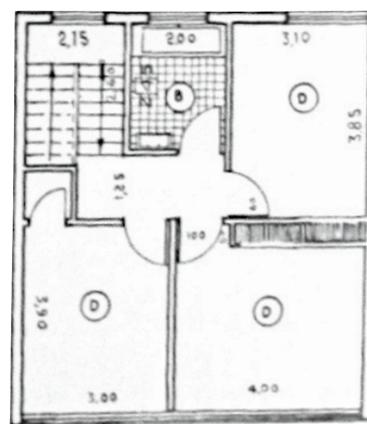
31 Projeto de Warchavchik e Lucio Costa do edificio de apartamentos para Maria Gallo, 1932[?].



32



33



34

propriamente dita é um volume cúbico, que rebatido com sua unidade geminada configura um retângulo. Este mesmo partido já comparecia nas pesquisas de standarização em módulos cúbicos de Le Corbusier, e que ficaram mais evidente em seu projeto de 1924 para casas em série para artesãos, projeto que o próprio Warchavchik havia copiado em 1930.¹²²

A mesma pesquisa de solucionar o problema da moradia de dimensões mínimas como um espaço cúbico fica ainda mais evidente nos apartamentos para operários encomendado pelo médico e amigo de Lucio Costa, Fábio Carneiro de Mendonça. Em um estreito terreno de esquina, e em desnível, localizado na zona portuária do Rio, a vila de operários construída por

32 Projeto de casas geminadas para Maria Gallo, 1932.

33-34 Planta-baixa do térreo e pavimento superior de uma das unidades, 1932.

122 Projeto de Warchavchik para residência-ateliê de artista solteiro em São Paulo, 1930.

Warchavchik & Costa na rua Barão da Gamboa é ainda um resquício do período em que o problema de habitação popular era resolvida pela iniciativa privada.

Inscritas na preocupação da época¹²³, esta proposta de habitação mínima resolve o programa dos 14 apartamentos construídos, através de uma solução de cinco cômodos. A planta quadrada se estrutura ao redor de um vazio, também quadrado, que se comunica com os cômodos da cozinha, sala, banheiro e dormitório. Além dos espaços cúbicos, doze unidades residenciais de 40 metros quadrados e duas de 14,5 metros quadrados¹²⁴, a maioria dos apartamentos também contavam com uma pequena varanda de serviço aos fundos e um pequeno alpendre de entrada, próprio para por uma cadeira e descansar ao ar livre.

O jogo de recuos entre os volumes cúbicos também eram realçados pelos contrastantes panos da pintura externa em verde e havana, que se realçavam detrás da passarela curva pintada de branco e com um delicado guarda-corpo de malha metálica.

De acordo com Lucio, o projeto para esta vila operária foi realizado por ele¹²⁵, cabendo a firma com Warchavchik a realização da obra. A firma, que também era uma construtora, contava com uma equipe própria que já tinha experiência com novas tecnologias, já que haviam trabalhado com Warchavchik em suas casas de São Paulo.

Os primeiros operários trazidos especialmente de São Paulo, e chefiados pelo esplêndido mestre Carlos, ficaram de início hospedados no térreo da casa de meu sogro, o médico Dr. Modesto Guimarães, na rua Gustavo Sampaio 58.¹²⁶ [Lucio Costa 1995]

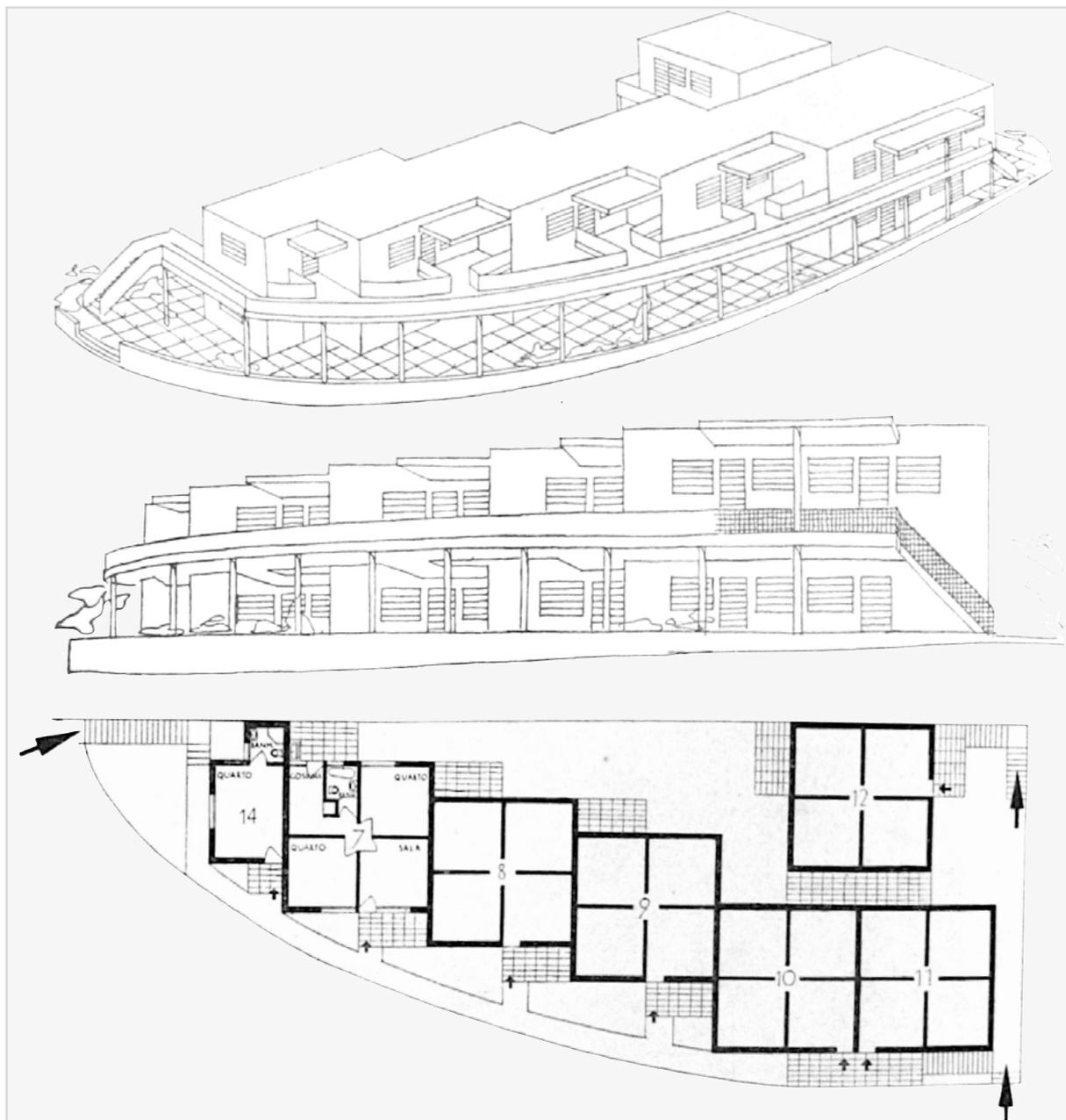
Ainda que a vila de Gamboa seja uma abordagem racional, com todos os cômodos com ventilação e iluminação, espaços residuais de estar ao ar livre, esquadrias externas metálicas, portas internas laminadas com folhas de

123 A pesquisa acerca da célula mínima para a habitação já estava presente no CIAM de 1929 e nas preocupações do “Primeiro Congresso de Habitação” realizado em 1931 em São Paulo.

124 LIRA, 2011, p. 313.

125 COSTA, 1997, p. 77.

126 Ibid., p. 72.



35

sucupira e ferragens modernas¹²⁷, alguns aspectos da construção eram convencionais. Para baratear a construção as paredes usavam técnicas tradicionais, e até mesmo a cobertura, que apesar do aspecto semelhante a de laje em concreto armado, foi realizada com técnicas que utilizavam toras de madeira, folhas metálicas e bobinas de amianto embebido em betume.

35 Projeto de uma Vila Operária em Gamboa, 1932.

127 COSTA, 1997, p. 75.



36



37



38

Também vale destacar que neste projeto, o primeiro de arquitetura moderna que se ocupa da habitação popular no Rio, há implícito um discurso relacionado à capacidade da arquitetura nova em resolver problemas próprios deste programa, como higiene, economia e produção em série. Se fortalecia o discurso maquinista apoiado na máxima corbusiana de que uma casa é uma máquina, e portanto, alvo de uma solução pura e tecnológica, sem lugar para preocupações de estilos passadistas.

Não se deve ter vergonha de morar numa casa sem telhado pontiagudo, de possuir paredes lisas como folhas de zinco, janelas

36 Vista dos apartamentos para operários construído no bairro da Gamboa. Rio de Janeiro, 1932.

37 Vista de baixo da passarela curva de acesso dos apartamentos superiores.

38 Vista dos apartamentos.

semelhantes aos caixilhos das fábricas. Porém o que pode nos deixar orgulhoso é ter uma casa prática como sua máquina de escrever.¹²⁸ [Le Corbusier 1923]

O discurso da vanguarda moderna apontava para a máquina como o símbolo da mudança, das novas necessidades sociais, novos hábitos, a chegada de novos tempos, o espírito novo. Os inúmeros inventos maquinistas que surgiam lhes davam a certeza deste novo momento histórico que atravessavam, como já havia afirmado Mies em um congresso da Werkbund em 1930, “os novos tempos são um fato: existem, indiferentes ao nosso ‘sim’ ou ‘não’”.¹²⁹ As transformações estéticas provocadas pela formas funcionais das máquinas que surgiam a todo momento pela mão dos engenheiros, inauguravam novos sentidos da experiência formal e espacial, como afirmou Colquhoun: “Lo que distingue la arquitectura moderna es con seguridad un nuevo sentido del espacio y la estética de la máquina.”¹³⁰

Porém aconteceu que dentro deste paradoxo mecanicista em busca da estética industrial, a geração dos “criadores da estética contemporânea”¹³¹ também se influenciou formalmente por algumas máquinas, como por exemplo os transatlânticos. E isso foi exatamente o que aconteceu no projeto de Lucio Costa e Warchavchik para o encargo do recém fundado clube de caça submarina à beira da praia de Copacabana.

O Club dos Marimbás, fundado em 1932, encomendou o projeto de sua sede social ao escritório de Lucio Costa, que por sua vez elaborou uma proposta com um claro apelo à estética do navio. Com piso igual a de um deck de convés e guarda-corpo curvo com bóias amarradas, o clube ecoa uma semelhança que vai além destes elementos sugestivos, o próprio programa se parece muitíssimo à natureza dos espaços de um transatlântico: sala de jogos, bar, espaços de descanso, pátio para tomar sol, academia ginástica e garagens de barcos.

128 LE CORBUSIER, 2006, p. 170.

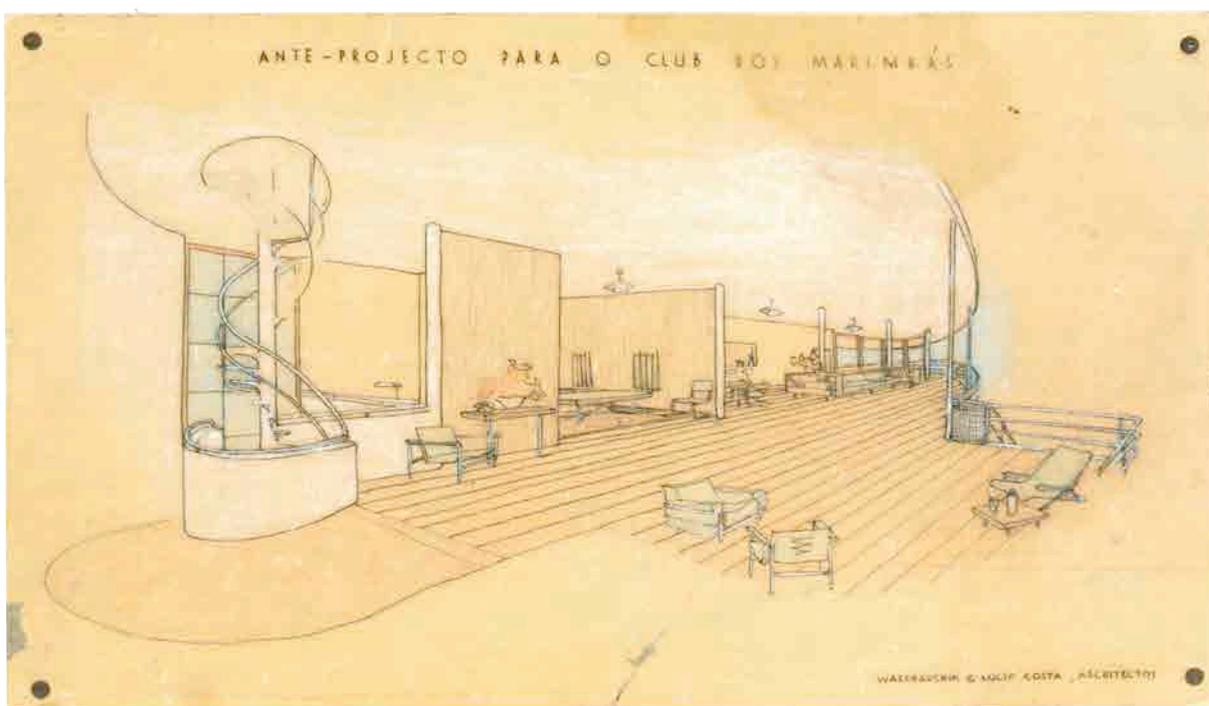
129 MIES VAN DER ROHE, 2005, p. 41.

130 BANHAM, 1985, p. 9.

131 LE CORBUSIER, op. cit., p. 59.

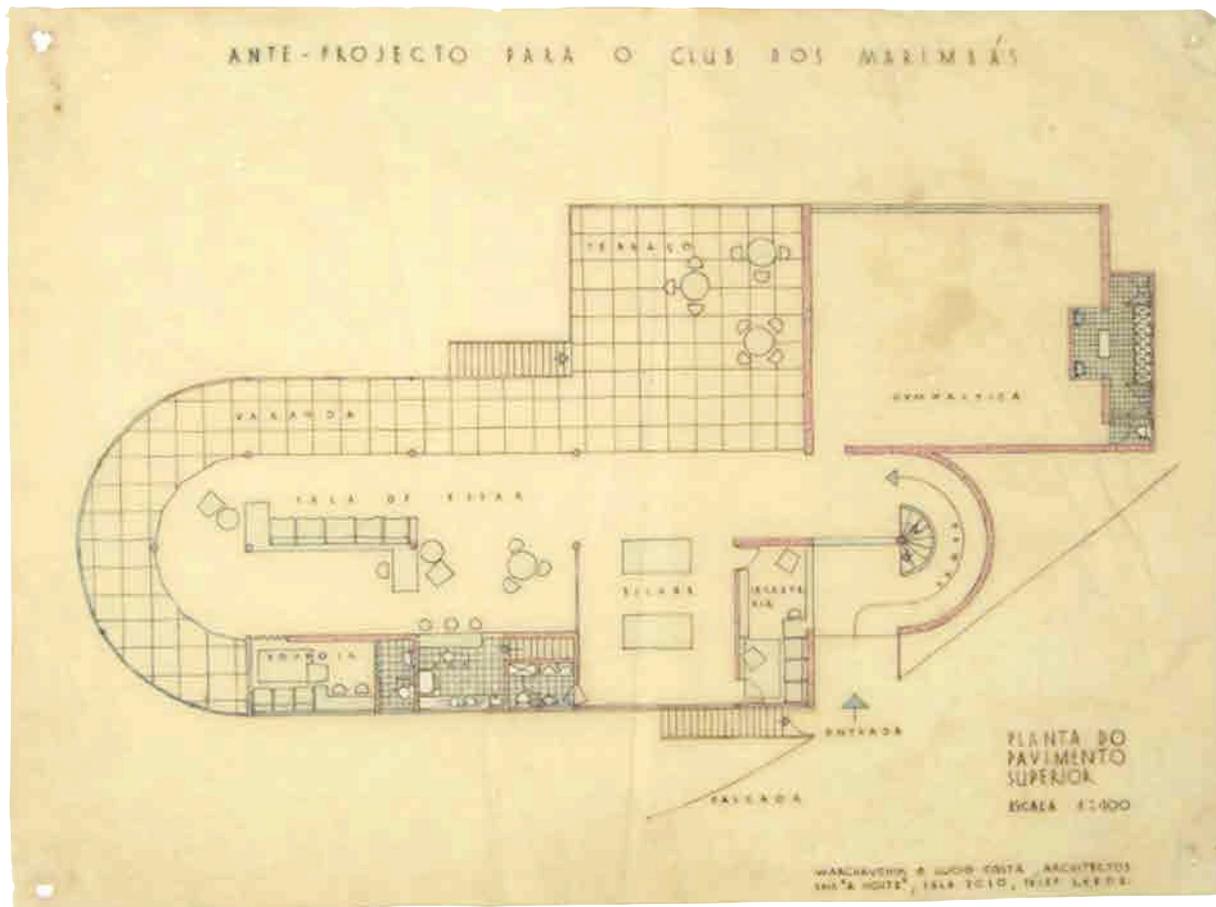


39



40

39-40 Perspectivas do projeto do Club dos Marimbás, 1932.



41

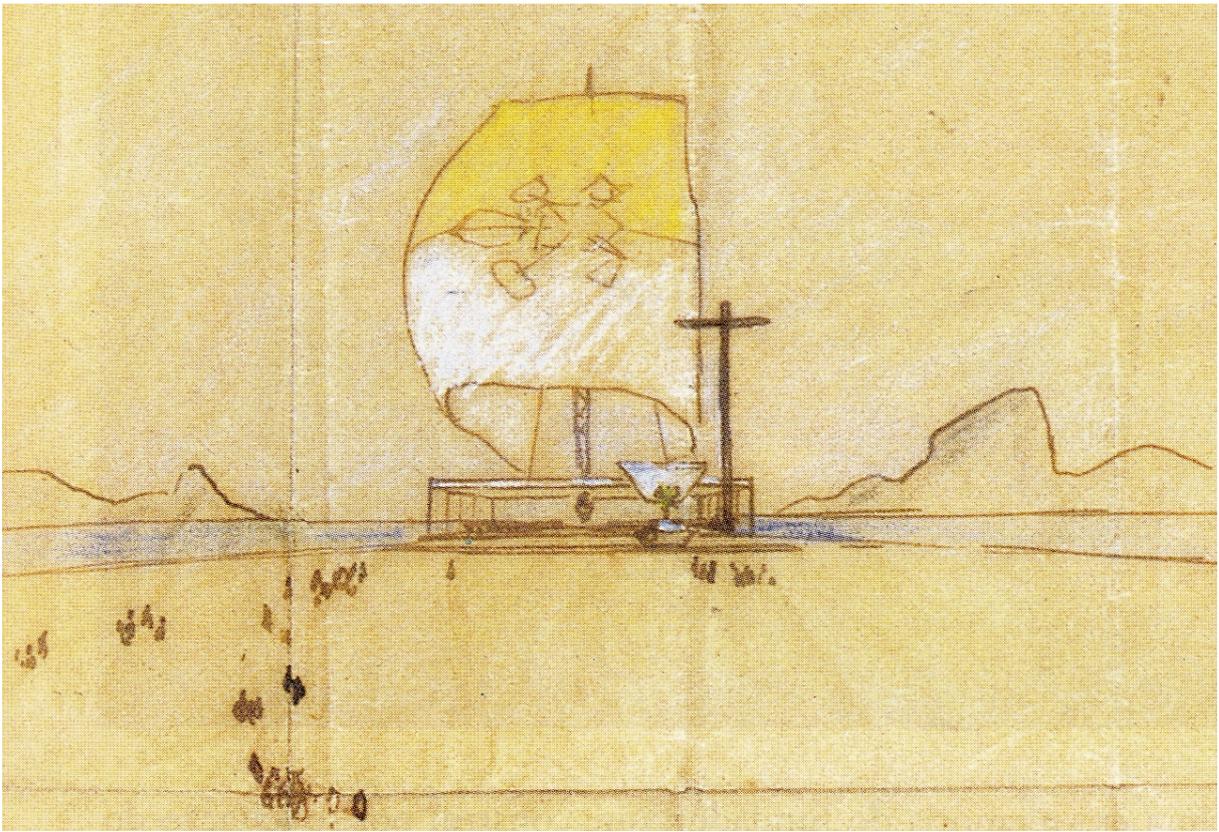
Neste projeto se vê as incertezas e possibilidades da experimentação formal que as convicções modernas permitiam. Este “ar” de navio no projeto do Marimbás pode ter algo com o conselho de Le Corbusier em seu livro de 1923, por uma arquitetura, onde ao mostrar diversas fotos de transatlânticos diz:

Aos senhores arquitetos: Uma casa sobre as dunas da Normandia, concebida como esses navios, seria mais apropriada que os grandes “tetos normando” tão velhos, tão velhos! Mas se poderia pretender que isso não é estilo marítimo!¹³² [Le Corbusier 1923]

A estética calcada nas grandes máquinas modernas como o automóvel, aeroplano e o transatlântico, não foi perseguido só por Lucio Costa e Warchavchik, mas por quase todos os arquitetos modernos da vanguarda

41 Planta-baixa do Club dos Marimbás, 1932.

132 LE CORBUSIER, 2006, p. 63.



42

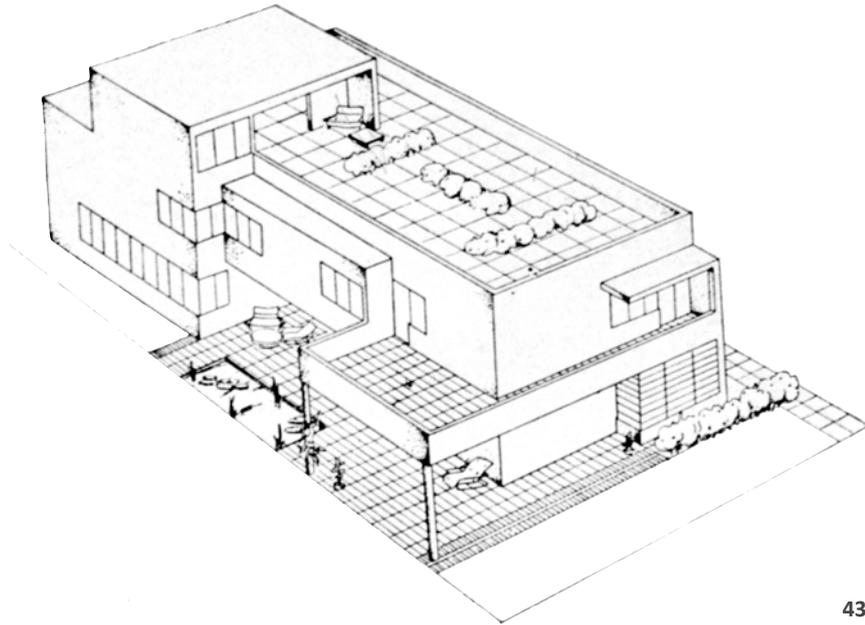
internacional e nacional. Podemos citar como exemplo o projeto de Mallet Stevens para a Villa Poiret e o de Atílio Correia Lima para o Guanabara Yatch Club, que apesar de se ocupar de uma construção estática, em terra firme, apelavam à formas aerodinâmicas, e no caso de Atílio, até sugeria uma espécie de torre de cabine e comando com direito à mastro e bandeira.¹³³

Mais de vinte anos depois deste projeto para os Marimbás, Lucio Costa curiosamente realiza a proposta de um outro edifício à beira-mar que também utiliza o simbolismo da embarcação marítima, só que desta vez o arquiteto já estava ancorado na abordagem mixta de modernidade e tradição, e não utiliza o símbolo de máquina moderna, ao contrário, se inspira nos velames das caravelas que haviam trazidos os primeiros colonizadores ao país.

133 ACKEL, 2007, p. 237.

42 Projeto de Lucio Costa para o altar do 37º Congresso Eucarístico Internacional. Rio de Janeiro, 1955.

Casa Schwartz



43

O fato de Warchavchik morar em São Paulo e Lucio Costa no Rio, dava ao arquiteto carioca certa desenvoltura para realizar alguns projetos sozinho, como é o caso da Casa Schwartz, que de acordo com depoimento foi realizado apenas por Lucio, sendo apenas os móveis desenhados por Warchavchik enquanto que a construção ficara a cargo da equipe construtora da firma.

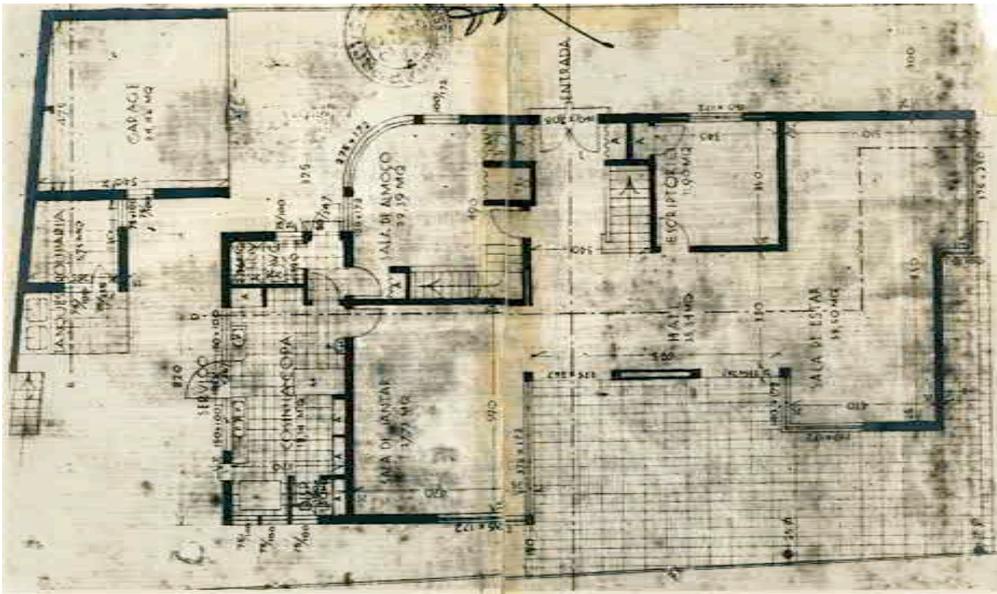
A casa para Alfredo Schwartz construída na rua Raul Pompéia em Copacabana, teve um desenvolvimento plástico mais arrojado quando comparado com projetos anteriores, que parecem ter ido à reboque da plástica mais racional de Warchavchik. Lucio logo se liberta do rigor do cubo e estabelece uma geometria de penetrações, adição de prismas diversos e pequenos recuos. Mas ainda permanecem algumas soluções recorrentes nos projetos de Warchavchik, com as esquinas marcadas pelas esquadrias metálicas.

No térreo o projeto adotava um partido que insinuava a forma “C”, valorizando a formação de um pátio interior na lateral do terreno. A ênfase da poética maquinista de Marimbás é substituída pelo enfoque de

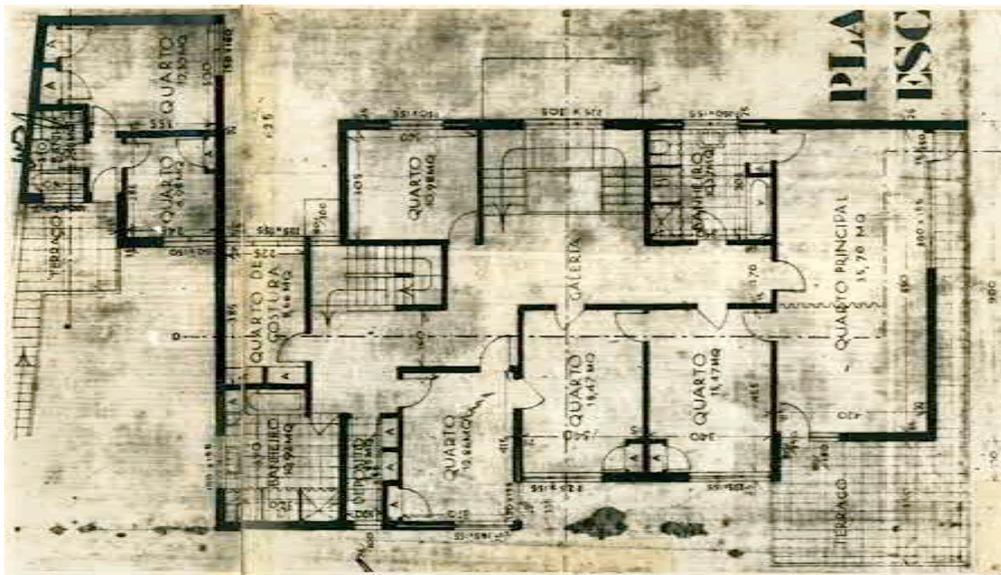
43 Perspectiva isométrica da Casa Schwartz, 1932.

44-45 Plantas-baixa da Casa Schwartz, térreo e pavimento superior.

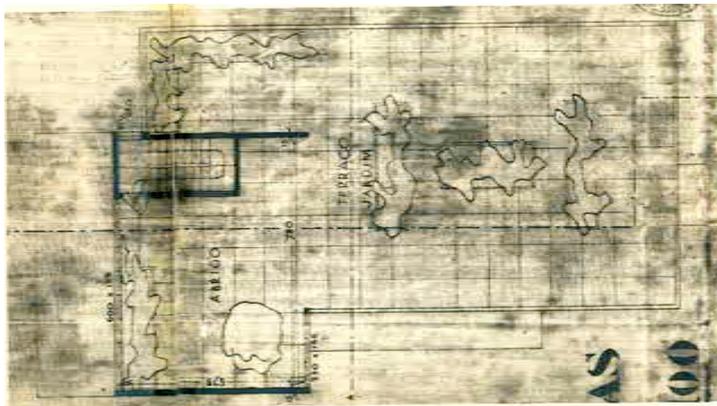
46 Planta-baixa do terraço jardim, antes do projeto de Roberto Burle Marx.



44



45



46

interioridade, onde o jardim assume uma hierarquia, contando com um pequeno tanque para plantas aquáticas no pátio térreo e um terraço ajardinado na cobertura.

Entre outras particularidades do projeto está a separação do corpo principal da casa com a edificação aos fundos que abrigava a garagem, alguns serviços e a residência de empregados. É curioso observar que este pequeno anexo serve de guarida de duas “máquinas” históricas e antagônicas: o automóvel, máquina moderna que representava a revolução dos hábitos contemporâneos, e o empregado residente, que exilado em sua pequena casa-garagem, nos faz lembrar do período escravocrata, onde ele era a antiga máquina de funcionamento da sociedade brasileira, como o próprio Lucio Costa observou em seu texto de 1951:

A máquina brasileira de morar, ao tempo da Colônia e do Império, dependia dessa mistura de coisa, de bicho e de gente, que era o escravo. Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto, é porque o negro está ausente. Era ele que fazia a casa funcionar - havia negro para tudo, - desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá. O negro era esgoto; era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador.¹³⁴ [Lucio Costa 1951]

A experiência de usar a cor externamente, usado pela primeira vez em Gamboa, é repetida na casa Schwartz, pintada externamente com marrom havana e rosa salmão. Mas a pesquisa plástico-espacial mais importante realizada no projeto foi a relação que tentou se estabelecer entre interioridade e jardim tropical. Apesar de algumas iniciais disposições não terem sido realizadas, como o tanque para plantas aquáticas previsto no croquis inicial, foi feito um acerto maior, o convite para que Roberto Burle Marx realizasse o projeto paisagístico da casa, que logo entraria para a história como seu primeiro encargo paisagístico.

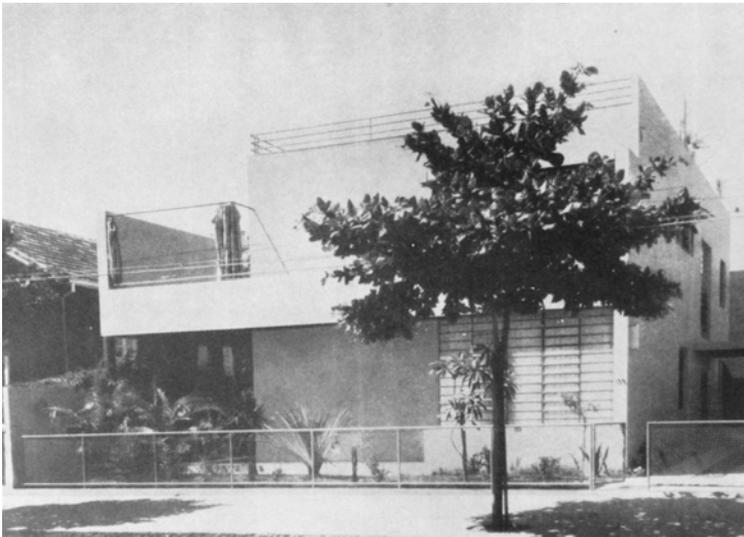
134 COSTA, 1997, p. 160.



47



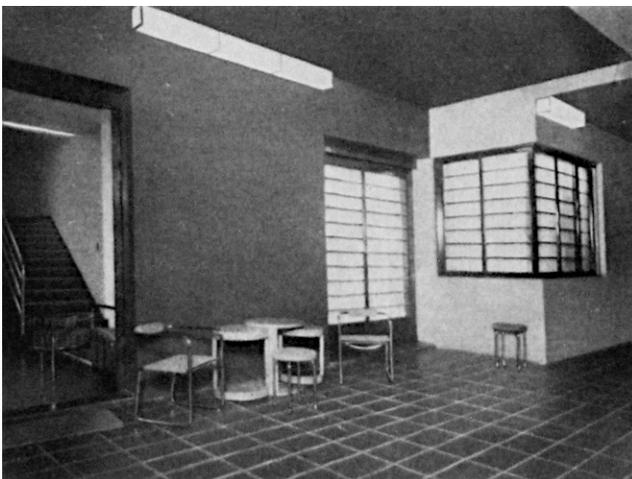
48



49



50



51

47-51 Fotos da Casa Schwartz.



52

Vizinho de infância de Lucio, a família Burle Marx fixou residência na pequena rua do Leme onde a família Costa morava, a rua Araújo Gondim, atual General Ribeiro da Costa. Desde os nove anos de idade Burle Marx já conhecia a Lucio¹³⁵, e ainda adolescente frequentava a casa da família vizinha para brincar, conforme relato da dramaturga Ivna Mendes de Moraes Duvivier (1915-), prima de segundo grau de Lucio:

Quando eu já era menina, adolescente, a Magdala, a irmã mais moça do Lucio, fazia peças de teatro bem interessantes em francês. E eu lembro que o Lucio foi o chefe de polícia numa dessas peças, e o Burle Marx era o herói. [...] Então, naqueles ensaios eu ficava impressionada, porque o Burle Marx tinha de desmaiar no fim. E no ensaio ele se atirava no chão sem medo nenhum de se machucar, era incrível.¹³⁶ [Ivna Duvivier]

Desde cedo Burle Marx se dedicou aos cuidados do vasto jardim de sua casa, e Lucio Costa comenta que enquanto estudava pintura na ENBA, agenciava as plantas em função das formas, da textura, do volume e da cor.¹³⁷

Você precisa compreender, eu vivia na casa de meus pais, rodeado por um jardim, desde menino comecei a colecionar plantas. Continuei adquirindo plantas novas. Um dia estava fazendo um canteiro com

52 Terraço da Casa Schwartz, com jardim executado por Burle Marx.

135 OLIVEIRA, Ana Rosa de. **Tantas vezes paisagem**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007, p. 26.

136 WISNIK, 2003, p. 67-68.

137 COSTA, 1997, p. 429.



53

caládios e coleus roxos. Lucio Costa passou lá em casa e me viu trabalhando. Eu tinha traçado uma forma que talvez não fosse muito convencional. Lucio olhou e me fez uma proposta. [...] Estaria eu disposto a fazer o jardim? Ele não queria insinuar que eu devia ser jardineiro... Eu logo assegurei que não tinha problema com o título. E foi assim que, ainda aluno da Escola de Belas Artes, cheguei a fazer o meu primeiro projeto paisagístico.¹³⁸ [Burle Marx]

Burle Marx realizou alguns croquis do que queria fazer na casa Schwartz e com a aprovação de Lucio, executou o projeto. O jardim consistia na ambientação com espécies tropicais dos canteiros do térreo, e criava alguns outros canteiros laterais e centrais no terraço, inclusive em alguns recuos do volume arquitetônico, o que fez com que o aspecto final do jardim diferisse bastante do desenho indicado no projeto de Lucio.

O uso da vegetação nativa foi uma escolha decisiva para dar a força inovadora que tal jardim representava. Seu fascínio pela jardinagem tropical, por incrível que pareça, tem seus primórdios em uma estância em Berlim, onde percebeu a força paisagística da flora nativa de seu país.

Fiz uma viagem à Alemanha em 1928, onde vivi um ano em meio em Berlim. Essa viagem me influenciou muito. No Jardim Botânico de Dahlem, que era um jardim extraordinário, vi pela primeira vez, uma grande quantidade de plantas brasileiras, usadas pela primeira vez com

138 HAMERMAN, 1995.

53 Projeto de paisagismo de Burle Marx para a praça Arthur Oscar. Recife, década de 1930.

objetivos paisagísticos. Nós, brasileiros, não às usávamos, por considerá-las vulgares. Compreendi então que, em meu país, a inspiração deveria se basear, sobretudo, nas espécies autóctones.¹³⁹ [Burle Marx 1977]

Em 1934 o então governador do Pernambuco, Lima Cavalcanti, viu o jardim da residência Schwartz e convidou Burle Marx para ser o Diretor de Parques da cidade de Recife. Dentre os muitos jardins públicos que teve a oportunidade de construir na capital pernambucana, o jardim com que Burle Marx debutou na diretoria foi o da Praça Artur Costa em 1935, cujo projeto parece reconstruir alguns dos aspectos de seu primeiro jardim. O desenho para esta praça poderia muito bem ser uma reedição do canteiro circular e piso com lajota intercalada com grama da casa Schwartz, reafirmando os pressupostos nativistas através da variedade de espécies autóctones com que trabalhava.

Mas o primeiro jardim que utilizou espécies nativas para compor a paisagem junto à uma casa moderna foi realizado pela esposa de Warchavchik, Mina Klabin (1897-1969), que em 1928 realizou o exótico jardim de cactos e outras espécies locais para tropicalizar o volume rígido e frio da primeira casa moderna construída no Brasil, a residência do casal Warchavchik à rua Santa Cruz em São Paulo.

Apesar do pioneirismo de Mina Klabin, sua trajetória como paisagista não se desenvolveu muito além de alguns projetos de jardins residências para seu marido, já a trajetória de Burle Marx foi de uma ascendência avassaladora. Através dele o paisagismo moderno atingiu o ápice de sua inventiva, com constantes inovações de cores, formas, texturas e pesquisa de novas espécies.

Um ano depois da casa Schwartz a parceria de Burle Marx com Lucio Costa voltou a se realizar, na casa Ronan Borges realizada entre 1933 e 1934, outro projeto residencial em Copacabana, e que parece ter sido o primeiro

54 Perspectiva do projeto da casa para Ronan Borges, 1933-1934.

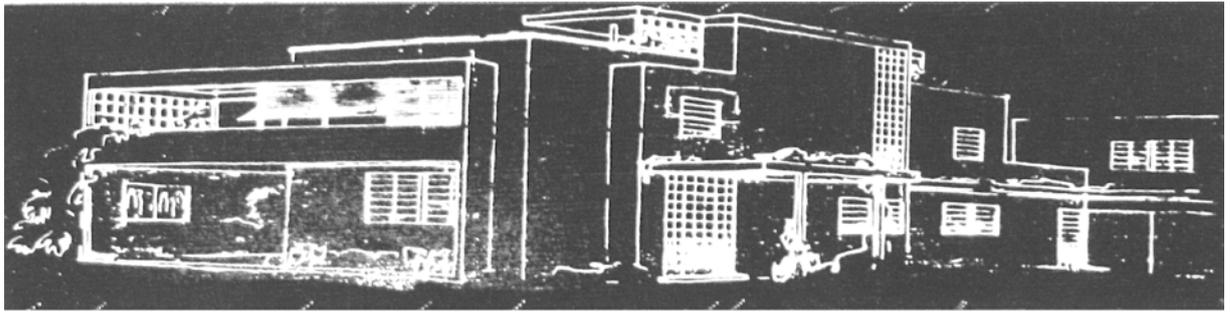
55 Perspectiva isométrica.

56 Jardim do pátio lateral.

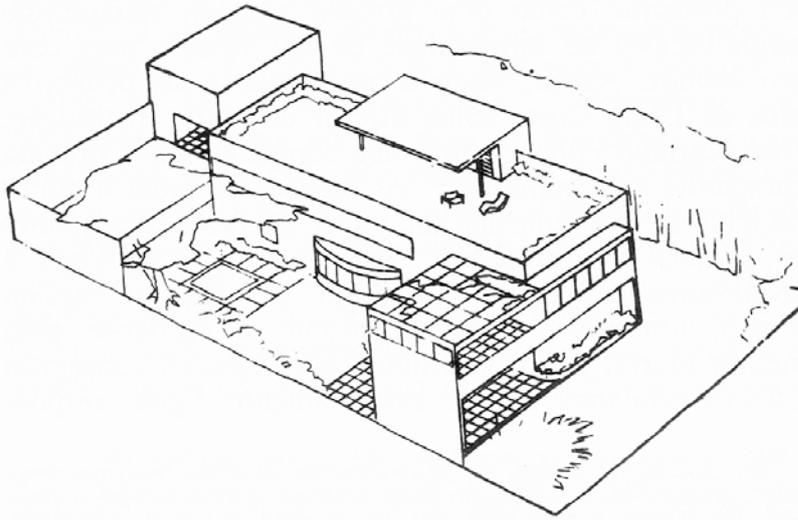
57 Fachada da Casa Borges.

58 Terraço jardim da Casa Borges.

139 GUERRA, Abilio. **Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx**: síntese entre arquitetura e natureza tropical. p. 302. In: GUERRA, Abilio (Org.). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v. 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010.



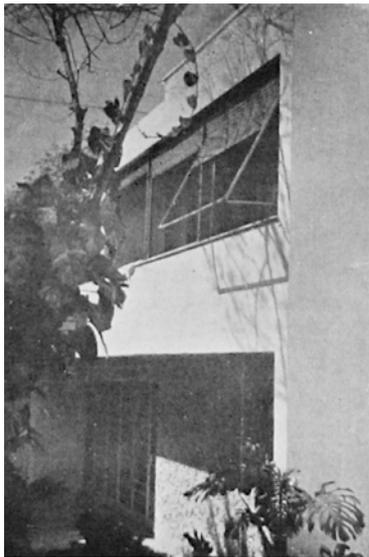
54



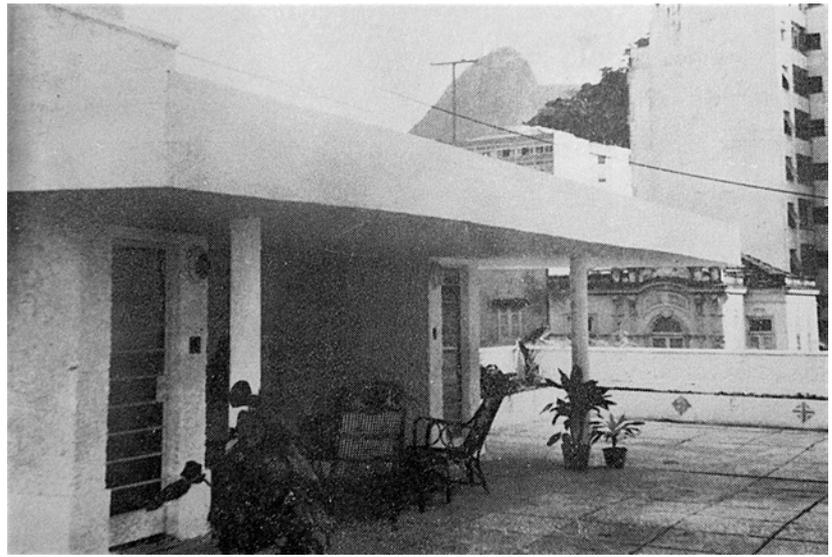
55



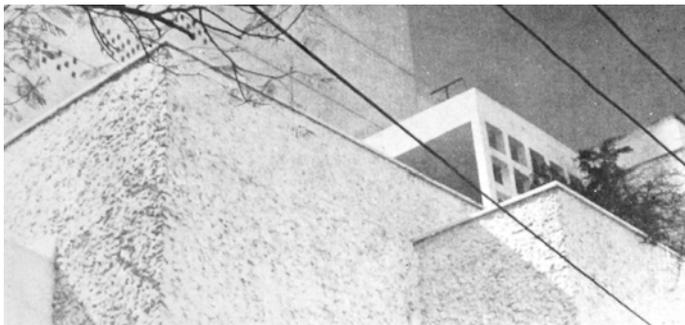
56



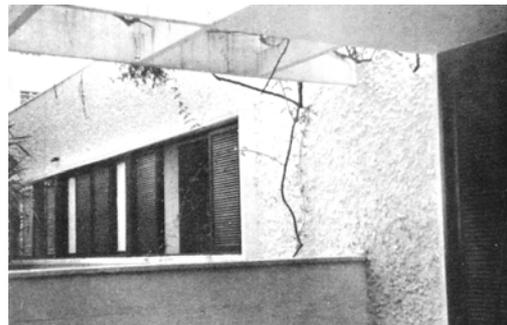
57



58



59



60

encargo de Lucio Costa fora da sociedade com Warchavchik.

O projeto arquitetônico se parece muito com o da casa Schwartz: volumetria com interpenetração de volumes, terraço jardim, partido em “C” e pátio lateral com tanque para plantas aquáticas. Porém nesta segunda edição dos paradigmas da residência Schwartz, houve um rebuscamento maior na retórica tropicalista. Os jardins são mais dominantes dentro da paisagem interior. Tudo parece virar canteiro de plantas. As paredes, que já não são lisas, e sim com uma certa textura, por vezes também se transformam em estruturas de jardim, virando elementos tipo pérgola para que a vegetação se prevaleça sobre paredes e teto.

A importância deste sentimento tropicalista de Lucio Costa começará a ganhar cada vez mais força dentro de seus paradigmas de projeto. Estética tropical que irá trazer outros sentimentos junto, como a valorização do ócio nativo e da coisa local.

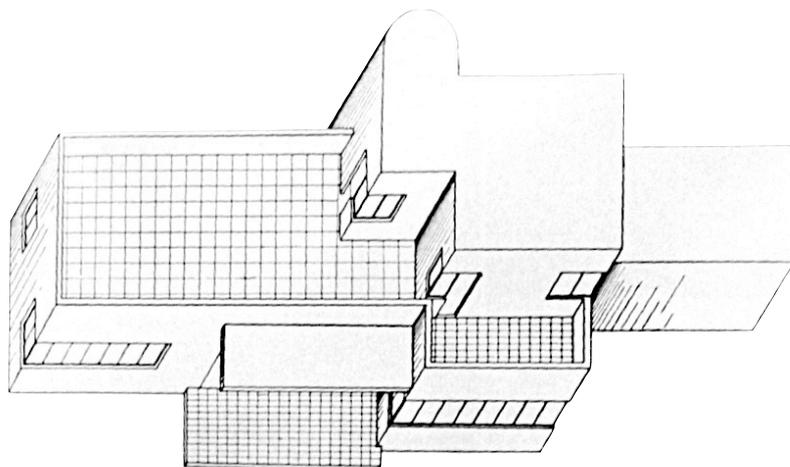
Chácara Coelho Duarte

Cesário Coelho Duarte era pai do cunhado de Lucio Costa¹⁴⁰, e procurou a firma Warchavchik & Lucio Costa para encomendar duas casas a serem construídas na sua chácara do Leblon, na rua Sambaíba, uma para o proprietário e outra para sua filha Haydea.

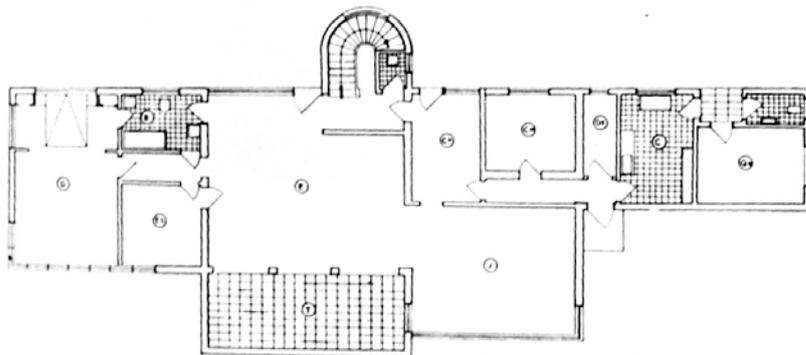
59 Jardineras e pergolado vertical da Casa Borges.

60 Estrutura mixta de quebra-sol e pergolado da Casa Borges.

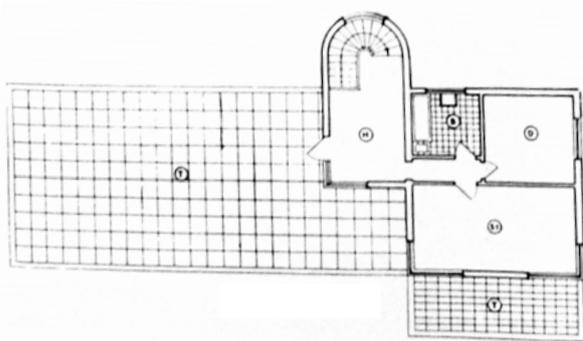
140 Casado com uma irmã de su esposa.



61



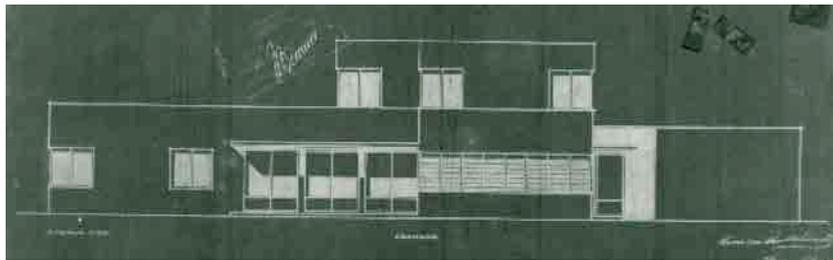
62



63

O projeto da casa para Cesário seguiu a matriz austera do receituário internacional, utilizando soluções já presentes em outros projetos da sociedade, e se parecendo particularmente a algumas das casas que Warchavchik havia realizado em São Paulo. Abundam as esquadrias metálicas que marcam as esquinas, compondo um volume que é o resultado da planta, sem muita dinamismo volumétrico, ao contrário da casa Schwartz.

61-63 Projeto da casa para Cesário Coelho Duarte, 1933.



64



65

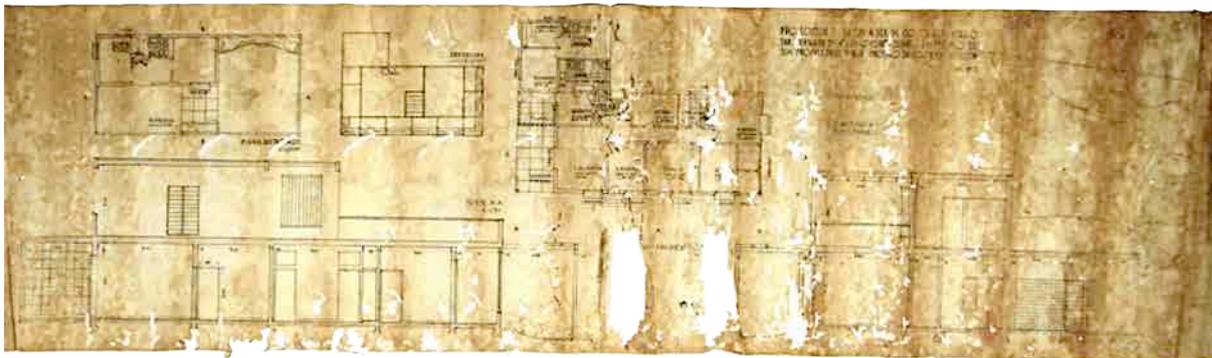
A força da casa reside na sua racionalidade e na acertada composição de cheios e vazados de seu volume alongado. Construída entre 1932 e 1933, e portanto contemporânea à exposição do International Style organizada por Hitchcock, a casa está atualizada junto aos mais destacados modelos da arquitetura funcionalista.

Em contrapartida ao rigor da primeira casa, a residência para Haydea, bem menor que a de seu pai, é o início de uma pesquisa sobre a incorporação de certos elementos do repertório vernacular. Os sutis elementos que se podem entrever em planta transmitem a inovação de uma plástica moderna contaminada, impura. E se por um lado a casa Schwartz sinaliza em direção à crescente consciência tropical do arquiteto, o projeto realizado para a Haydea lhe aproxima novamente à retórica tradicionalista.

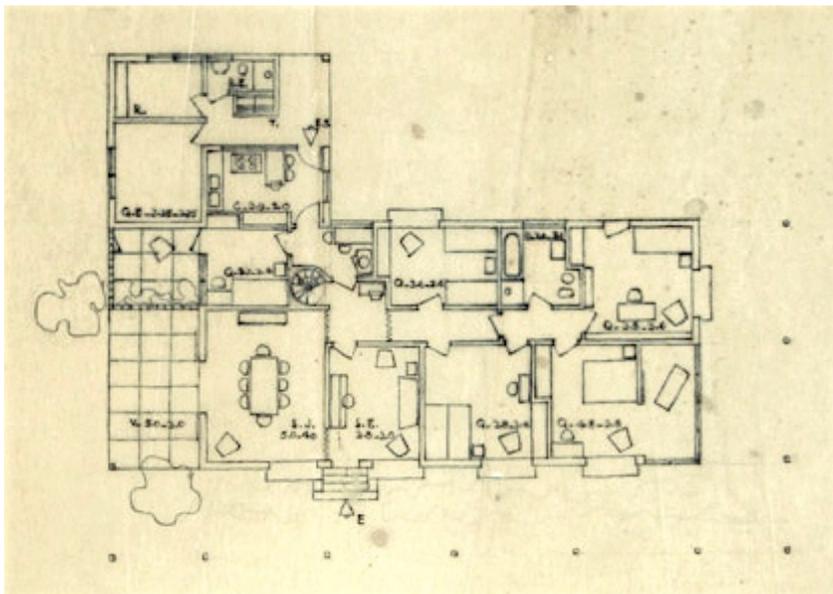
Apesar do estado de decomposição do desenho do projeto, e das dificuldades resultantes de visualização da imagem, identificamos um outro

64 Desenho da fachada frontal da casa de Cesário Coelho Duarte, 1933.

65 Casa Coelho Duarte.



66



67

desenho da planta baixa no acervo digital da Casa de Lucio Costa, catalogado como projeto desconhecido, mas que na verdade se trata da casa Haydea. Nela podemos observar melhor as peculiaridades da pequena casa de partido em “L”, que igual que na casa Ronan Borges, utiliza diversos elementos verticais e horizontais como suporte para a vegetação, como podemos ver no pequeno ambiente de elementos vazados criado em uma parte da varanda, no terraço e na transição entre a casa e o terreno, um grande pergolado que, visto a seção em planta, provavelmente era metálico. A presença desta pérgola ao longo de toda a fachada principal sugere que o aspecto pretendido para a casa era a da massa vegetativa que ali cresceria. O acesso à residência se dava no meio desta espécie de alpendre vegetal,

66 Projeto da casa para Haydea, 1933. Plantas-baixa do pavimento superior, cobertura, e térreo; cortes longitudinal e transversal.

67 Planta-baixa da casa para Haydea.



68



69

forma

revista de arquitetura, engenharia e artes plasticas - direção: alexandre balassal
gerente: quirino da silva, redação e administração: edifício quinta - av. rio branco - sala 601

palavras de
lucio costa

fôrma, função —
aço, concreto, alumínio —
sim, mas, cuidado com o falso modernismo —
os cubos, os triangulos, as linhas quebradas sem razão de ser,
nada mais são que enfeites, ornatos —
aqueles mesmos ornatos que foram partidos — com uma unica
diferença, os outros tinham uma utilidade :
eram belos —
não se faz moderno por moderno —
faz-se o que é preciso hoje em dia com os meios de hoje em
dia —

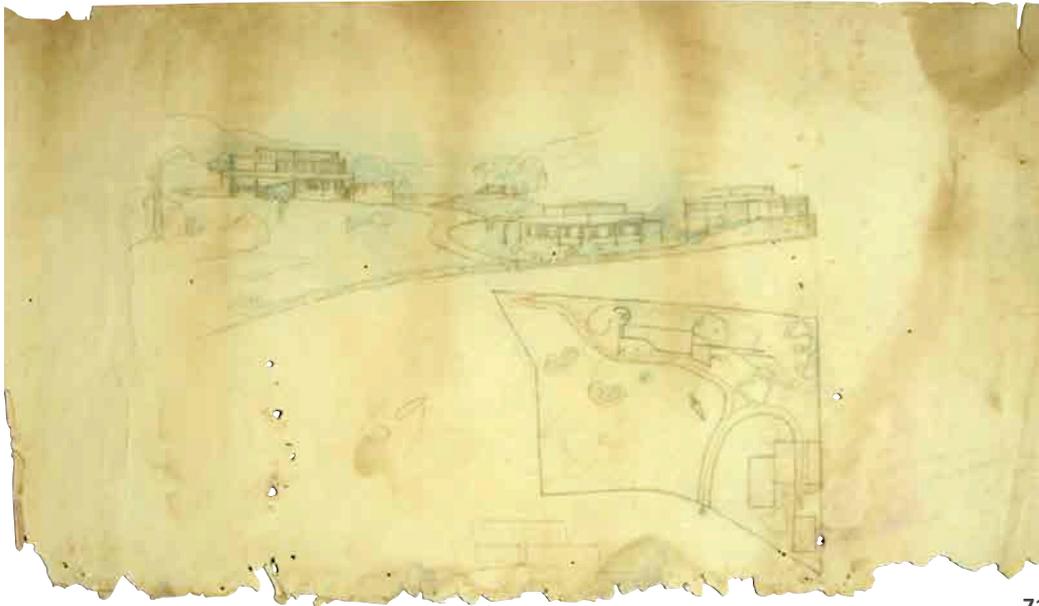
velho solar em são gonçalo

9

70

tal qual nas antigas residências rurais brasileiras, e tem sua porta de entrada guardada por alguns poucos degraus que lhe antecede, mostrando ainda mais sua filiação rural.

Há alguns elementos comuns entre as duas residências, como a laje retangular que cobre a varanda junto a sala de jantar e o aproveitamento de um pequeno pavimento superior junto ao priorizado terraço. Ainda que também esteja presente a conhecida esquadria em esquina, as outras janelas que a emolduram são iguais a que o arquiteto havia desenhado em algumas propostas neocoloniais, como na mansão Gomes, um detalhe crucial que delata o intento de Lucio Costa introduzir o repertório de sua experiência eclética. Em planta ela se mostra apenas como um peitoril largo, e em vista frontal seria toda gradeada, como também se observa através do corte do projeto deteriorado, na representação da janela direita do pavimento superior.



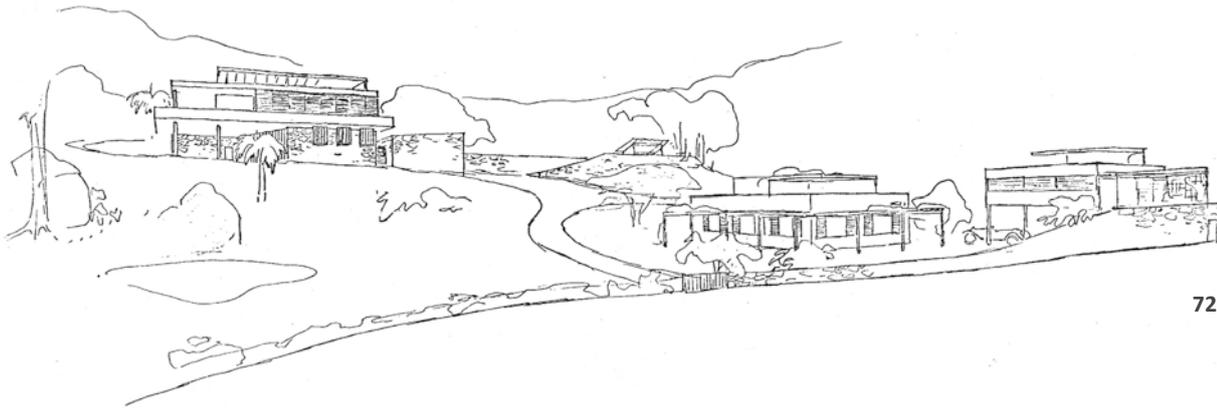
71

Lucio Costa já havia dado sinais de sua visão sincrética quando em curta matéria publicada na revista *Forma* do ano 1931, suas palavras de ordem sobre o verdadeiro funcionalismo são postas junto a referência de três obras, sendo dois projetos modernos em Berlim, um de Erich Mendelsohn e outro dos irmãos Paul Mebes e Paul Emmerich, e a terceira obra uma velha casa de fazenda construída entre os séculos XVIII e XIX no estado do Rio de Janeiro¹⁴¹, nos mesmos moldes do casarão de Colubandê. Sendo assim, podemos considerar que desde o início de sua conversão moderna Lucio esteve receptivo à possibilidade de tirar da arquitetura tradicional lições a serem transplantadas para a modernidade.

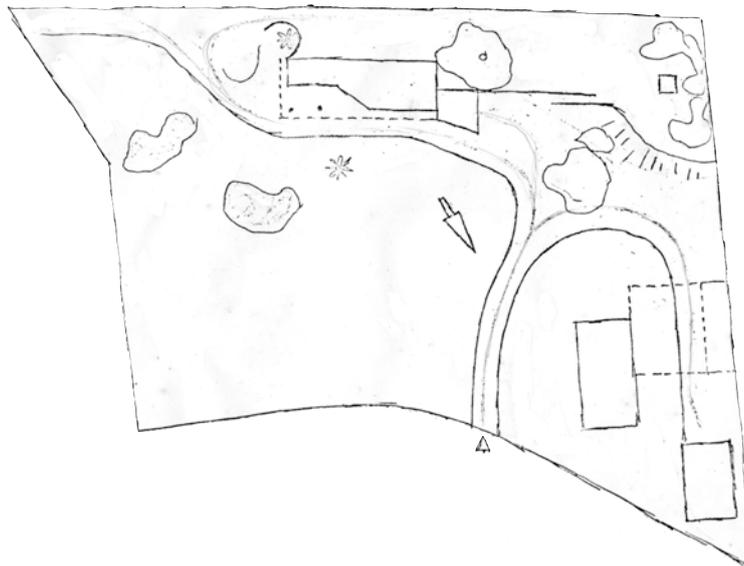
Esta dialética entre abordagens aparentemente contraditórias era uma problemática que muito lhe interessava. Deste dilema surge uma busca autônoma por um projeto moderno e local, retórica que podemos observar melhor nas outras casas que seu cunhado, o filho de Cesário Coelho Duarte, encarregará a Lucio de projetar ainda nesta mesma chácara de seu pai no

141 COSTA, Lucio. Palavras de Lucio Costa. *Forma*, Rio de Janeiro, p. 9-11, n. 7-8, mar-abr. 1931.

71 Projeto do conjunto de casas na Chácara Coelho Duarte, 1930's.



72



73

Leblon¹⁴².

Hernani Coelho Duarte, meu cunhado, propôs construir três casas na chácara do seu pai, Sr. Cesário: uma para sua filha Dora, outra para o sogro Dr. Modesto, e outra projetada para Leleta, já contando com os nossos móveis antigos.¹⁴³ [Lucio Costa 1995]

Não se sabe ao certo em que ano foi feito este encargo, Lucio Costa apenas sugere ser anterior ao projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública, ou seja, até 1935. Mas devido aos projetos anteriores na chácara, é provável

72-73 Perspectiva e planta-baixa do conjunto de casas na Chácara Coelho Duarte, 1930's.

142 Não se sabe ao certo se esta chácara de Cesário Coelho Duarte era uma grande parcela subdividida em porções menores, ou se são mais de uma chácara localizadas na mesma rua Sambaíba.

143 COSTA, 1997, p.106.



74

que estas três residências tenham sido pensado na sequência, entre 1933 e 1934.

Dentre as casas que aparecem na perspectiva do conjunto, a única que se tem informações relevantes é da residência de Dora, implantada no alto do terreno, que por sua vez é um dos mais belos projetos realizados por Lucio Costa.

A impressionante força plástica desta casa se deve tanto ao jogo compositivo dos seus volumes como à mistura dos materiais propostos, que irá refletir na combinação de diferentes texturas como a da pedra, do concreto, da veneziana, do vidro, e até da impositiva paisagem verde ao fundo. A volumetria dinâmica tira proveito do recuo de paredes, adianta janelas, cria lajes suspensas por pilotis e que sobressaem da parede externa, faz paredes em diagonal, patamares circulares, e cria um etéreo pavimento na cobertura.

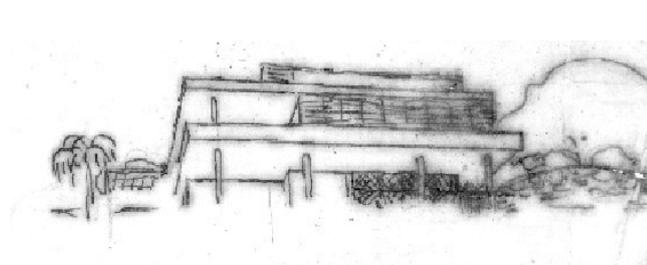
Reforçando o paradigma de pluralidade o arquiteto enxerta elementos da arquitetura tradicional, como as mesmas janelas propostas na casa Haydea, elementos verticais na parede diagonal como fechamento vazado entre o jardim de entrada e o interior, e a moldura de azulejos ao redor da porta de entrada.

A solução de emoldurar a porta de entrada com um painel de azulejos, recurso presente na arquitetura colonial portuguesa, já havia sido adotada por Lucio em alguns de seus projetos neocoloniais, e a janela saliente e

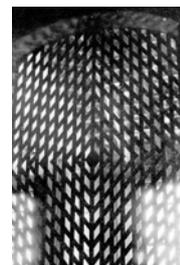
74 Perspectiva da Casa Dora.



75



76



77

gradeada adotada, tão usual no renascimento espanhol, parece antes ter passado por um estudo em que considerou se fazer em treliça. Estas duas soluções, moldura de azulejos e janela com grade ressaltada, voltarão a ser usadas na residência de 1938 para Roberto Marinho de Azevedo Filho.

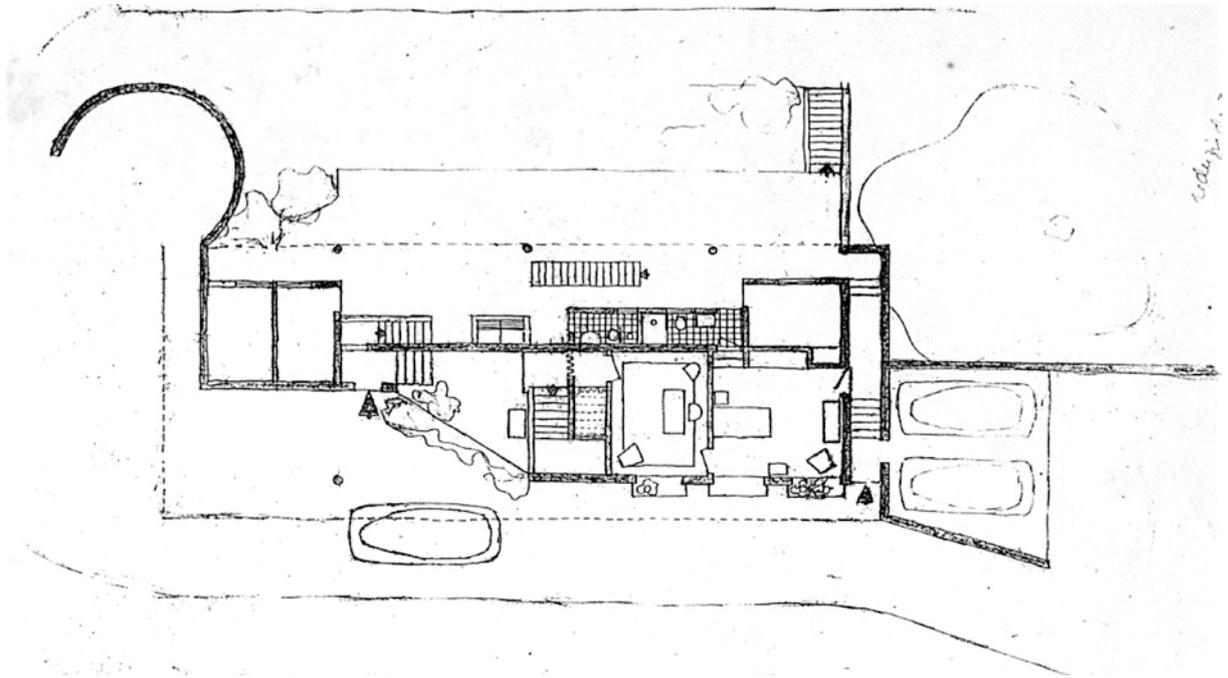
A sua atitude desembaraçada, que já tão cedo propõem um amalgama entre estética nova e tradicionalismo, mostram que de alguma maneira Lucio Costa nunca se afastou da arquitetura tradicional. Sua constante proximidade com o tradicionalismo se comprova no encargo de reforma de uma casa neocolonial realizado por seu escritório entre 1932 e 1933. A firma Warchavchik & Lucio Costa executou as obras de reforma de um falso colonial construído na década de 1920 no Largo do Boticário, e que pertencia a Paulo Bitencourt, proprietário de um importante jornal local, o

75 Perspectiva da Casa Dora, editada pelo autor.

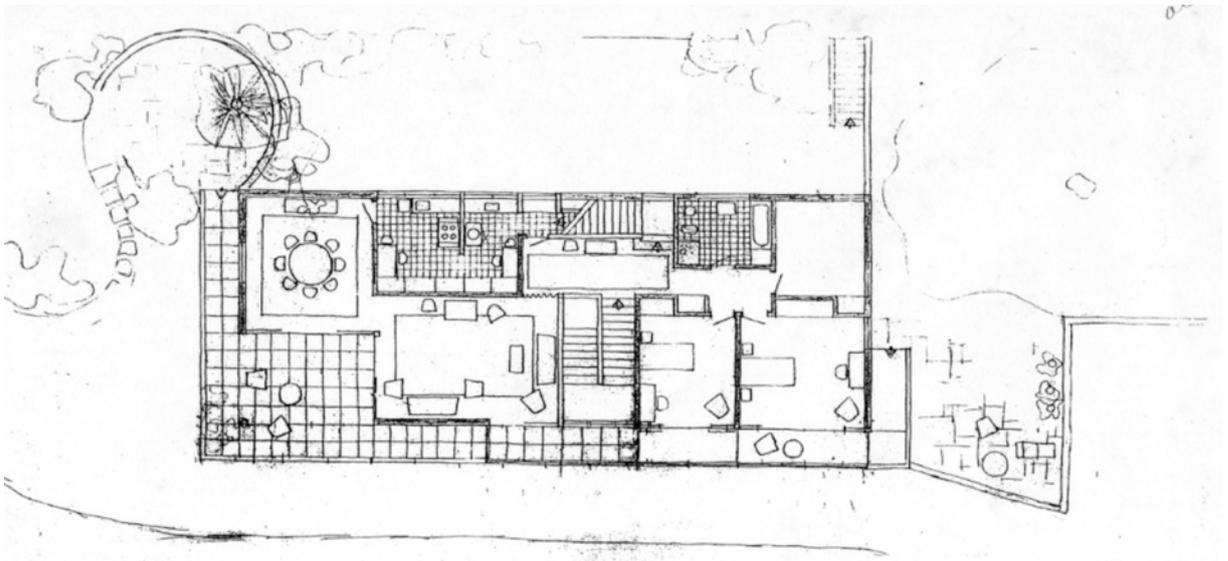
76 Croquis de estudo da Casa Dora, com janela de treliça.

77 Janela em treliça da Fazenda do Viegas, de 1725.

78-79 Plantas-baixa do térreo e primeiro pavimento da Casa Dora.



78



79

Correio da Manhã. ¹⁴⁴

As lições aprendidas da arquitetura vernacular estavam demasiadamente enraizadas na formação estética do arquiteto, fazendo com que gradativamente a visão purista de uma arquitetura racional comprometida com as novas tecnologias, fora sendo decomposta por uma procura estética maior, como bem expressa a simbiose feita na casa Dora.

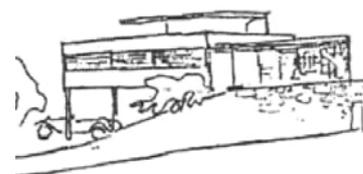
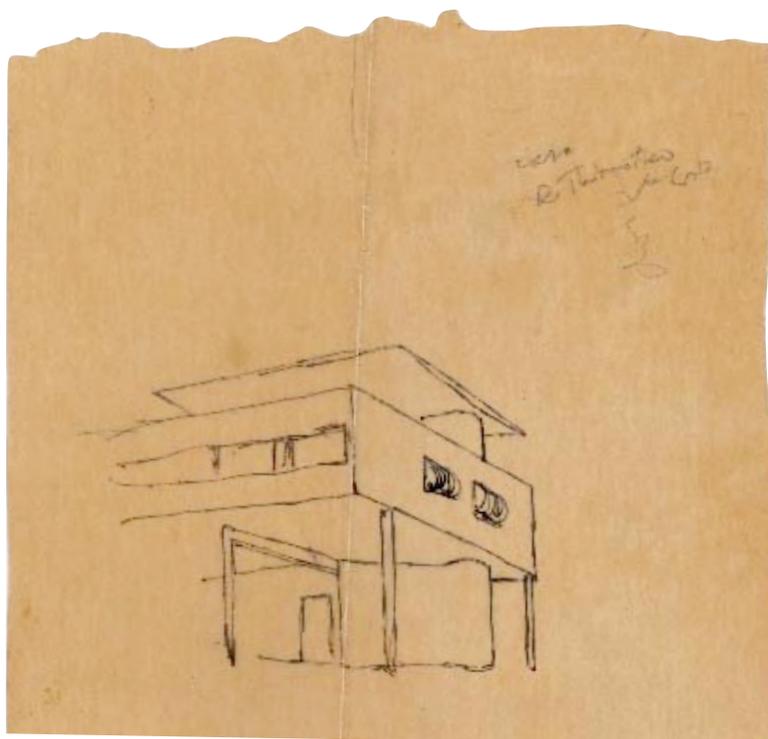
As antigas preocupações tradicionalistas voltam a assediá-las suas certezas, fazendo com que incorpore ao lado das soluções da nova tecnologia elementos arquitetônicos carregados do simbolismo de uma época passada. Poderíamos dizer que esta sua busca por uma modernidade de valores tradicionais começa justamente através de seu contato com a obra de Le Corbusier, que já em 1930 contestava a assepsia da modernidade através de projetos como o da casa Errazuriz no Chile. Costa mantinha uma forte afinidade conceptual com o arquiteto suíço, e afirmava ser ele o único dentre os arquitetos modernos que abordava a arquitetura dentro de seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico¹⁴⁵. E foi neste entendimento corbuseriano da abrangência compositiva da plástica moderna que Costa se valeu para introduzir as pequenas variações de espírito tradicional aos seus projetos.

Das outras duas casas projetadas a pedido de seu cunhado não se tem muita informação, mas pelo desenho de implantação e pelo croquis de estudo respectivo à casa de Leleta e Lucio, a residência projetada para seu sogro é a que se vê na extrema direita da perspectiva do conjunto.

Neste projeto para o médico Modesto Guimarães, pai de Leleta, se pode apreciar a grande devoção de Costa pela obra de Le Corbusier, dado que incorpora um aspecto semelhante a Vila Savoye. Apesar de não haver mais nenhum desenho vinculado a este projeto, encontramos alguns estudos para

¹⁴⁴ BARBOSA, Maria Ignez. 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.

¹⁴⁵ COSTA, 1997, p 83.



81



82

80

uma casa sem referência que possui uma anotação escrita “Casa R. Timóteo da Costa”, que consideramos ser a mesma obra.

Tendo em vista que a referida rua faz esquina com a rua da chácara, a Sambaíba, e que a numeração mencionada do terreno é já no final desta¹⁴⁶, a suspeita parece se confirmar quando sobrepomos o desenho do amplo lote de Coelho Duarte com o mapa da malha urbana atual, e vemos coincidir a disposição da casa na ponta afilada do lote junto à rua Timóteo da Costa. Podemos considerar que tal desenho da casa para Modesto era um estudo de perspectiva desde a rua Timóteo da Costa, ou até mesmo que tal rua oferecesse um acesso à casa.

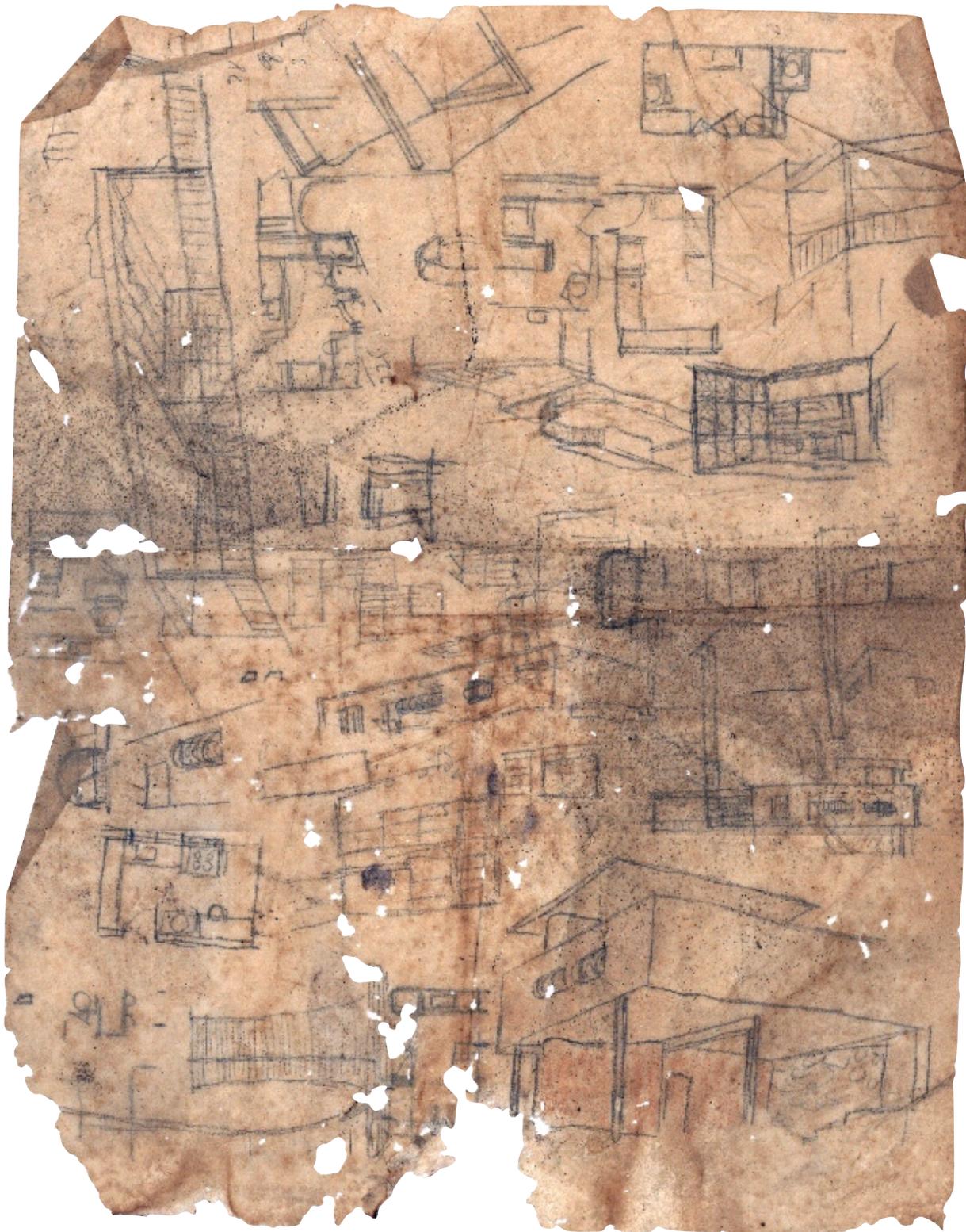
É curioso observar o processo de criação em que se dá este projeto, onde numa mesma folha o arquiteto vai desenhando pequenos estudos que vão se sobrepondo e alternando as mais variadas posições. Esta caótica maneira de ir desenhando em pequenos cantos da mesma folha, que vão se

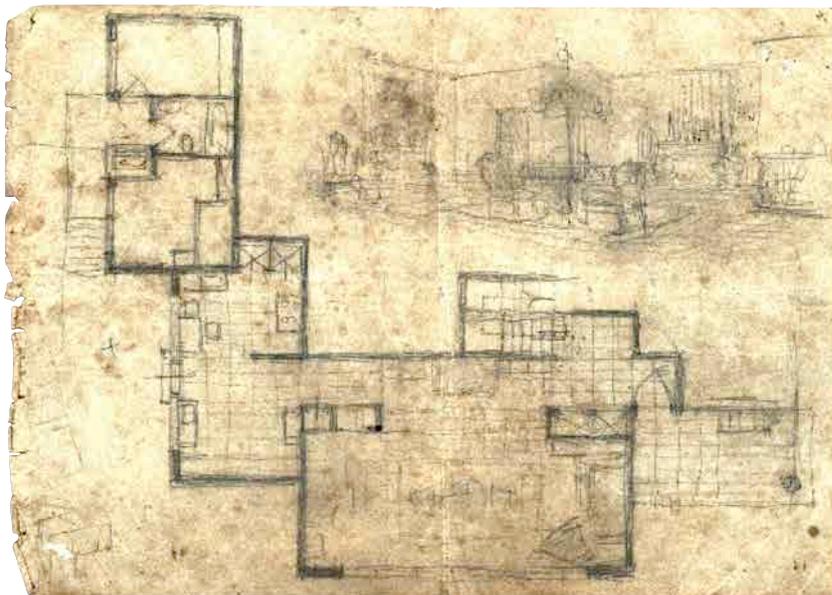
80 Croquis com anotação *casa R. Timóteo da Costa*.

81 Perspectiva da Casa Modesto Guimarães.

82 Provável localização da Chácara Coelho Duarte.

¹⁴⁶ SILVA, 1991, p. 409.





84

somando e confundindo com outros desenhos até alcançar a aproximação do estudo final, é uma maneira recorrente nos estudos projetuais de Lucio Costa. Uma prática que também informa sobre seus mecanismos de raciocínio em projeto.

Podemos até associar esta mistura de desenhos em uma desordem de esparsas partes sobrepostas em um só papel, em semelhança com a percepção cubista, onde o desenho está liberto das perspectivas convencionais e focado na construção de uma nova espacialidade.

A respeito da última casa, a residência que Lucio Costa projetou para si mesmo, já que na época morava no porão da casa de seu sogro no Leme, quase não há rastros que elucidam como seria o projeto. Apenas restou um estudo em planta e uma perspectiva interior que pouco se parecem com a terceira casa desenhada na perspectiva geral da chácara.

Por outro lado esta terceira casa se parece muito com a pequena residência construída para Haydea, divergindo, porém, no desenho de suas janelas, que já não são em esquina nem como as da casa de Dora. Seria então uma semelhança propositada, ou se trata da própria casa Haydea, que foi alterada e está impedindo a visão da casa para Leleta, pensada nos fundos

83 Croquis de estudo da Casa Modesto Guimarães.

84 Croquis de estudo da casa para Lucio Costa e Leleta.

desta? São dificuldades de análise que frequentemente temos ao estudar os pouco documentados projetos de Lucio Costa.

INTERMEZZO

A arquitetura modernista, a meu ver, não permanecerá nem no anonimato nem no internacionalismo em que está agora. Se se normalizar ela virá fatalmente a se distinguir em frações étnicas e a se depreciar em função do indivíduo. Se assim é, nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira. É com eles que dentro da arquitetura moderna, o Brasil dará a contribuição que lhe compete dar.¹

[Mário de Andrade 1928]

1 ANDRADE, Mário de. Arquitetura colonial. **Diário Nacional**, São Paulo, 25 de ago. 1928.

8. MODERNIDADE EXPANDIDA

Por mais que estivesse associado com Warchavchik até 1933, Lucio Costa trilhava rumos próprios buscando uma investigação poética diferente da de seu colega. Sobre o fim da sociedade Lucio alegou o motivo de haver escassez de trabalhos, e nas poucas obras que estavam em execução, como na reforma para Paulo Bittencourt, havia dificuldades de eficiência e queixas por parte dos proprietários. Dificuldades que em parte refletiam a distância entre seus sócios, já que Warchavchik continuou morando em São Paulo realizando “breves, mas frequentes, visitas ao Rio”².

Mas o principal aspecto que fez culminar a separação foi a distância conceptual que ia gradativamente aumentando, diferenças que Bruand tão bem definiu:

[...] o aspecto por demais mecânico da arquitetura de Warchavchik não podia prender Lucio Costa, espírito refinado, preocupado com as questões estéticas, por muito tempo. Para ele, a aplicação da doutrina funcionalista pura era uma disciplina, uma cura desintoxicante que se impusera a fim de partir de bases novas à procura de uma síntese entre todos os elementos.³ [Yves Bruand 1981]

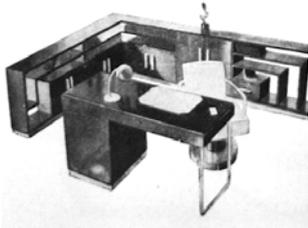
Lucio Costa definiu esta divergência com seu sócio atribuindo a Warchavchick um “modernismo estilizado” que por vezes deixava transparecer, além de uma atitude demasiado “propagandista”, enquanto ele e Carlos Leão seriam apegados aos “verdadeiros princípios corbuseanos”⁴.

O tal modernismo estilizado ao qual Costa se referia era o estilo proto-moderno, art-decô ou “estilo 1925”, que prevaleceu na exposição de artes decorativas de Paris em 1925, na época uma forte influência nos interiores. De acordo com Lucio, nos móveis desenhados por Warchavchik para a casa Schwartz se nota bem esta influência estilizada, divergindo da visão de Le

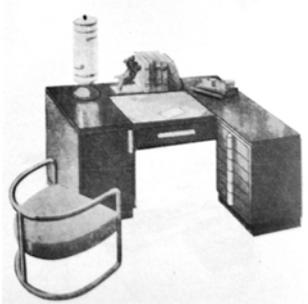
2 COSTA, 1997, p. 195.

3 BRUAND, 2008, p. 75.

4 COSTA, op. cit., p. 72.



01



02



03

Corbusier que afirmou que “uma poltrna é uma máquina de sentar”⁵. Para Lucio o mobiliário para Schwartz tinha “feição ‘decorativa’ [...] quando já então havia aquela série impecável de cadeiras para várias funções, idealizada por Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret”⁶.

A modernidade de Warchavchik pode ser comparada com a obra de Robert Mallet Stevens (1886-1945), influência que o próprio Le Corbusier sugere haver quando em 1929 visitou as casas de Warchavchik em São Paulo, e comparou seus projetos aos de seu colega francês⁷. Apesar de Mallet Stevens ter desenvolvido seus projetos da década de 1920 e 1930 no rigor racionalista da vanguarda moderna, também estilizou com traços art déco muitos de seus interiores.

Esta impressão também é corroborada por Vilanova Artigas (1915-1985), arquiteto que trabalhou no final da década de 1930 com Warchavchik. Quando Artigas comenta sobre as influências de Gregori, pondera que ele “estivesse mais ao lado de Mallet Stevens, ou outros arquitetos da época, do que do próprio Le Corbusier”⁸.

Lucio Costa já antevia os perigos que o formalismo dentro da nova arquitetura poderia levar, o reducionismo de uma estética influenciada por uma cartilha internacional. Privilegiou a investigação poética como ferramenta contra o encurralamento e esquematismo que aqueles anos poderiam impor. Como vimos anteriormente, ainda em 1931, em matéria publicada na revista Forma, Lucio já alertava contra uma modernidade de mentalidade eclética que ele designou como “falso modernismo”:

forma, função - aço, concreto, alumínio - sim, mas cuidado com o falso modernismo - **os cubos, os triângulos, as linhas quebradas sem razão de ser, nada mais são que enfeites, ornatos** - aqueles mesmos ornatos que foram partidos - com uma única diferença, os outros tinham uma utilidade: eram belos - **não se faz moderno por**

5 LE CORBUSIER, 2006, p. 67.

6 COSTA, 1997, p. 72.

7 LIRA, 2011, p. 185.

8 JUCÁ, Christina Bezerra de Mello. **João Batista Vilanova Artigas, arquiteto**: a gênese de uma obra (1934–1941). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006, p. 117.

moderno - faz-se o que é preciso hoje em dia com os meios de hoje em dia - o bonito fica para depois - o decorativo, para muito depois - **o grande erro de amanhã, depende do pequeno erro de hoje - ainda se está no começo - tudo depende do caminho - o verdadeiro caminho** - enfim falar, pouco adianta - e muitas vezes atrapalha - os exemplos dizem melhor ⁹ [Lucio Costa 1931]

Quando Lucio rompe a sociedade com Warchavchik, continua seu escritório em parceria com Carlos Leão, arquiteto colaborador de antes, e com quem permanecerá associado até 1936. Durante este período praticamente não houve encargos bem sucedidos, e a crise profissional do escritório era sentida amargamente.

Os anos que antecederam a construção da sede do antigo ministério da Educação e Saúde - 32, 33, 34, 35 - foram anos de penúria. Eu só era procurado por pessoas desejosas de morar em casas de “estilo”, estilos ingleses - elisabethano ou tudor - franceses - dos Luises ao basco e normando -, e ainda “missões” ou “colonial”, - contrafações que, depois do meu batismo contemporâneo, já não conseguia perpetrar.¹⁰ [Lucio Costa 1995]

Costa, que ainda morava no “porão-habitável”¹¹ de seu sogro, viveu momentos de grande dificuldade econômica, onde afirmou: “passei fome, não tinha dinheiro para comprar as coisas necessárias, passei fome”¹².

Por vezes teve que vender seus bens para cobrir gastos¹³ e ainda pedir dinheiro emprestado a conhecidos, como ao amigo Julio Monteiro, primo de Leleta a quem por carta desabafou sua vergonha de tal situação:

Sempre que procuro você para falar sobre questões de dinheiro me sinto profundamente ridículo. Embora pretenda parecer natural, essa certeza de estar sendo ridículo me faz agir e falar como imbecil. [...] Esse sentimento de inferioridade sempre me desarma, dando vontade de desistir de tudo.¹⁴ [Lucio Costa 1934]

9 COSTA, Lucio. Palavras de Lucio Costa. **Forma**, Rio de Janeiro, p. 9 e 10, n. 7-8, mar-abr. 1931.

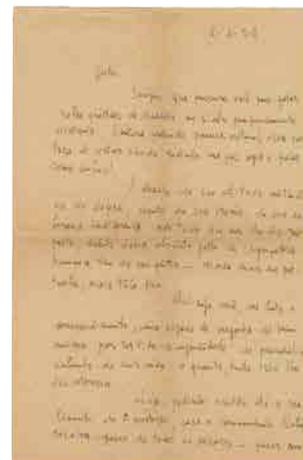
10 COSTA, 1997, p. 81.

11 Ibid., p. 80.

12 COSTA; NOBRE, 2010, p. 65.

13 SILVA, 1991, p. 38

14 COSTA, Lucio; MONTEIRO, Julio. VI A 01-02219 L. [Cartas]. 1934. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2545>>. Acesso em: 16 out. 2012.



04

04 Carta de Lucio Costa a Julio Monteiro, 2 jun. 1934.

Reidy também comentou sobre a dificuldade de um arquiteto moderno viver apenas dos ganhos de seu escritório no início da década de 1930.

Era impossível, naquela época, para um arquiteto principiante, viver exclusivamente do produto do trabalho de seu escritório, sobretudo se o arquiteto defendia de maneira intransigente certas idéias que eram consideradas insensatas e subversivas.¹⁵ [Affonso Eduardo Reidy]

A esse período de dificuldades Lucio Costa lhe nomina carinhosamente de “chômage”¹⁶, provavelmente porque esses anos de desemprego lhe proporcionaram estudar apaixonadamente a obra de arquitetos estrangeiros, principalmente a de Le Corbusier, o único que era simultaneamente arquiteto, urbanista e pintor.

E estudei as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, - sobretudo este, porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência.¹⁷ [Lucio Costa 1995]

Foi este seu empenho em aprofundar-se na obra da vanguarda moderna que lhe permitiu consolidar sua pesquisa autônoma dentro da nova arquitetura, transformando este período de dificuldade em uma fase de inestimável valor, onde em suas próprias palavras, o “próprio fracasso” lhe “alegra”¹⁸: “Muitos arquitetos se revelam num período de sucesso. Eu me formei no fracasso.”¹⁹

Durante esta sua fase de intensa pesquisa sobre os escritos e obras de Gropius, Mies e Le Corbusier, que de certa maneira já vinha ocorrendo desde 1931, acabou se formando em torno de Lucio Costa um grupo de jovens arquitetos interessados em se aprofundar na modernidade arquitetônica, grupo que mais tarde se consolida como escola arquitetônica, e que se convencionou chamar “escola carioca”.

15 SOUZA, 1978, p. 112.

16 Desemprego em francês.

17 COSTA, 1997, p. 83.

18 COSTA, Lucio; MONTEIRO, Julio, 1934.

19 NOBRE; COSTA, 2010, p. 232.

Entre os jovens arquitetos e estudantes que frequentaram seu escritório no início dos anos trinta, primeiro na firma mantida no edifício A Noite com Warchavchik, e depois no escritório localizado no edifício Portela com Carlos Leão, estão Alcides da Rocha Miranda, Adhemar Portugal, João Lourenço da Silva, Afonso Eduardo Reidy, José de Souza Reis e Oscar Niemeyer.

Quando Niemeyer procurou Lucio para pedir trabalho em seu escritório, entre 1932 e 1933, ainda era sócio de Warchavchik, e insistiu muito para que o deixasse frequentar o escritório.

[...] quando me procurou pela primeira vez, trazendo uma carta de apresentação, e tentei dissuadi-lo de trabalhar comigo uma vez que o serviço era pouco e não lhe daria a necessária remuneração, ele, invertendo os papéis, propôs “pagar” para ter direito de participar de algum modo do meu dia a dia profissional.²⁰ [Lucio Costa 1950]

Niemeyer, a quem Paulo Santos se referiu como “praticamente seu [Costa] aluno”²¹, comentou de sua motivação em trabalhar mesmo sem receber salário, e apesar de sua peculiar posição de ainda ser estudante já casado e com uma filha:

Resisti, não queria, como a maioria dos meus colegas, me adaptar a essa arquitetura comercial que vemos por aí.

E apesar das minhas dificuldades financeiras preferi trabalhar, gratuitamente, no escritório do Lúcio Costa e Carlos Leão, onde esperava encontrar as respostas para minhas dúvidas de estudante de arquitetura. Era um favor que eles me faziam. E minha decisão, prova de que não era um espírito vazio e imediatista que, ao contrário, tinha como objetivo ser um bom arquiteto.²²

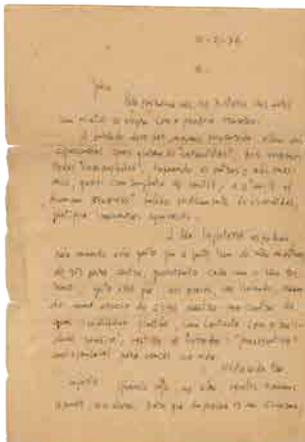
Recordo os velhos tempos: eu debruçado sobre os projetos do Lucio, surpreso diante das residências belíssimas que fazia, dos primorosos desenhos com que as apresentava.

E agradava-me seu ar civilizado, correto, diferente do Carlos Leão, que, mais expansivo, nos levava, feliz, pelos bares da cidade.

20 COSTA, 1997, p. 195.

21 SANTOS, 1960, p. 8.

22 NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo**: memórias. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p. 42.



05

É claro que pouca ajuda lhes podia dar, mas sabia desenhar, procurava atendê-los, e acabamos caminhando juntos como bons amigos.²³ [Oscar Niemeyer]

Outro curiosa e trágica situação em seu escritório, foi quando uma jovem suíça se apresentou a Lucio Costa e Carlos Leão na vã esperança de encontrar trabalho.

Assim, sem trabalho, estávamos o Carlos e eu postos em sossego no escritório, quando se apresentou uma simpática moça suíça com certificado de Le Corbusier atestando que ela frequentara com proveito seu atelier do 35 rue de Sèvres [...].

Expliquei então que estávamos também sem trabalho e não podíamos admiti-la. Ela ainda insistiu de um jeito que me tocou, mas como não era possível, apenas lamentei. Ela guardou o papel e se retirou.

[...] Só guardei o primeiro nome, Eva.

Dois dias depois leio no jornal: ‘Moça suíça se enforca no quarto de uma pensão em Santa Teresa’.

Ao entardecer, na volta para casa, paro no cemitério. Dão-me a quadra e o número. Custei a encontrar, ficava longe, nos fundos. Nas letras douradas da fita preta da modesta coroa, apenas um nome - EVA -, e uma interrogação.²⁴ [Lucio Costa 1995]

Também desta época surgem outras incomodações de caráter humanista, como a reflexão sobre a própria condição humana e suas desigualdades, escritas em um desabafo em carta de 1934 ao amigo Julio Monteiro, e em um pequeno texto de 1932 intitulado “Constatação”:

Nesta vida tão injusta. Quando vejo, na obra, aqueles homens a suar, no duro, para que eu possa ir ao cinema, na calma, protegido pela polícia e pelas regras do jogo – realizo como tudo isso é indigno. [...] E me sinto um pequeno monstro – monstro em miniatura – perfeitamente ridículo.²⁵ [Lucio Costa 1934]

O que é preciso é quebrar este falso equilíbrio em que vivemos, esta consentida e chocante convivência “normal” da miséria absoluta com a desmedida fartura.²⁶ [Lucio Costa 1932]

23 O texto foi tirado dentre os depoimentos que estavam no antigo site de Oscar Niemeyer <<http://www.niemeyer.org.br/>>, mas que já não se encontra por haver sido remodelado após a morte do arquiteto em 2012.

24 COSTA, 1997, p. 81.

25 COSTA, Lucio; MONTEIRO, Julio, 1934.

26 COSTA, op. cit., p. 82.

Neste momento de dificuldade financeira, tempo livre e estudo da obra de Le Corbusier, parece se formar a reboque um turbilhão de sentimentos, e que naturalmente sua obra destes anos reflete esta condição. A arquitetura era experimentação, laboratório de idéias, e sua pesquisa projetual se introspectou mais fundo em traços já ensaiados anteriormente.

Nos projetos que realizou até 1935 podemos verificar uma busca pelo rumo de sua própria modernidade. O estudo do trabalho de outros arquitetos foi apenas o instrumento que encontrou para ir em busca de um sentido mais profundo de sua praxis moderna, e a obra de Le Corbusier representava perfeitamente bem esta liberdade de pesquisa dentro da nova arquitetura.

A consciência de uma estética revolucionária contida na obra corbusiana foi uma fonte estimulante que proporcionou o florescimento de sua própria modernidade. Le Corbusier afirmava que a obra de arte tinha que imprimir caráter, que a arquitetura tinha que imprimir emoção poética à construção: “a arquitetura existe quando há emoção poética”²⁷. Afirmava que o ofício do arquiteto era “invenção plástica, é especulação intelectual, é matemática superior”²⁸.

Esta operação de invenção plástica e especulação poética é exatamente o que Lucio Costa pratica nos projetos de então. E gradativamente sua obra vai ensaiando uma abstração projetual em direção à plástica regional.

Para a análise destes seus projetos resolvemos agrupar pelos paradigmas que ressaltam dentro da sua abordagem projetual, e que podemos classificar em pelo menos dois grandes tópicos: tropicalidade e mestiçagem.

27 LE CORBUSIER, 2006, p. 149.

28 Ibid., p. 101.

8.1. Tropicalidade

Estamos chamando de tropicalidade a operação estética preocupada em absorver a condição tipicamente tropical, como o entusiasmo diante da especificidade ambiental, condições climáticas locais e o modo de habitar próprio da cultura nativa.

O termo “tropical” também foi usado para definir a arquitetura moderna brasileira em 1933, na ocasião em que se criou o Salão de Arquitetura Tropical, iniciativa da Associação de Artistas Brasileiros organizada por João Lourenço da Silva, Alcides da Rocha Miranda e Ademar Portugal, arquitetos que trabalhavam ou haviam trabalhado no escritório de Lucio Costa com Warchavchik.

A comissão organizadora resolveu homenagear a Frank Lloyd Wright com o título de presidente de honra do Salão, possivelmente porque apoiara a causa moderna dos estudantes, entre eles os três organizadores, e que agora parecem ser maioria dentre os expositores. Também porque em suas palestras ministradas aos jovens da ENBA incitou à atitude contextualizadora de adaptar a técnica aos intuitos humanistas do arquiteto. Discurso que podemos verificar através da conferência intitulada *Arquitetura Jovem*, ministrada no *Chicago Art Institute* no mesmo ano de sua conferência no Rio:

La maquinaria es maquinaria sólo a causa de la vida. Es mejor para ti proceder desde lo general hacia lo particular. Por lo tanto, no racionalices desde la maquina a la vida. ¿Por qué no pensar desde la vida a la máquina? [...]

Esta mirada o visión es lo que convierte el arte en **una cuestión de experiência interior**, sagrada por lo tanto, y en nuestra época **algo más individual**, os lo aseguro, que nunca...²⁹ [Frank Lloyd Wright 1931]

29 CONRADS, Ulrich. **Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX**. Barcelona: Lumen, 1973, p. 188.

Como o nome “arquitetura tropical” era demasiado sugestivo a um vínculo nativista, José Mariano foi procurado pelo jornal A Noite para se pronunciar a respeito do que esperava encontrar na mostra.

[...] se eles pretendem criar um gênero de arquitetura consentâneo com o meio geográfico e social da nação, não só os felicito, como tenho o direito de considerá-los na corrente das idéias que há tempo defendo. Mas eu me receio de que esse movimento não tenha fundamento lógico. [...]

A casas modernas brasileiras, feitas segundo o figurino alemão ou russo, em nada são diferentes das dos catálogos e revistas técnicas que eu tenho compulsado. Nos menores detalhes, só vejo a preocupação infantil de decalcar, de copiar, de fazer igual ao modelo impressionante que passou em julgado. Ora, será possível que esse decalque mereça o nome de “arquitetura tropical”?³⁰ [José Mariano 1933]

Exibida no hotel Copacabana Palace a mostra de arquitetura moderna inaugurada dia 17 de abril se apropriava do termo “tropical” como estratégia de desmistificar a imagem internacional que a nova arquitetura suscitava. Os organizadores defendiam que a arquitetura moderna tinha plenas condições de responder as especificidades do clima tropical, com a vantagem de se adaptar organicamente a qualquer peculiaridade graças às novas técnicas e materiais.

Nosso problema se resume em duas palavras: **arquitetura tropical**. O concreto armado nos dá antes de tudo a vantagem de um isolamento grande da temperatura externa. Dá-nos depois margem a uma ilimitada plasticidade. Para arejar pelo melhor lado um quarto suprime-se um grande angulo de parede. Rasga-se onde for preciso uma janela horizontal que ocupa uma parede inteira. Onde se quiser no primeiro mais cômodos que no térreo, fazem-se balanços sustentados pela laje ou por ligeiras pilastras de arrimo. O concreto é o material que nos permite idealisar a casa sem partir de paredes mestras e dados semelhantes. E nem lhe quero falar do que o seu emprego cria e revela no domínio mais debatível da plástica.³¹ [João Lourenço 1933]

30 MARIANO FILHO, José. Arquitetura Tropical. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1933.

31 SILVA, João Lourenço da. Arquitetura Tropical. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1933.



06

06 Entrevista com João Lourenço da Silva, um dos organizadores do Salão de Arquitetura Tropical. *Jornal A Noite*, 16 mar. 1933.



O enfoque inconfundivelmente moderno desta mostra se confirmava através da publicação no catálogo de um fragmento do texto de Gropius, traduzido e titulado como “considerações sobre arquitetura”, artigo também ilustrado por uma foto do edifício da Bauhaus em Dessau, e logo seguido por trechos da publicação do congresso fundacional do CIAM em La Sarraz 1928, acompanhado por fotos do sanatório de Duiken na Holanda e do edifício de apartamentos de Mies na exposição de Stuttgart.

O catálogo do salão, tão bem organizado pelo ex-aluno da Bauhaus Alexander Altberg, mostra que de fato os projetos em questão eram apenas arquiteturas modernas, sem nenhuma inventiva novedosa que pudesse fazer justiça à poética tropical auto-atribuída. O único trabalho publicado no catálogo que nitidamente não se vinculava à corrente moderna foi a pequena fonte azulejada executada pelo artista plástico português Correias Dias (1892-1935), mas que ainda assim, quando comparada com qualquer iniciativa semelhante neocolonial ou eclética, aparentava ares de modernidade.

Havia sim um esforço em direção a incluir nomes de artistas e arquitetos que estavam fora da militância vanguardista. Apesar de não constar seus projetos no catálogo, participaram da mostra arquitetos como Fernando Valentim, ex-sócio de Lucio Costa, que apesar de haver continuado com sua produção de caráter eclético e neocolonial, frequentava os circuitos modernos junto com seu novo parceiro de trabalho, o pintor Gilberto Trompowski (1908-1982), também envolvido no evento, como mostra uma declaração sua publicada no livro da exposição.

O que poderíamos considerar genuinamente tropical, e portanto singular dentro da mostra, é o esforço de síntese entre modernidade e tradição apresentado nos projetos expostos por Lucio Costa, dentre os quais os da chácara de Cesário Coelho Duarte. Não se tem registro de quais foram exatamente os projetos apresentados por Costa no Salão de Arquitetura Tropical, mas há um depoimento de Paulo Santos que menciona a abordagem pioneira de sua inventiva moderna:

Lucio Costa, conjugando num mesmo projeto a arquitetura moderna (como a das casas dos Coelho Duarte) e móveis antigos (como os da casa de Paulo Bittencourt) expõe com sucesso duas graciosas casinhas, inaugurando um caminho novo, que desde então tem estado presente na arquitetura contemporânea do Brasil [...].³² [Paulo Santos 1965]

Tropicalidade é de fato um dos paradigmas fundamentais para se entender a modernidade específica de Lucio Costa, e o sentido que atribuímos a esta palavra é o mesmo já apregoado por Araripe Junior, o de uma força estética nativa. E neste sentido estamos relacionando a modernidade própria de Lucio em comparação com a construção de uma linguagem estética autônoma brasileira de mediados do século XIX, quando após a independência do país a literatura e a cultura brasileira começaram a buscar uma reinterpretação dos próprios hábitos através de uma leitura estetizante da natureza tropical e das raças mestiças.

Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911), que era contemporâneo do naturalismo defendido pelo francês Émile Zola (1840-1902), afirmou que “emigrando para o Brasil, o naturalismo não podia deixar de passar por uma modificação profunda”³³. O crítico literário brasileiro foi defensor da idéia determinista de que o meio tropical era responsável por uma espécie de ação deformadora das identidades estrangeiras, e sendo assim, acreditava que o pensamento europeu teria que se submeter a esta tropicalidade:

O naturalismo, ou se subordina a esse estado de coisa, ou se torna uma planta exótica, - de mera curiosidade. A nova escola, portanto, tem de entrar pelo trópico de Capricórnio, participando de todas as alucinações que existem no fermento do sangue doméstico, de todo o sensualismo que queima os nervos do crioulo.³⁴ [Araripe Júnior 1888]

A visão de submissão tropical do pensamento estrangeiro é compartilhada por Lucio Costa em diversos projetos que realizou entre 1933 e 1936, entre eles a série de casas que projetou para serem vendidos em bancas de jornal

32 SANTOS, 1981, p. 107.

33 ARARIPE JUNIOR, 1978, p. 126.

34 Ibid., p. 127.

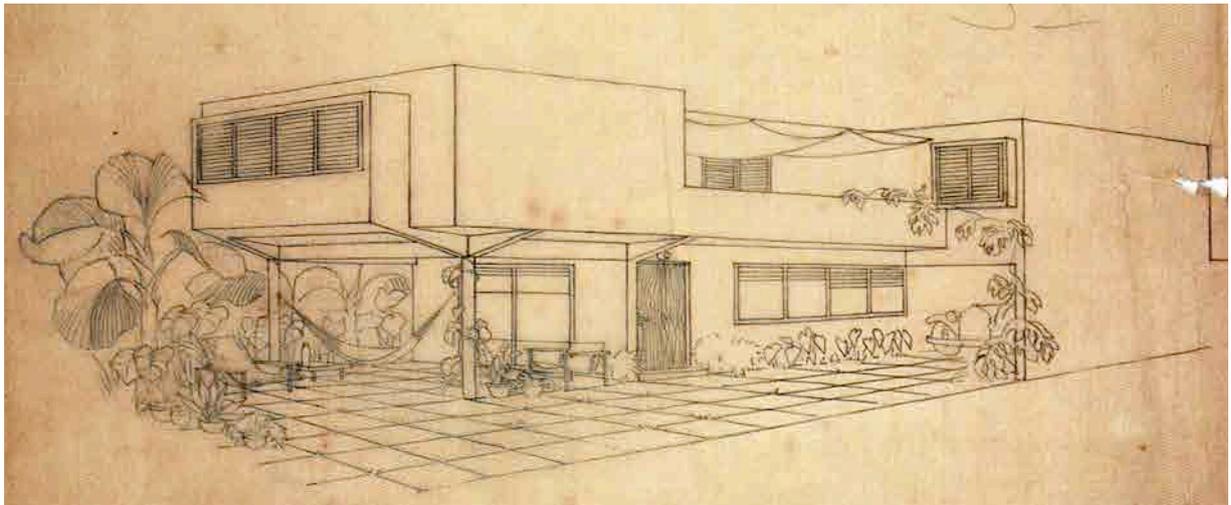
em formato de pequenos álbuns de capa preta, que denominou “Casas sem dono”. Estas casas foram projetadas para terrenos de medidas convencionais, de doze metros de frente por trinta e seis de fundo, e cada álbum com desenhos heliografados podiam ser adquiridos por quinze mil réis, mas a venda não teve sucesso, tendo sido comprado apenas um álbum por um amigo.

Estes projetos além de um exercício livre de arquitetura, onde podia experimentar com liberdade sua pesquisa moderna, eram também um apelo para remediar sua crise financeira. Desses desenhos originais apenas se conhecem 3 diferentes tipos de “casas sem dono”, todas elas mostrando que a pesquisa poética do arquiteto estava centrada principalmente nos espaços de ócio e contemplação, de terraços e pátios com jardim interior.

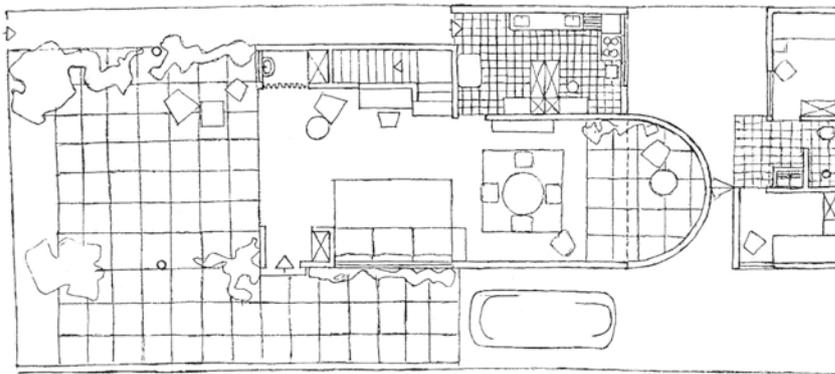
Esta iniciativa parece ter pretensões semelhantes as das casas Citrohan, inspiradas na poética da casa como um automóvel, uma espécie de casa tipo para o Homem moderno. Mas nas casas realizadas por Lucio as soluções sobre o terreno tipo também se alinham como um padrão de interioridade de pátios e terraços, espaços que privilegiam zonas de contemplação e ócio, e neste sentido, casa tipo para o Homem tropical.

A Casa sem dono nº 1 mostra bem esta interioridade representada no espaço do jardim de entrada, onde junto aos pilotis em baixo do volume em balanço, se cria um cenário de descanso com plantas e vasos que exibem diferentes folhas e texturas, e pilotis que como árvores servem de suporte para rede e plantas. A dimensão tectônica do projeto abre espaço para a expressão telúrica, tropical.

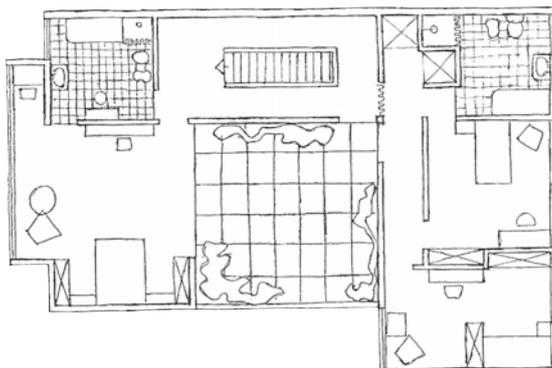
Neste projeto o partido dos pátios é fundamental, sendo a metragem total dos espaços abertos quase igual à área fechada. No térreo há um pequeno ambiente semi-coberto contíguo à sala de jantar, junto a um muro semicircular que, disposto no virtual eixo da planta-baixa, concentra a perspectiva interna do ambiente. O muro de forma curva esconde as dependências de serviço detrás, e também auxiliou para configurar dois pequenos pátios de fundos ligados à garagem e aos serviços.



08



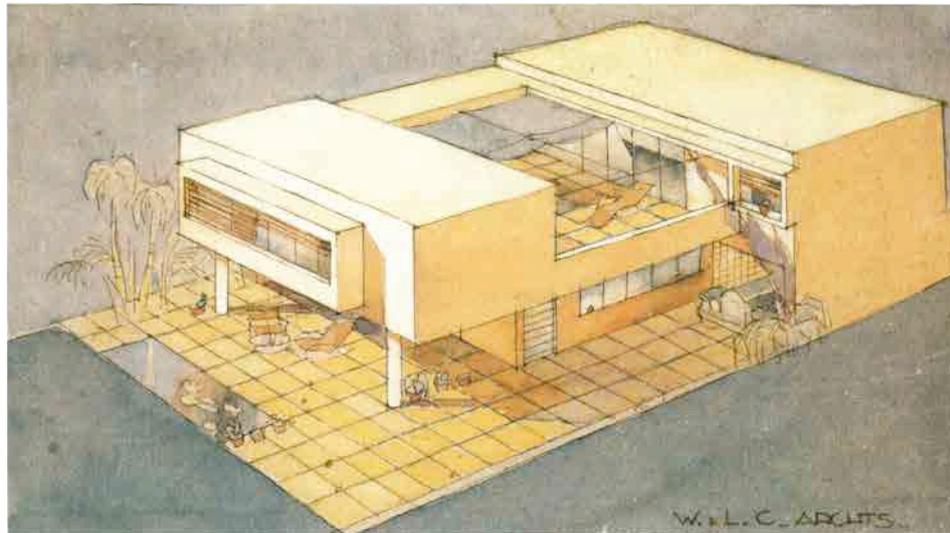
09



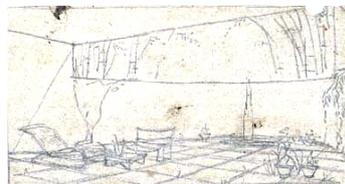
10

O amplo terraço desenhado no centro do pavimento superior, destinado à zona íntima da casa, parece querer substituir o uso da cobertura como terraço jardim, barateando assim os custos da execução da casa. Este terraço também estava pensado com uma solução de cobertura em toldo retrátil,

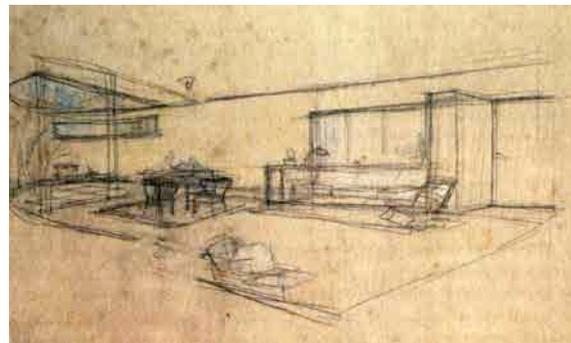
08-10 Casa sem Dono nº 1, 1933-1936. Perspectiva e plantas-baixa do térreo e pavimento superior.



11



12



13

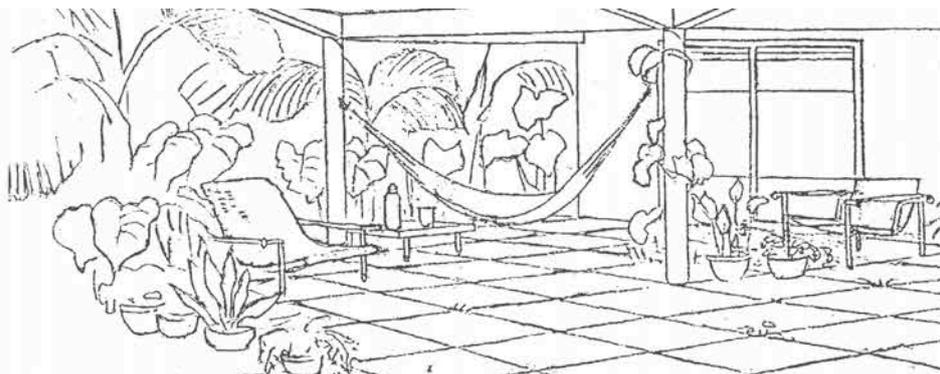
possivelmente uma espécie de lona tensionada por cabos de aço, conforme pode-se observar no croquis aquarelado que ainda exibe o selo com a inicial de Warchavchik, o que também mostra que muitas dessas soluções foram iniciadas no período de sua sociedade.³⁵

Este croquis aquarelado ainda mostra algumas pequenas diferenças da versão final, variações como o desenho do espelho d'água junto ao jardim de entrada, assim como ligeiras divergências nas esquadrias do terraço superior e no acabamento da porta de entrada, ora de madeira laminada, ora de vidro estruturado com ferro. Mas ambos desenhos insistem no aspecto geral de janelas em caixas ressaltando-se do volume geral, requerendo certo protagonismo plástico.

11 Perspectiva aquarelada da Casa sem Dono nº 1, 1931-33[?].

12-13 Estudos em perspectiva do pequeno pátio interior anexo à sala térrea da Casa sem Dono nº 1, 1933-1936.

35 Silva (1991, p. 407) até sugere que alguns destes desenhos foram elaborado ainda por ocasião do Salão da ENBA de 1931.



14

Os desenhos realizados para a Casa sem Dono nº 1 também mostram uma aparição novedosa que vale a pena ser ressaltada: a rede. Os pátios e terraços são o suporte para se reproduzir um microclima local, nele se plantam as espécies nativas para contemplação e exercício do ócio, repouso associado com meditação fundamental no modo de habitar nativo, que está diretamente relacionado com a representação do mobiliário ícone do indígena, a rede, que divide espaço com a cadeira cromada de encosto basculante de Charlotte Perriand e Le Corbusier.

É a primeira vez que Lucio utiliza este mobiliário nativo em seus projetos, e a partir de então quase sempre estará presente em suas perspectivas. A rede é uma espécie de *long chaise* “tupiniquim”, e na obra de Costa também funciona como o substituto tropical do antigo mobiliário de tradição portuguesa, ora sempre desenhado em seus interiores neocoloniais.

Mobiliário versátil, a rede é um artefato nativo criado pelas etnias indígenas da América do Sul. Tão bem representava o espírito tropical do país que foi adaptado como um mobiliário tradicional dentro da cultura mestiça brasileira.

A rede se tornara inseparável do indígena, do mameluco, do sertanejo contemporâneo, andando, ao azar das secas, de ‘rede às costas’. A rede representa o mobiliário, o possuído, a parte essencial, estática, indivisível do seu dono. Aonde ia o indígena levava a rede. Ainda hoje o sertanejo nordestino obedece ao secular padrão. A rede faz parte do

14 Detalhe dos pilotis de entrada da Casa sem Dono nº 1, 1933-1936.



15



16



17

seu corpo. É a derradeira coisa de que se despoja diante da miséria absoluta.³⁶ [Luís da Câmara Cascudo 1957]

A rede era o mobiliário mais representativo tanto dos diversos povos indígenas do território brasileiro, como dos primeiros colonos de origem portuguesa que se aclimataram em um estilo de vida próprio da colônia sul-americana. Estes primeiros habitantes do país, incluindo os anfitriões ameríndios, “nasciam, viviam, amavam, morriam na rede”³⁷. A rede era quase tudo, significava assento para a janta, local de leitura e conversa, abrigo para o sono, leito nupcial, berço para embalar criança, caixão de defunto e até viatura de rico. É que dentre os usos adaptados pelos colonizadores abastados, senhores de terras, de escravos e engenhos rurais, está o uso da rede como meio de transporte, “deixando-se tirar de dentro de casa como geléia por uma colher”³⁸.

Suspensa por varas que se apoiavam nos ombros de escravos, estes coronéis da indústria colonial se amoldavam na rede, preferindo a mansidão de seu embalo do que a marcha dos cavalos. Por vezes se cruzavam dois senhores de engenho em seu leito de ócio ambulante, e paravam para uma longa conversa sustentada pelos ombros de seus fiéis escravos.

15 Interior de uma maloca indigena da etnia Zoró. Rondônia, 1981.

16 Rede como mobiliário central no período colonial. *Sábio trabalhando em seu gabinete*, Jean-Baptiste Debret, 1827.

17 Rede como meio de transporte no Brasil colônia. Aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1822.

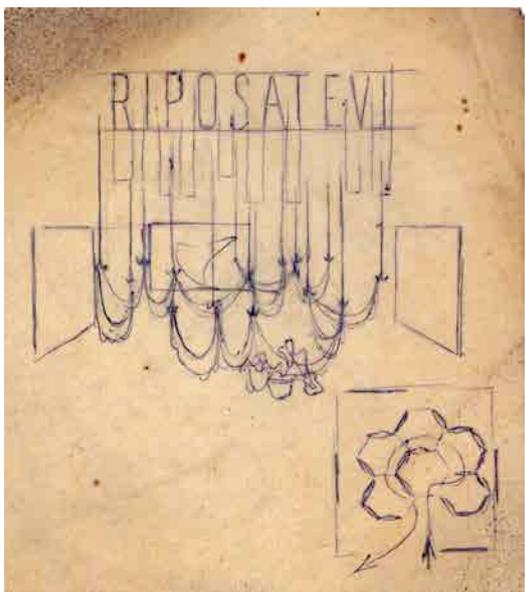
36 CASCUDO, Luís da Câmara. **Rede de Dormir**: Uma Pesquisa Etnográfica. Rio de Janeiro: Funarte/INF, Achiné, UFRN, 1983, p. 25.

37 CASCUDO, 1983, p. 12.

38 Gilberto Freyre apud CASCUDO, op. cit., p. 29.



18



20



19

No projeto de 1964 para o pavilhão do Brasil na XIII Trienal de Milão, Lucio Costa não deixa dúvidas que para ele a rede é de fato o símbolo do ócio e tempo livre, condições importantíssimas para se ocupar o espaço. O pavilhão estava ambientado apenas com 14 redes suspensas por cabos de aço e alguns vasos de plantas e violões, junto com faixas de tecidos coloridos penduradas e painéis com fotografias de paisagens brasileiras que delimitavam o espaço da mostra. Grandes letras suspensas formavam uma sugestiva palavra, *Riposatevi*³⁹, que indicava o conceito com que o arquiteto queria representar seu país.

³⁹ *Descansem*, em italiano.

18-19 Fotos do Pavilhão do Brasil na 13ª Trienal de Milão, 1964.

20 Projeto de Lucio Costa para o pavilhão da 13ª Trienal de Milão, 1964.



21

A idéia era sugerir aos visitantes que se libertassem do intenso itinerário de visitaçã da feira, e vivenciasse um pouco de “tempo livre” no embalo das redes brasileiras. De acordo com Lucio “o tempo livre em termos brasileiros pode ter como símbolo a rede e o violão”⁴⁰.

A Casa Sem Dono nº 2 também está ilustrada com este ancestral artefato nativo, reforçando a importância dos espaços semi-abertos dos pátios e terraços. Quase completamente suspensa por pilotis, o térreo da casa se transforma em um ampla zona de estar. Pátio e pilotis se fundem formando um espaço que não está pensado para privilegiar o carro, também ilustrado na perspectiva, e sim o morador, pois entre as funções da casa também estavam as necessidade subjetivas do Homem dos trópicos, em afinidade com o que afirmou o sucessor de Gropius na Bauhaus:

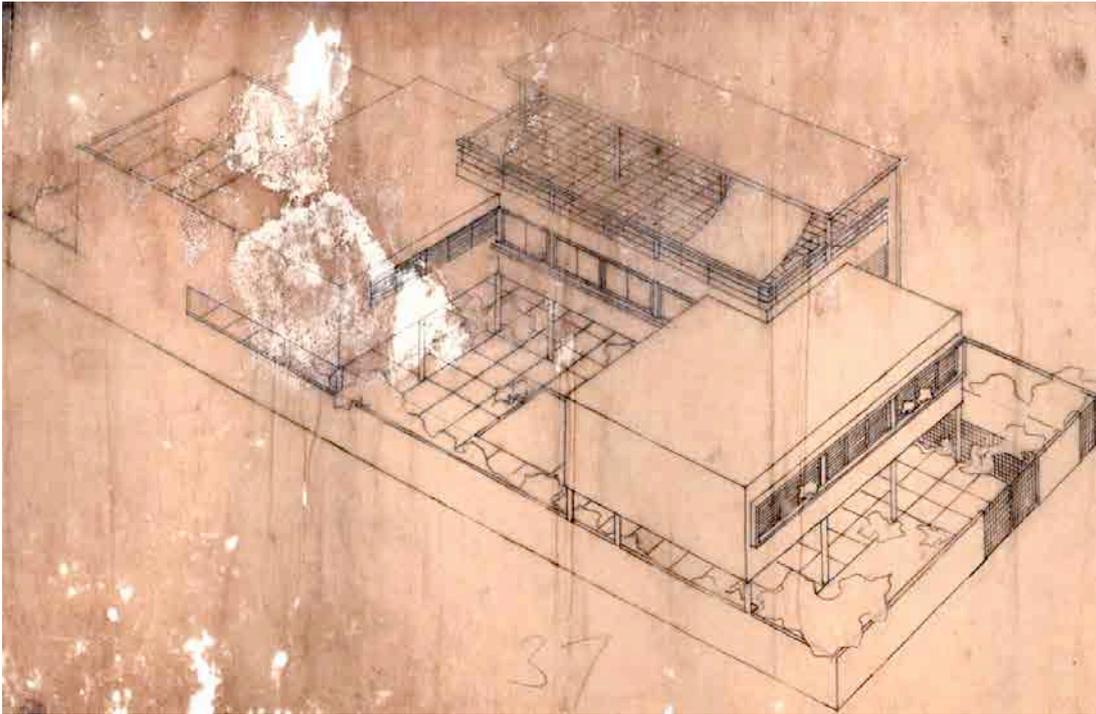
Construir é um processo biológico. Construir não é um processo estético. A habitação nova, na sua forma elementar, converte-se não só numa máquina de habitar, mas também num aparato biológico que satisfaz as necessidades do corpo e da mente.⁴¹ [Hannes Meyer 1928]

21 Pátio da Casa sem Dono nº 2, 1933-1936.

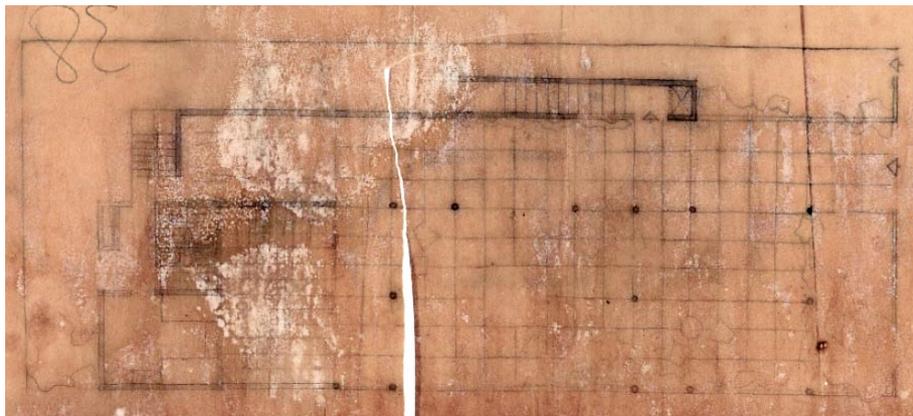
22-24 Perspectiva isométrica e plantas baixa do térreo e pavimento superior da Casa sem Dono nº 2, 1933-1936.

40 COSTA, 1997, p. 408.

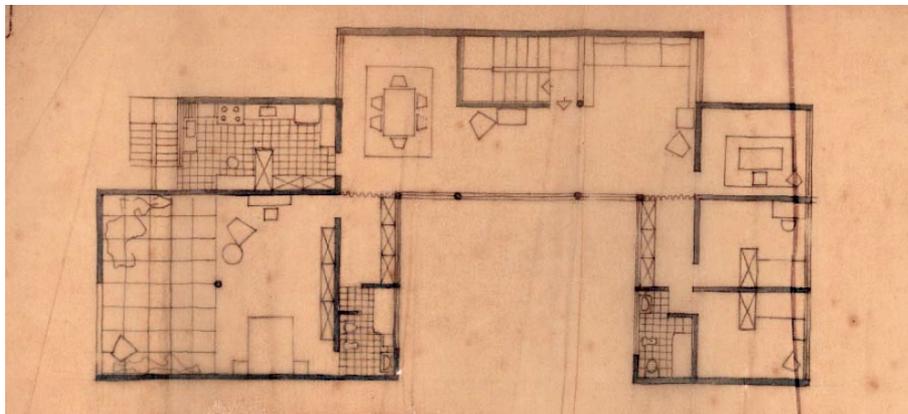
41 MEYER, Hannes. Construir. In: Rodrigues, José Manuel (Coord.); et al. **Teoria e crítica da arquitetura**: século XX. Lisboa: Ordem dos Arquitectos: Caleidoscópio, 2010, p. 172.



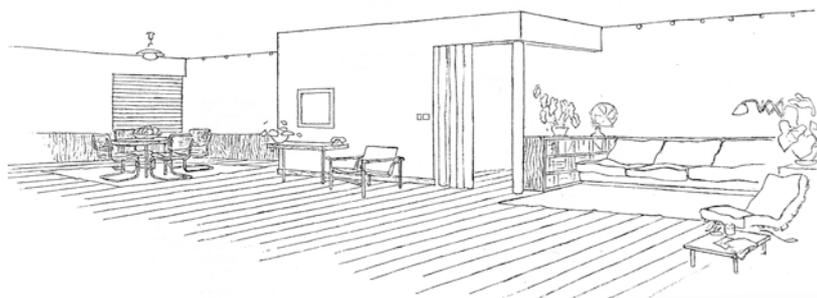
22



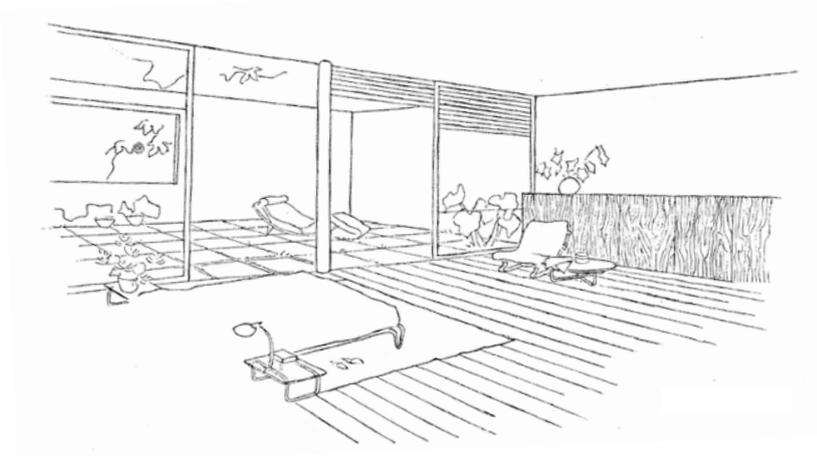
23



24



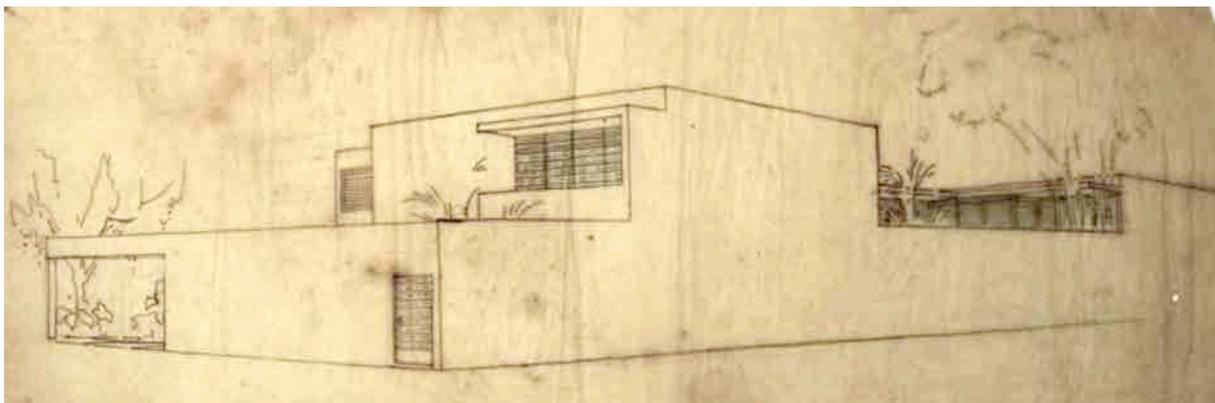
25



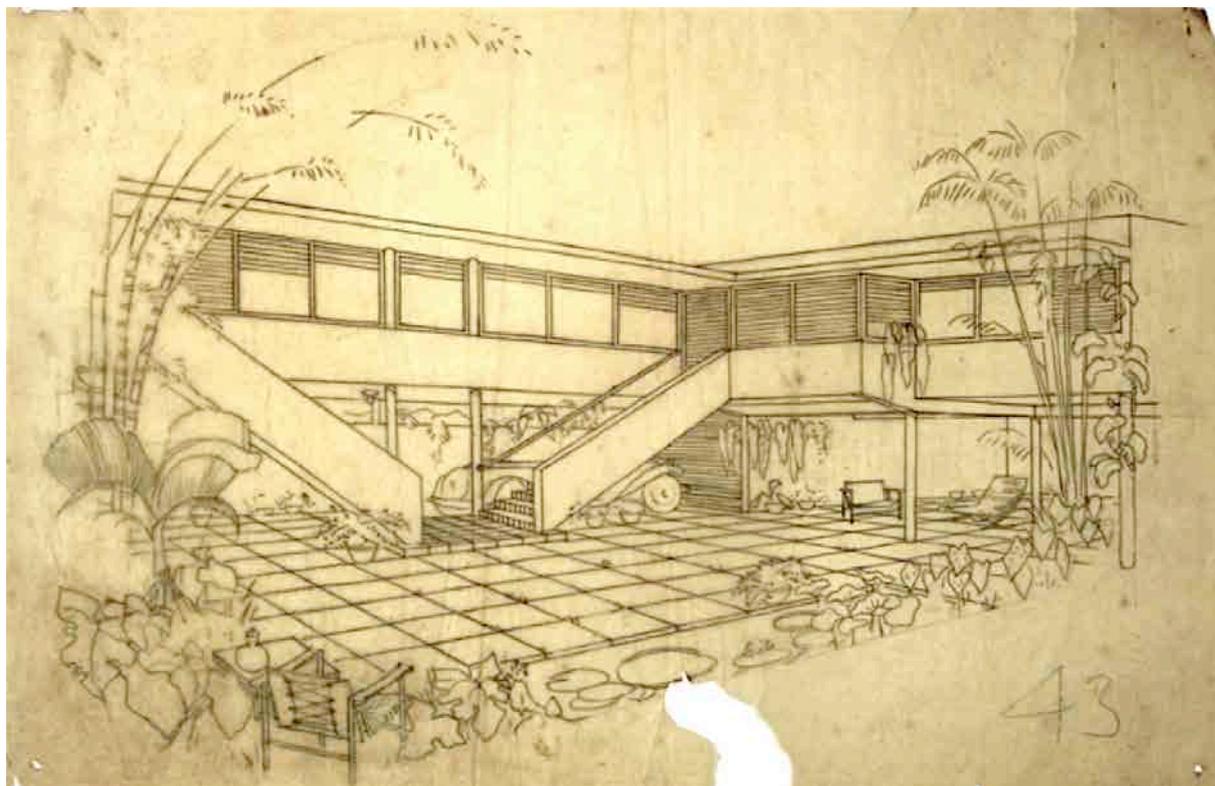
26

Em contraponto ao ambiente aberto dos pilotis, com desenhos de rede e uma cuidada representação da vegetação tropical, os cômodos internos da casa estão ambientados com diversos mobiliários da vanguarda internacional, como cadeiras e poltronas de Mies van der Rohe e Le Corbusier, assim como outros conhecidos desenhos de luminárias, mesinhas de apoio, mesa de cabeceira de vidro e ferro, e cama de estrutura tubular metálica.

A última Casa Sem Dono, a de nº 3, parece querer levar ao limite este contraste poético de uma máquina de morar tropical. O aspecto da casa sugere que a Lucio Costa apenas lhe importava a interioridade dos espaços, visto que a simplicidade purista de sua fachada, quase uma anti-fachada, se reverte em uma contrastante perspectiva do pátio interior, cuidadosamente desenhada com todo o “aparato biológico”. Pela diversidade dos detalhes representados é inevitável nos lembrarmos das igrejas do período colonial, que com um interior luxuriosamente barroco realçava a sobriedade de seu exterior.



27

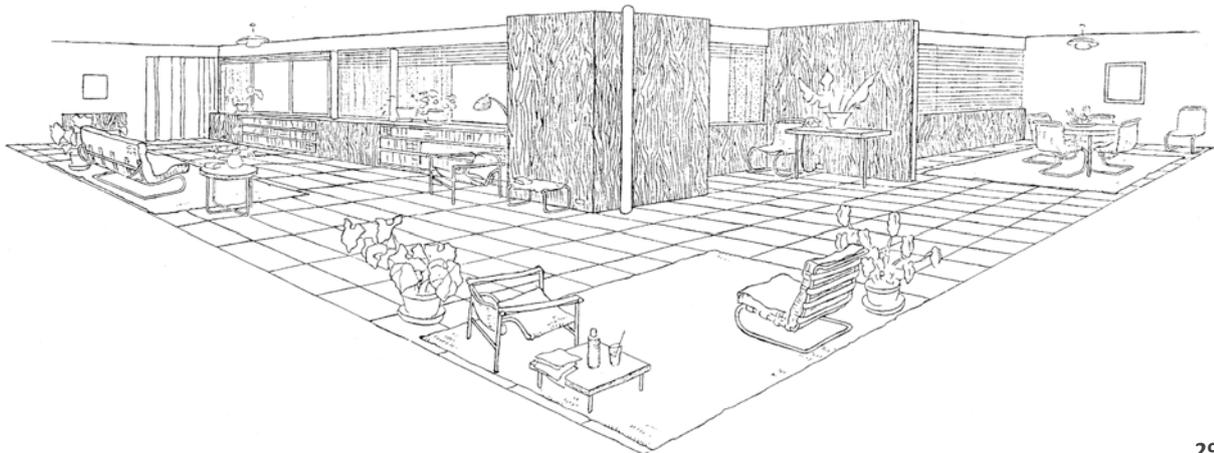


28

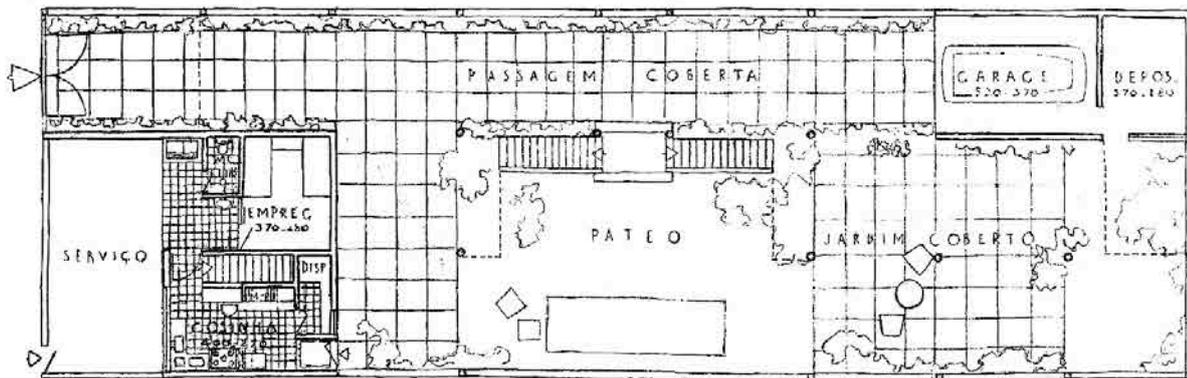
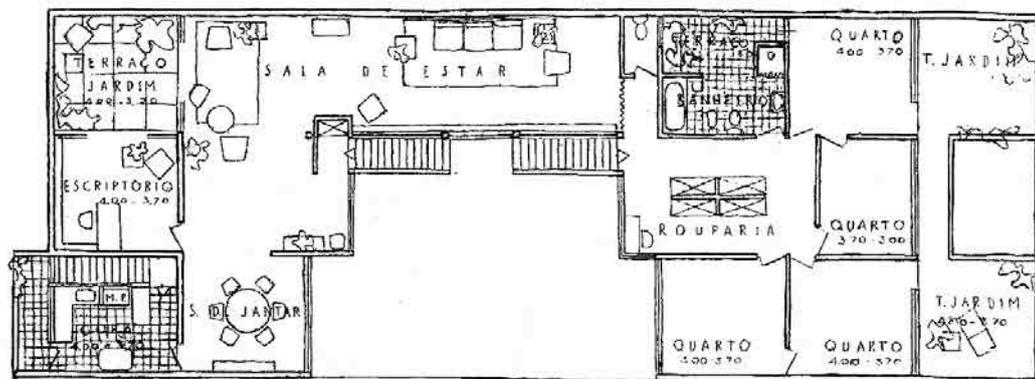
O jardim tropical deste pátio é sem dúvida o principal espaço da residência, duas escadas dão acesso à ele, assim como as vistas dos cômodos sociais, todas voltadas ao jardim. As janelas dos outros cômodos da casa que não estão voltadas para o pátio, possuem seu próprio terraço jardim, inclusive o banheiro.

A paisagem local que estes espaços abertos evocam são mais que um adorno aos volumes puros da residência, são a busca por um enraizamento

27-28 Casa sem Dono nº 3,
1933-1936.



29



30

estético. Nestas perspectivas em que se desenham jardins de folhas gordas, natureza voluptuosa que se enrosca em pilares e assedia a racionalidade dos volumes, o que está se tentando reproduzir é a surpresa, o êxtase do

ambiente tropical, a mesma catarse nativista que Araripe Junior batizou de “obnubilação brasílica”.

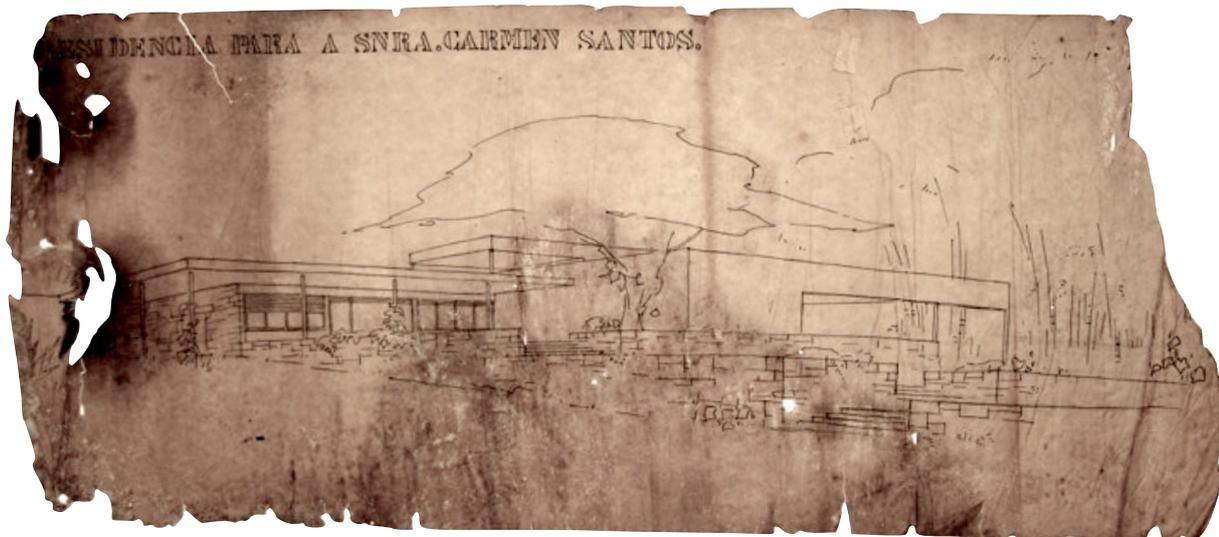
[...] abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno, que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o nome de **obnubilação brasílica**, [...]. Qual a nova direção que tomaram de suas faculdades estéticas, em consequência dessa queda písica, ou para exprimir-me melhor - dessa regressão ao tipo mental imediatamente inferior por desagregação da placenta européia?⁴² [Araripe Júnior 1887]

Este fenômeno de “desbaratamento estético e moral” em virtude de uma imersão ao contexto tropical, foi algo vivenciado pelo próprio Lucio Costa quando adolescente voltava a viver no Brasil, conforme já mencionamos em capítulo anterior. Sensibilidade para com o novo contexto tropical que também aparecia em seus primeiros projetos tradicionalistas, mas nesta ocasião neocolonial a estética nativa se concentrava mais na preocupação por um repertório arquitetônico. Em contrapartida, quando Lucio se filia à corrente moderna, seus projetos racionalistas parecem querer encontrar uma constante local que não seja perturbadora da nova linguagem, e é então que surge com toda a força esta sua poética telúrica.

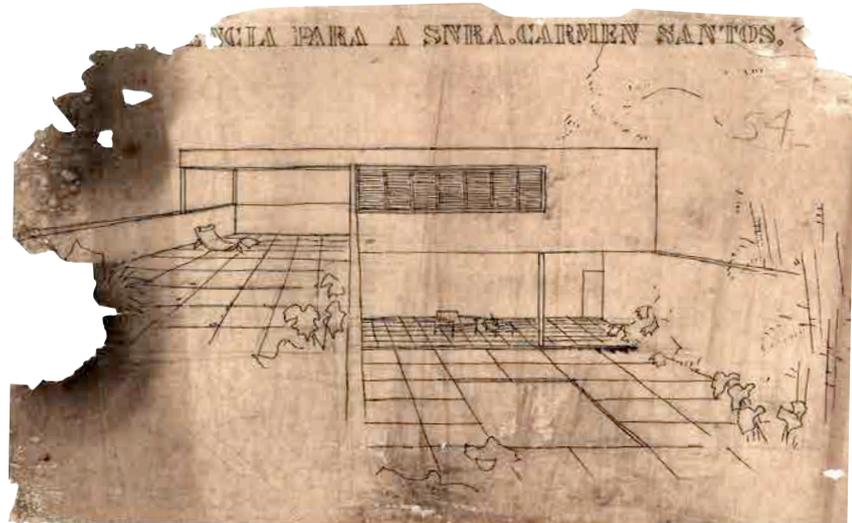
É patente, por tanto, que a modernidade que Lucio Costa está pesquisando neste momento vai muito além de geometrias racionais e interiores com “máquinas de sentar”. Lhe interessam os espaços intersticiais que a casa conforma através dos pátios, pilotis e terraços, pois é neles que pode imprimir sua expressão tropical.

Com especial destaque, o arquiteto aplicou esta pesquisa tropical em todos os diversos projetos que realizou nesta época, como podemos verificar em alguns esparsos desenhos que restaram como registro de encargos pouco conhecidos. Em todos os desenhos vemos o mesmo destaque dado aos espaços abertos, pesquisa espacial em torno à pátios com espelhos d’água, amplos terraços como continuidade dos cômodos fechados, ou mesmo

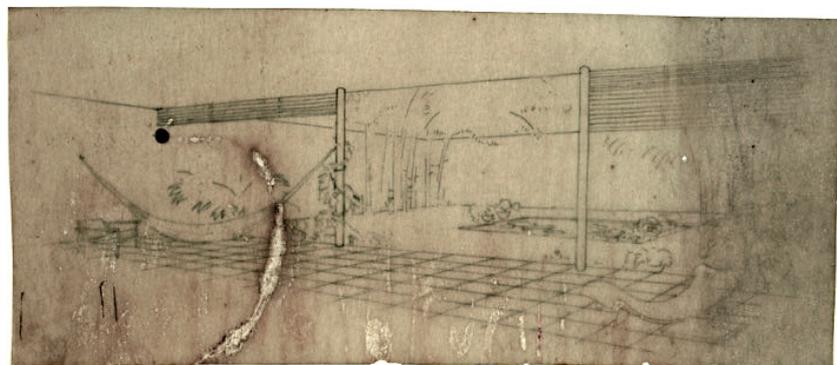
42 ARARIPE JÚNIOR, Tristão. Litteratura brasileira. **A Semana**: gazeta litteraria, Rio de Janeiro, 10 dez. 1887.



31



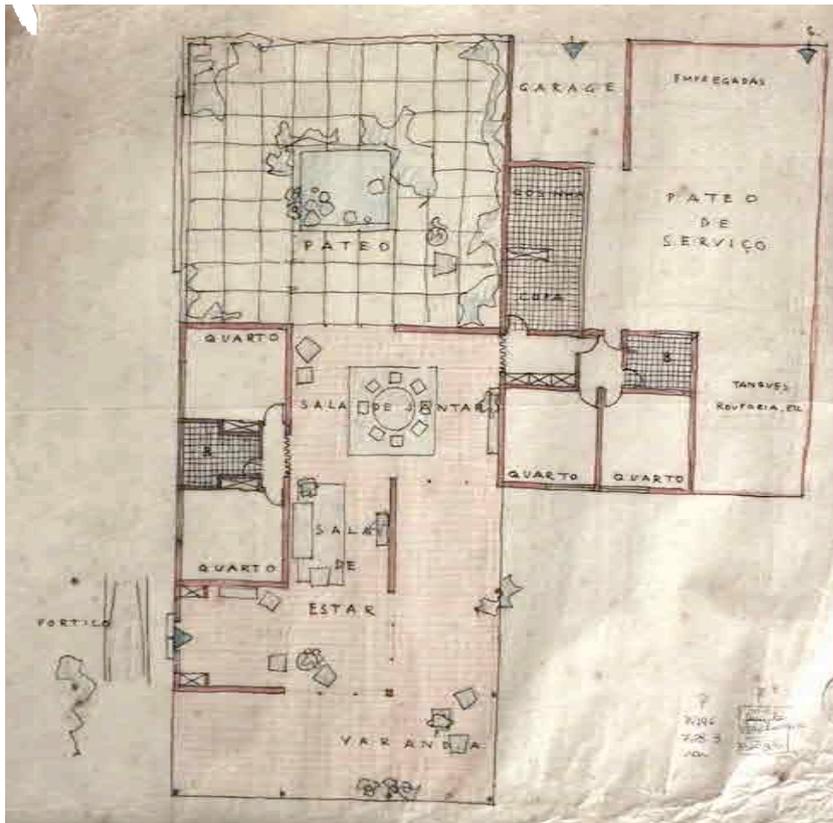
32



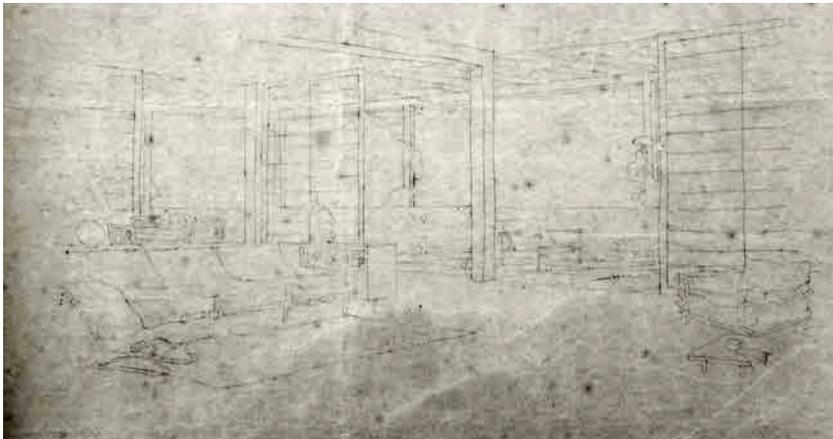
33

31-32 Casa para Carmen Santos, 1933-1936.

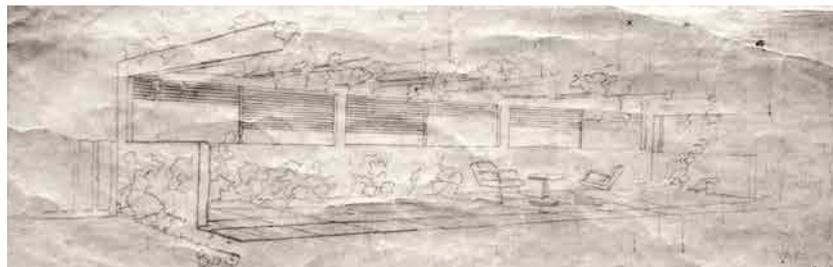
33 Perspectiva de pátio para casa desconhecida, 1933-1936[?].



34



35



36

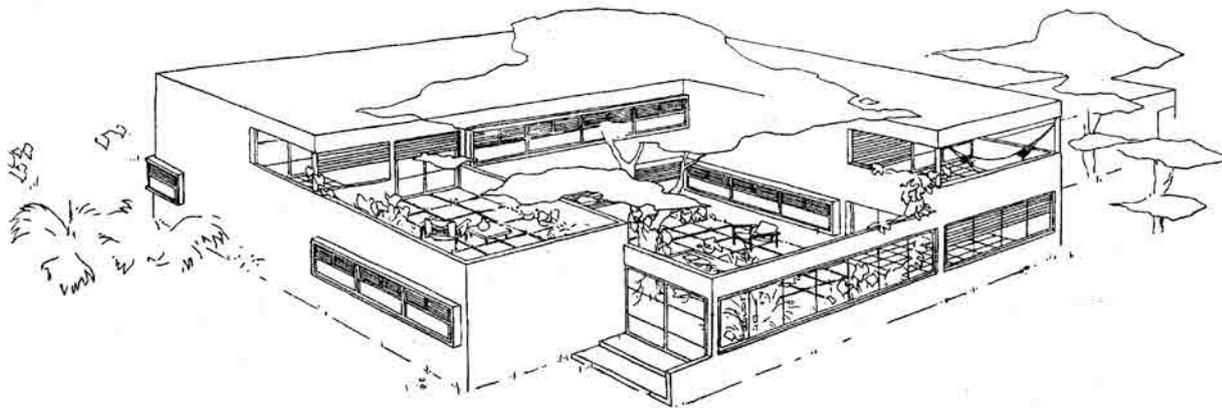
34 Planta-baixa de encargo desconhecido, 1932-1933[?]. Provavelmente o projeto data ainda da sociedade com Warchavchik, visto que este desenho original pertencia ao acervo pessoal do arquiteto paulista.

35 Perspectiva de sala com varanda pergolada de encargo desconhecido, 1932-1933[?].

36 Perspectiva de varanda pergolada de encargo desconhecido, 1932-1933[?].



37

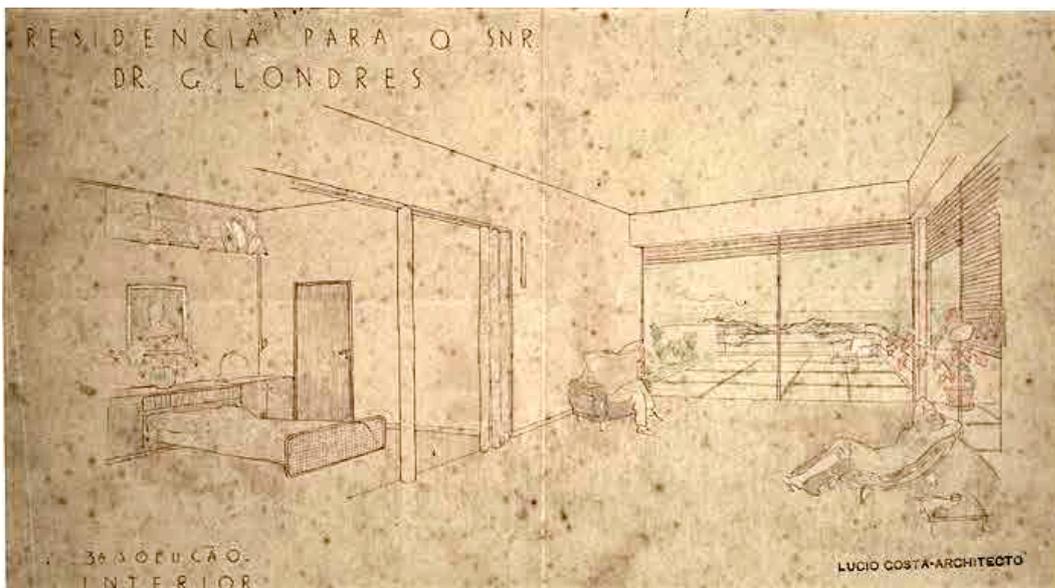


38

varandas pergoladas.

Além da esparramada casa desenhada para a portuguesa e atriz de cinema Carmen Santos, onde o bucólico parece ser sempre uma possibilidade frente aos seus amplos terraço e pátio, outra conhecida casa em que está bem marcado este paradigma de projeto é na residência projetada para o médico Álvaro Osório de Almeida (1882-1952).

Projetada para um terreno em esquina de frente para a praia de Ipanema, a Casa Osório de Almeida estava disposta junto a um pátio que, além de uma grande árvore e um espelho d'água em seu centro, possuía amplos janelões envidraçados que amenizavam a incidência dos ventos vindos do mar. Como se fosse pouco apenas um grande pátio central, o projeto também contava com um terraço que estendia a varanda coberta anexa ao principal quarto, assim como outras varandas e um segundo pátio destinado aos serviços, que



39

não comparece nas perspectivas por estar detrás da ala residencial contemplada no desenho.

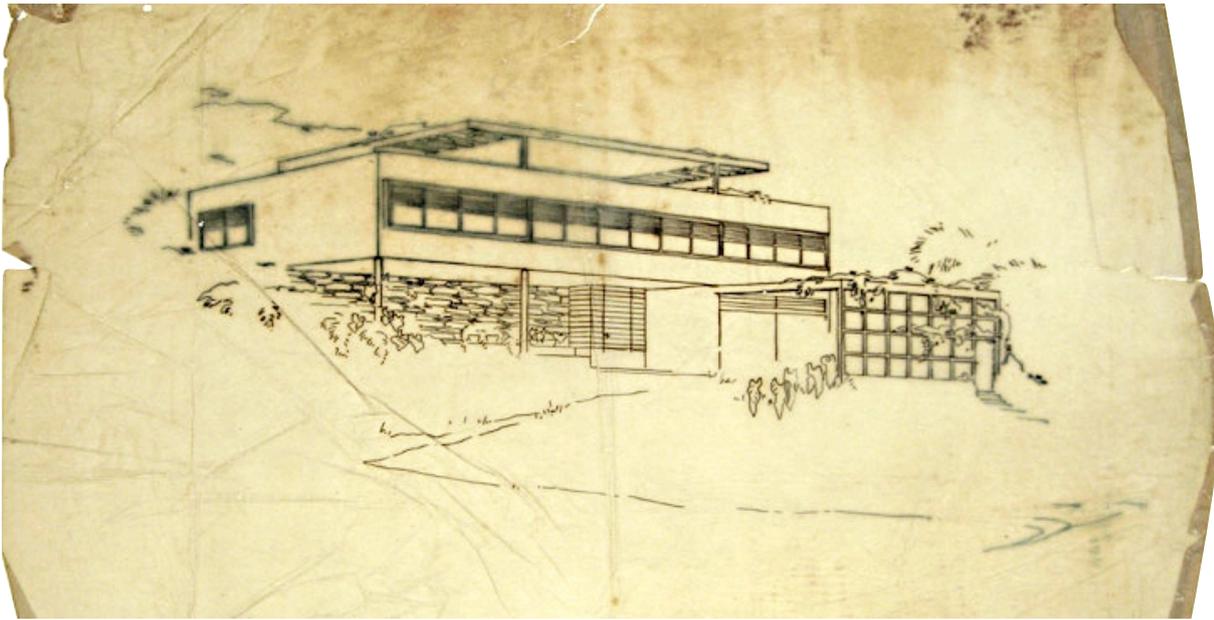
A Casa Osório de Almeida não foi executada, e seu encargo parece ter sido realizado ainda no final da sociedade com Warchavchik, visto que entre os documentos de seu acervo pessoal doado pela família à FAUUSP consta uma cópia heliografada do projeto, incluindo até mesmo suas desconhecidas plantas-baixa⁴³, que nos orientaram espelhar as perspectivas aqui ilustradas.

Como podemos ver nesses encargos da primeira metade da década de 1930, esta “obnubilação brasílica”, ou deformação estética tropical, não impedia que os projetos se mantivessem centrados também nos princípios da modernidade internacional. Todas as casas que realiza são de uma esmerada funcionalidade e purismo, como se pode ver também na primeira solução de projeto para a casa destinada ao médico Genival Londres.

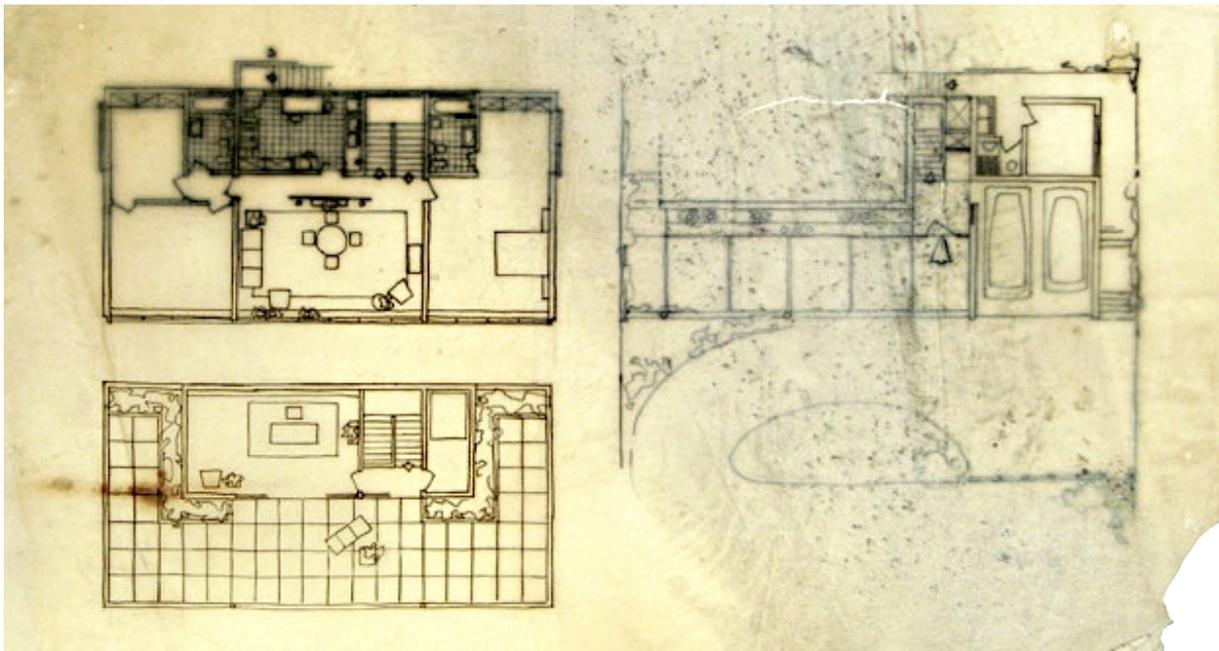
Ao todo Lucio Costa elaborou três propostas para a Casa Londres, e em todas estas soluções o arquiteto imprimiu o racionalismo tão caro às residências da vanguarda internacional. A semelhança da casa com alguns projetos de Le Corbusier também se estende às curiosas perspectivas

43 Não incluímos as imagens das plantas-baixa por estarem com difícil visualização devido ao pouco contraste da cópia heliográfica.

39 Perspectiva interior da 3ª solução da Casa Londres, 1933-1936.



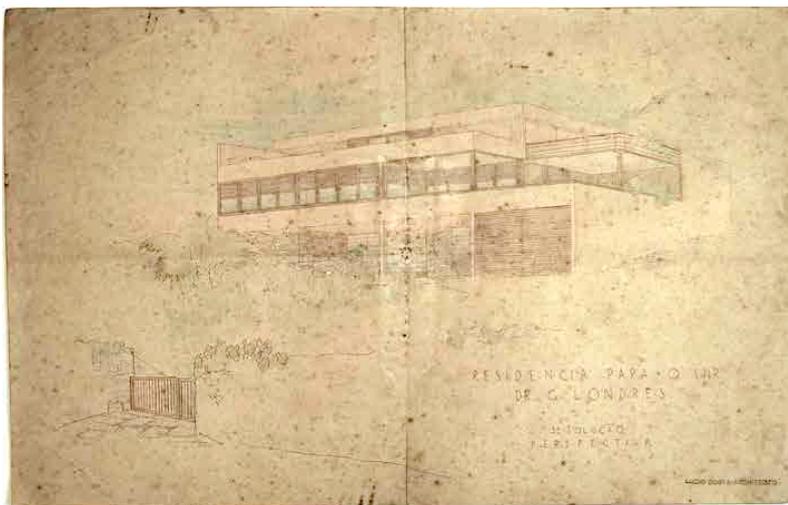
40



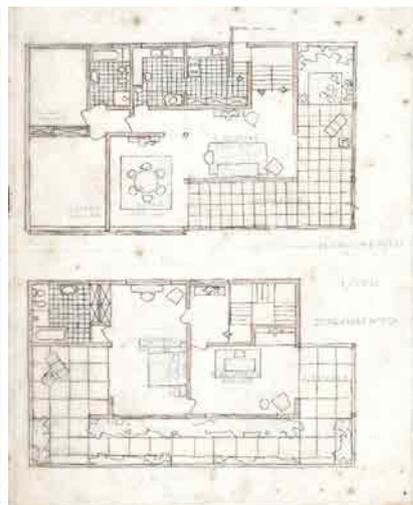
41

interiores, onde além de Lucio Costa representar o mobiliário de Corbusier e Perriand, desenhou a Genival Londres lendo o jornal na poltrona *Grand Confort* enquanto sua esposa está reclinada na *Chaise Longue* ao lado, cenas de ilustração também explorado por Le Corbusier em alguns de seus projetos.

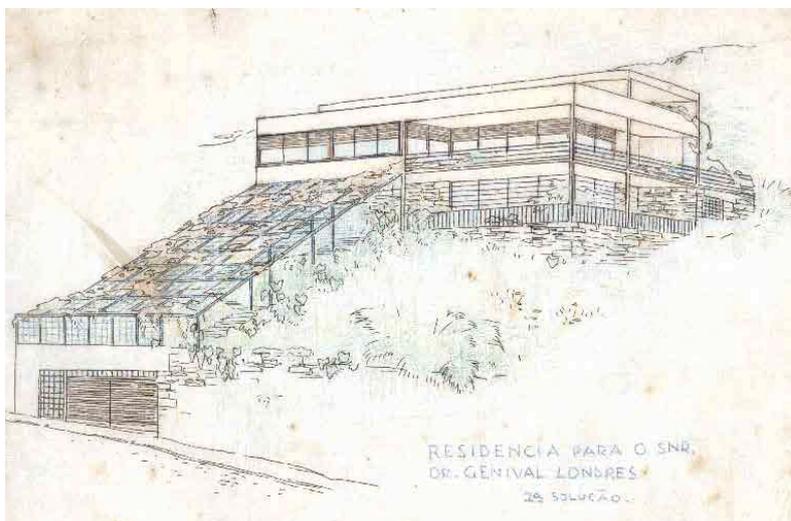
40-41 1ª solução da Casa Londres, 1933-1936.



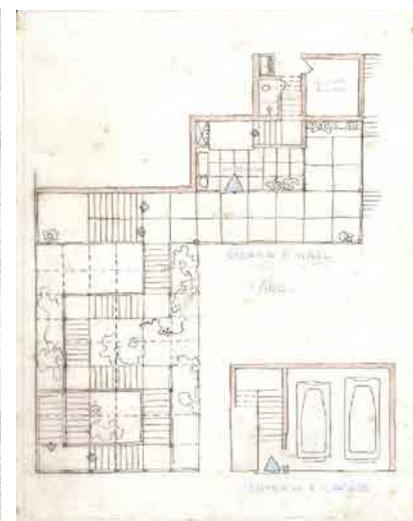
42



43



44



45

O terreno destinado à Casa Londres era bastante íngreme, fazendo que o partido das propostas se verticalizasse, resolvendo a planta em três andares não muito amplos que desempenhavam diferentes funções. O térreo era destinado à garagem e dependência de empregados, o primeiro pavimento é o espaço residencial em si, e o segundo pavimento é o espaço de estar pleno, com sala e amplo terraço semi-coberto.

Basicamente com este mesmo programa estratificado, as três diferentes versões exploraram novos arranjos volumétricos, escavando ou adiantando os terraços e varandas. A segunda versão da casa diferia substancialmente pela disposição da garagem no nível mais baixo do terreno, o que gerava

42 Perspectiva da 3ª solução da Casa Londres, 1933-1936.

43-45 2ª solução de projeto para Genival Londres, 1933-1936.

uma longa escadaria de acesso à residência, que de maneira esperada era resolvida paisagisticamente, transformando-o num grande pergolado.

8.2. Mestiçagem

[...] nós temos a aventura de fazer o gênero humano novo, a mestiçagem na carne e no espírito. **Mestiço é que é bom.**⁴⁴ [Darcy Ribeiro 1996]

Continuando a estruturação da arquitetura de Lucio Costa em dois grandes tópicos, neste subcapítulo trataremos do segundo elemento paradigmático de sua modernidade, e que, somado ao paradigma tropical, aponta para uma modernidade adaptada ao meio local.

Mestiço significa o que descende da mistura de duas ou mais raças, e com este termo queremos indicar que a modernidade de Lucio parte de bases que contrapõem paradigmas puristas. Este é um conceito chave no mecanismo interno da arquitetura de Lucio Costa, e acreditamos que não há melhor palavra para designar a sobreposição de linguagens da qual o arquiteto tanto recorre em seus projetos. Não é o transplante asséptico de uma fonte moderna que persegue, sua praxis comprova que a modernidade era apenas uma matriz sujeita à mestiçagem local.

A identificação da mestiçagem como uma diferenciação cultural válida para o campo estético brasileiro também foi uma visão bastante discutida no país no final do século XIX. O movimento crítico literário vinculado à “escola do Recife”, além de se fundamentar na noção de natureza, também defendeu a contribuição da fusão de suas raças étnicas constituintes. Enquanto Araripe Junior destacava a importância do meio tropical na formação estética brasileira, seu contemporâneo Sílvio Romero (1851-1914) reforçava a importante exuberância mestiça que o país sempre teve em sua constituição.

44 RIBEIRO, Darcy. **Mestiço é que é bom**. Rio de Janeiro: Revan, 1997, p. 104.

Do caldeamento das raças e culturas que se encontravam no país durante o primeiro século de sua colonização, se consolida uma cultura legitimamente brasileira, e de acordo com Antonio Candido, estudioso de Romero, “a realidade brasileira não é lusa, nem indígena, nem africana, porém mestiça”⁴⁵. Romero relacionou o cruzamento das diferentes raças e línguas de negros, brancos e índios com a formação de uma literatura brasileira⁴⁶, uma mestiçagem cultural que agregava ao substrato europeu os inúmeros aspectos das etnias africanas e diferentes povos indígenas.

Deste imenso mestiçamento físico e moral, desta fusão de sangues e de almas é que tem saído diferenciado o brasileiro de hoje e há de sair cada vez mais nítido o do futuro.⁴⁷ [Silvio Romero]

Esta visão de fusão racial e mestiçagem cultural de Silvio Romero influenciaram diretamente as concepções do sociólogo Gilberto Freyre, que no ano de 1933 lançou seu célebre livro que analisa a formação sociocultural do país, o “Casa-Grande & Senzala”, que estruturou magistralmente a síntese cultural proporcionada pelo sistema de colonização portuguesa.

De acordo com Freyre, abandonado quase que sozinho em seu latifúndio rural, motor econômico da colônia, o patriarcalismo medieval dos donos de engenho, polígamos senhores de escravos e verdadeiros donos do Brasil, “mais do que os vice-reis e os bispos”⁴⁸, propiciou uma formação cultural distante de sua matriz européia. A questão fundamental que se formou no Brasil, para Freyre, foi a miscigenação étnica e cultural que “corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme”⁴⁹.

Foi muito importante o surgimento desta narrativa de Freyre, contemporâneo deste momento da obra de Lucio Costa, e confirma a proximidade do arquiteto com o conceito de mestiçagem. Não há dúvidas

45 COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada**: (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira). Rio de Janeiro: José Olympio: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968, p. 123.

46 VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 19.

47 ROMERO apud VENTURA, 1991, p. 48.

48 FREYRE, 2006, p. 38.

49 FREYRE, loc. cit.

sobre a familiaridade de Casa-grande & Senzala com os arquitetos Lucio Costa e Carlos Leão, já que no prefácio do livro o autor cita uma frase de Costa⁵⁰ e também agradece a Leão pela colaboração com desenhos em planta-baixa de uma casa-grande⁵¹.

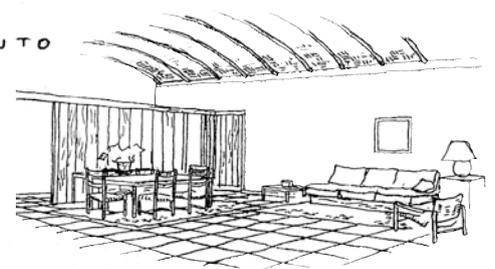
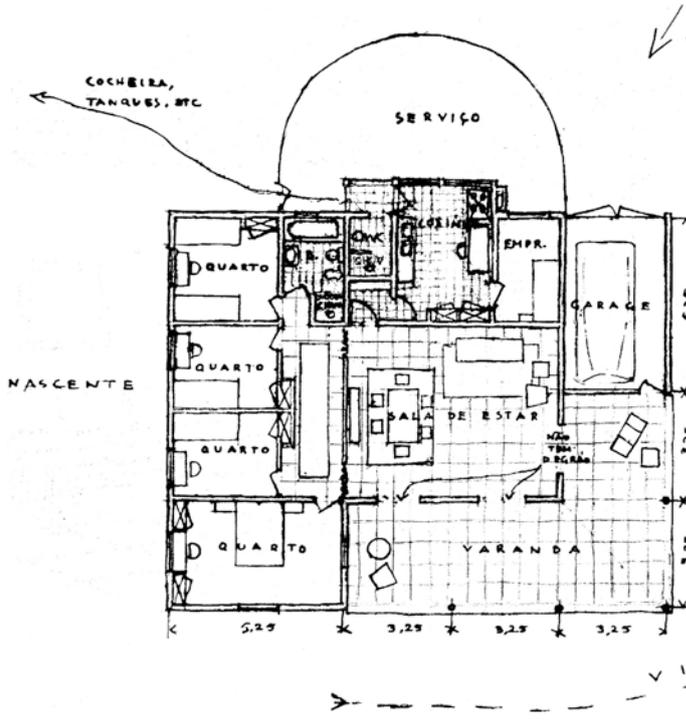
Por volta de 1934 Lucio Costa fez alguns projetos que mostravam o quão convicto estava de uma modernidade aberta, mestiça, passível de se subjugar por antigos princípios tradicionalistas. O primeiro exemplo marcante deste sincretismo arquitetônico foi a pequena casa de campo desenhada para o médico e amigo Fábio Carneiro de Mendonça, o mesmo que havia encarregado o projeto da Vila operária de Gamboa em 1932, mas que nesse seu novo encargo residencial recebe uma solução bastante distinta, se assemelhando apenas a planta quase quadrada, posto que todo o demais eram de uma modernidade à avessa, racionalismo vernacular.

A residência de verão foi construída na pequena cidade de Valença à mais de 500 metros de altitude, na região da Serra da Beleza, Estado do Rio de Janeiro. Distante do ambiente urbano da Capital Federal, o contexto era de uma região rural com pequenas e simples casas de influência da tradição colonial que ali havia se desenvolvido.

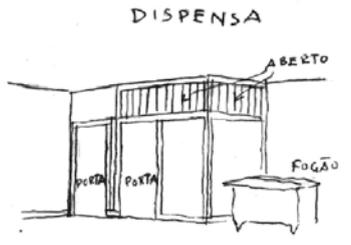
O projeto mostra que a Casa Carneiro de Mendonça estava completamente livre do receituário plástico da vanguarda arquitetônica, assim como também era livre de reminiscências dos estilos ecléticos e neocolonial. Buscou uma linguagem elementar, uma arquitetura essencialmente vernácula mas sem pastiche, se apropriando de técnicas e da simplicidade de seus princípios construtivos. A solução adotada mostrava uma contribuição nova no conjunto de sua obra: cobertura de palha à igual que os mucambos da tradição indígena e negra, assim como o forro abobadado com esteira de taquara trançada, e toda a estrutura em madeira.

50 Freyre menciona Lucio Costa e cita um fragmento de seu texto escrito em 1929 sobre Aleijadinho e arquitetura mineira: *O arquiteto Lucio Costa diante das casas velhas de Sabará, São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, das velhas casas-grandes de Minas, foi a impressão que teve: A gente como que se encontra... E se lembra de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós; não sei - Proust devia explicar isso direito.* (FREYRE, op. cit., p. 44).

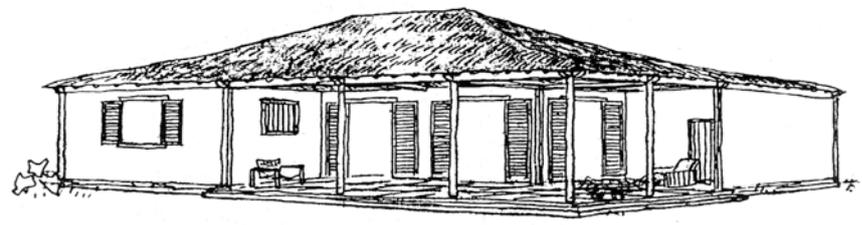
51 FREYRE, 2006, p. 44 e 54.



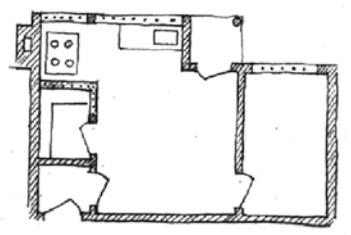
47



48

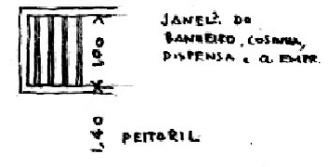
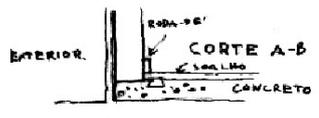
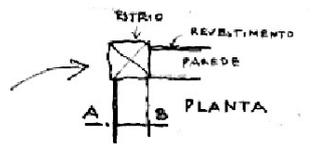


46



49

50



51

52



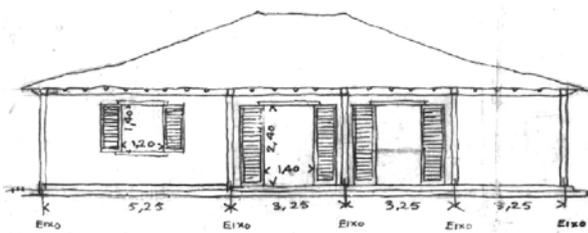
53



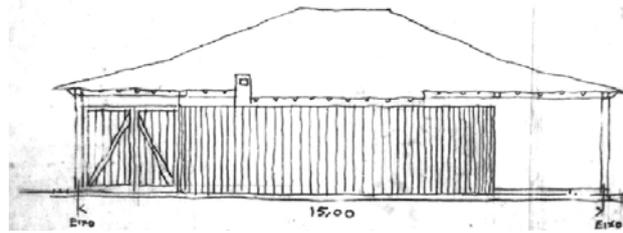
54



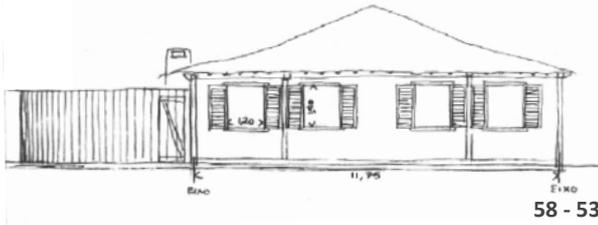
55



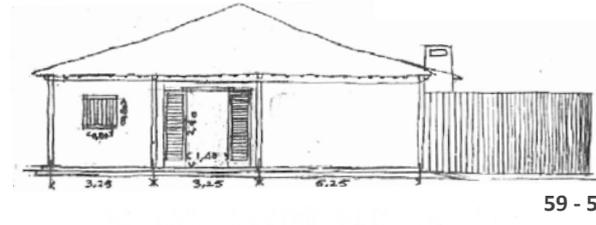
56 - 61



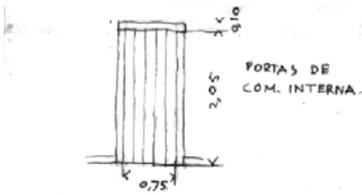
57 - 62



58 - 53



59 - 54



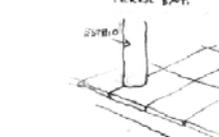
PORTAS DE COM. INTERNA.



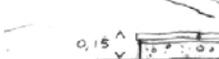
VARANDA.



RESOLUÇÃO COARTE.



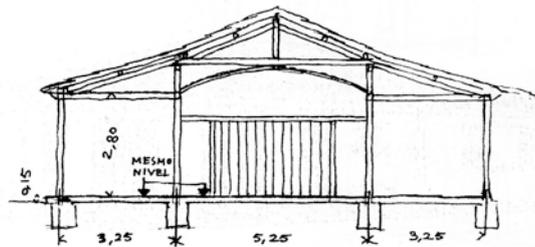
CASO SEJA NECESSARIO PODE FAZER 2 DEGRAUS.



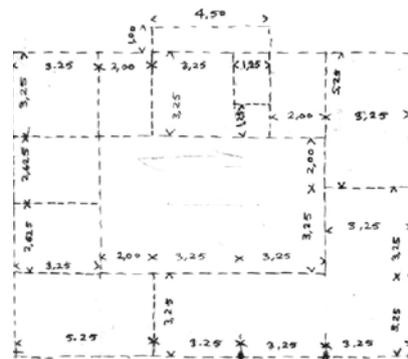
LABRILHAO

COARTE 20 JULHO

60 - 55



61 - 56



AS LINHAS REPRESENTAM OS EIXOS DAS PAREDES. TODAS AS MEDIDAS SAO DE EIXO A EIXO.

62 - 57

O tradicionalismo severo, puro, sem enfeites, era o ressurgimento da busca pelo espírito autêntico da arquitetura nativa, de onde Lucio havia aprendido a valorizar a sinceridade tecnológica. A Casa Carneiro de Mendonça possui a mesma simplicidade das construções dos primeiros exploradores do território brasileiro, que desbravaram matas inóspitas fundando estancias e povoados; uma consciente aproximação ao racionalismo das antigas construções bandeirantes e casas de arcabouço de madeira e barro de Diamantina.

A casa de volume simples e soluções práticas, quase rudimentares, era simplória até na sua representação: desenhos à mão-livre, sem cor e detalhes esquemáticos. Lucio Costa nunca soube se o projeto havia sido executado. Somente em 2004 um membro da família Carneiro de Mendonça, o filho Guilherme, procurou a família Costa para mostrar as fotos da casa fielmente executada, e que até hoje, salvo algumas reformas, permanece construída.

Vila Monlevade

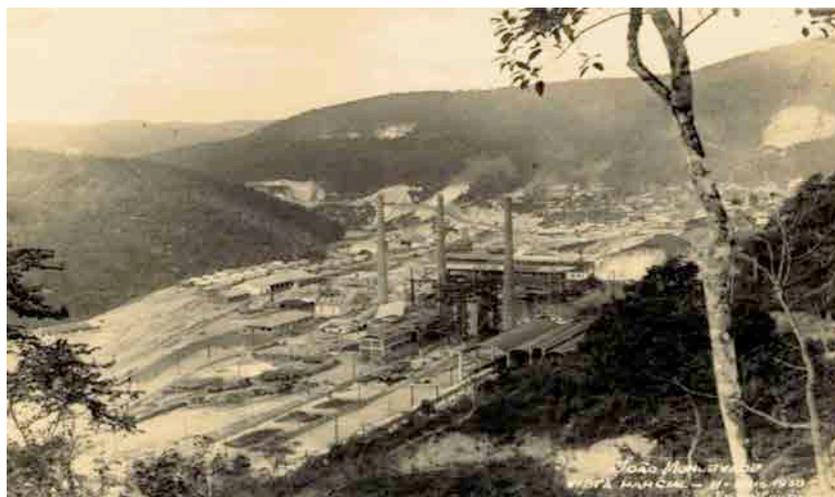
O conceito de mestiçagem arquitetônica na obra de Lucio Costa será melhor compreendido analisando o peculiar projeto de uma vila operária para a atual cidade de João Monlevade no interior de Minas Gerais, proposta que surgiu por ocasião do concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira devido à implantação de sua nova usina nas proximidades de Sabará, sede da empresa.

Com a construção da nova siderúrgica na isolada região de Monlevade, surgia a necessidade de instalar os futuros operários próximo à fábrica, sendo então organizado um concurso para o projeto de uma vila nas

53-65 Casa Carneiro de Mendonça.

56-57 Projeto da Casa Carneiro de Mendonça, 1934.

58-62 Projeto da Casa Carneiro de Mendonça, 1934.



63

imediações, que teve a adesão de 13 participantes que realizaram suas propostas durante o mês de março de 1934.⁵²

A pequena vila operária de Gamboa construída dois anos antes já havia aproximado o arquiteto ao programa de habitação mínima para proletário, mas não se comparava com a complexidade da Vila Monlevade que dentre as necessidades impostas em edital⁵³, previa o projeto de trezentas unidades residenciais, além de escola, igreja, cinema, armazém e clube.

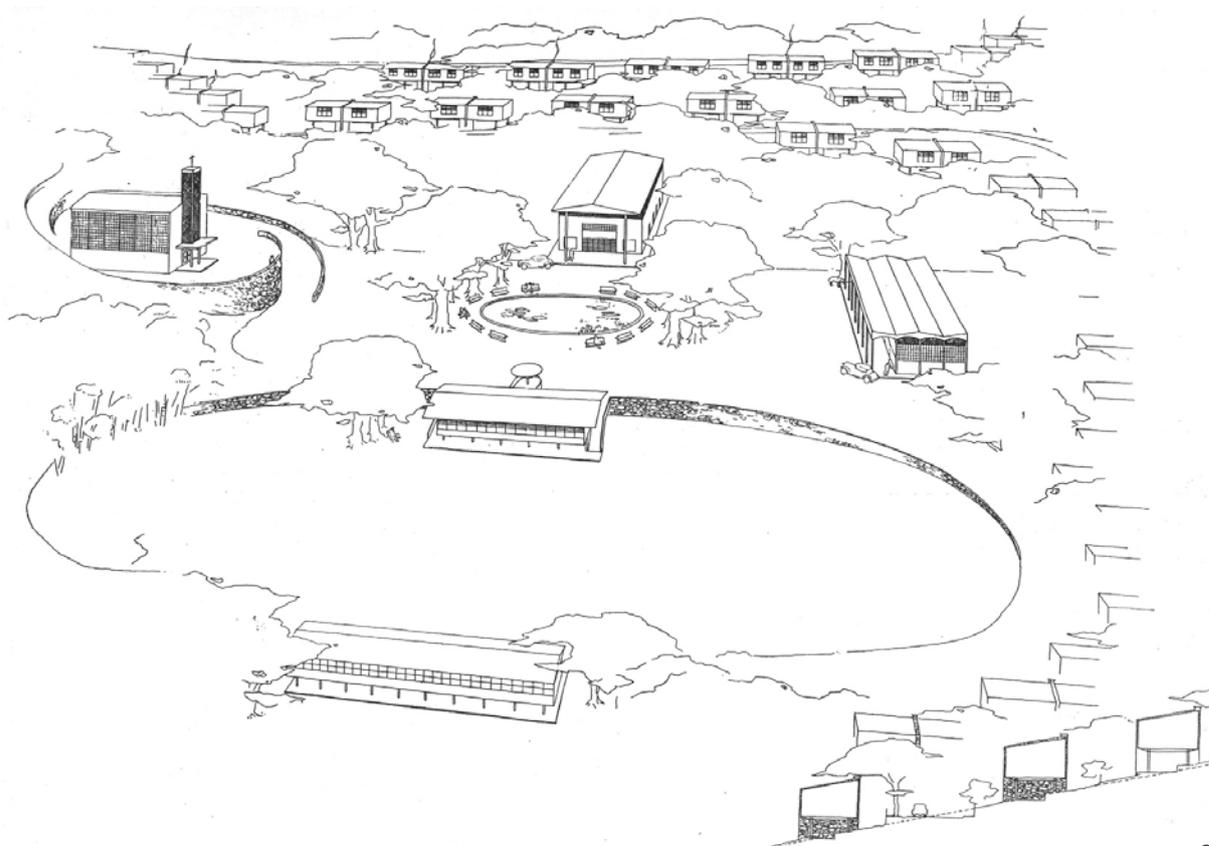
O terreno previsto para o núcleo fabril era de acentuado acive e irregular topografia, além de se situar junto às vias férreas de escoamento da produção da indústria e do leito do rio Piracicaba. Não tendo visitado o local previsto para o projeto, Lucio Costa teve sua proposta prejudicada, já que não incorporava as especificidades topológicas reais, ainda que sua proposta se baseasse em uma topografia irregular.

Além disso o arquiteto não se importou em cumprir algumas das normas e sugestões dadas pelo edital. Desconsiderou os modelos de habitações

52 LIMA, Fabio Jose Martins de. **Por uma Cidade Moderna: Ideários de Urbanismo em jogo no Concurso para Monlevade e nos projetos destacados da trajetória dos técnicos concorrentes (1931-1943)**. 2003. 431 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, p. 97.

53 Apesar de não se conhecer o edital do concurso, provavelmente era um documento anexo em carta-convite aos participantes. Lima estruturou alguns pontos que estariam no edital, considerando as referências feitas pelos concorrentes em seus memoriais. (LIMA, 2003, p. 97 e 98).

63 Vista parcial da fábrica da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira em João Monlevade, 1938.



64

propostos e a exigência de sete variações tipológicas residenciais, assim como arranjos internos especificados e a elaboração de um orçamento preliminar. Desprendimento que parece basear-se na confiança da capacidade crítica do júri⁵⁴, que por sua vez privilegiou as propostas mais centradas nas condicionantes do edital organizado pela empresa siderúrgica, e premiou o projeto do engenheiro Lincoln Continentino (1900-1976).

Na única perspectiva panorâmica que se conhece do projeto podemos apreciar a visão de conjunto da vila de operários proposta por Lucio Costa. A dispersão dos edifícios dentro da paisagem verde mostra que prevalece o ideário de cidade jardim, influência já anunciada no início de seu memorial de projeto, visto a seleção dos autores norte-americanos citados⁵⁵.

54 A comissão julgadora era composta por três membros: o engenheiro Caetano Lopes, antigo diretor da Estrada de Ferro Central do Brasil e da Rede Mineira de Viação; o cirurgião e higienista Borges da Costa, diretor do Instituto do Rádio de Minas Gerais; e o arquiteto belga Leopoldo Bouvier, chefe do departamento de metalurgia da ARBED. (LIMA, 2003, p. 99).

55 Roy Nash, John Nolen e F. Law Olmstead (COSTA, 1997, p. 91).

64 Perspectiva geral do projeto da Vila Monlevade de Lucio Costa, 1934.

A isolada região encravada entre montanhas e mata recebe uma ordenação espacial semelhante a das primeiras vilas fundadas no país: casas se ajustam às curvas de níveis das encostas, enquanto os equipamentos de uso coletivo se estabelecem no centro descampado, hierarquizado pela presença da igreja no alto de um monte. Ao invés dos antigos edifícios de câmara e cadeia periféricos à praça, os prédios são um cinema, armazém e clube. O único edifício coletivo que não se encontra nesta arborizada praça com bancos ao redor do grande espelho d'água com plantas aquáticas, é a escola, que por sua vez cria com os fundos do clube uma segunda praça, um descampado amplo para abrigar festejos e eventos esportivos.

Lucio Costa inicia o texto que acompanhou o projeto estabelecendo três diretrizes que nortearam a proposta: implantação pouco rígida, mínimos movimentos de terras e preservação das belezas naturais. Segue citando Le Corbusier e afirmando que para contemplar estes princípios era necessário a adoção de um sistema construtivo com base nos pilotis:

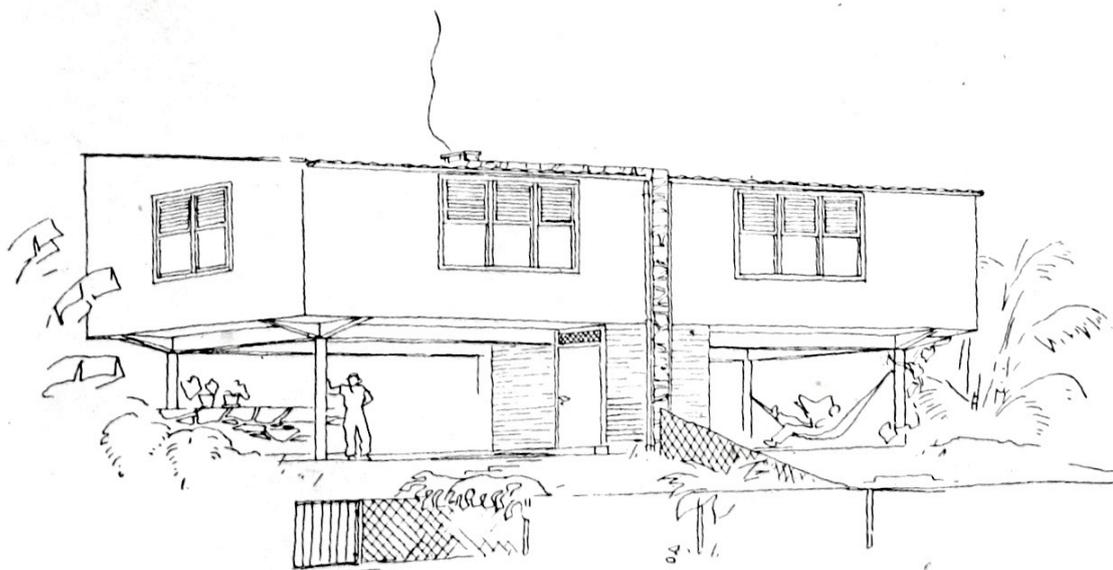
sistema construtivo há cerca de vinte anos preconizado por Le Corbusier e P. Jeanneret, e já hoje por assim dizer incorporado como um dos princípios fundamentais da arquitetura moderna - os **pilotis**: “Não estará mais **na frente** ou **atrás** da casa, mas **em baixo** dela.”⁵⁶
[Lucio Costa 1934]

Todas as três tipologias de casas propostas, que na realidade só variavam no número de quartos, estavam suspensas por pilotis. Dentre as vantagens defendidas pela adoção deste partido estrutural estava o de permitir a mestiçagem com um outro sistema construtivo mais leve no pavimento superior. Para tanto, acima do concreto armado, propõem a adoção do barro-armado, “aquele que todo o Brasil rural conhece”⁵⁷.

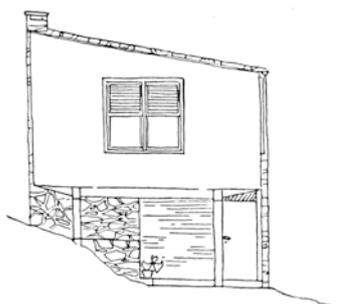
uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível - graças ao emprego da técnica moderna - o aproveitamento desse primitivo processo de construir,

56 COSTA, 1997, p. 92.

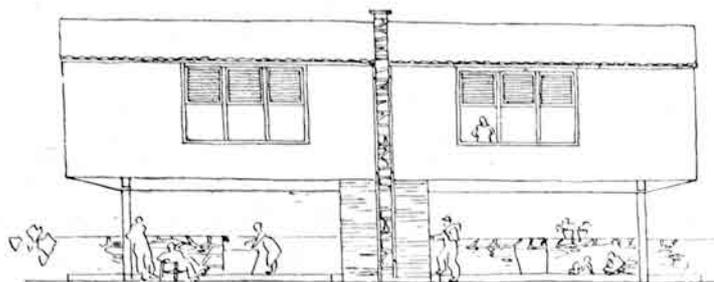
57 COSTA, op. cit.



65



66



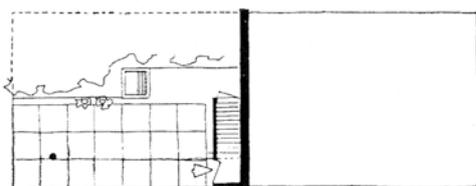
67

quicá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, [...].⁵⁸
[Lucio Costa 1934]

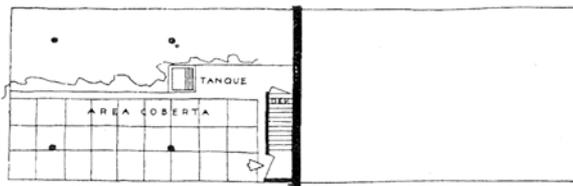
Esta proposta de construir casas de taipa, suspensas sob pilotis de concreto armado, mostra a singeleza e inovação de seu olhar miscigenante. Com muita clareza Lucio Costa leva sua arquitetura moderna à fronteira com a arquitetura local. Duas tecnologias construtivas opostas na linha da evolução industrial, que porém tinham uma mesma lógica interna, a armação geométrica recoberta com material pastoso que atingia sua resistência na devida combinação.

58 COSTA, 1997, p. 92.

65-67 Projeto da casa tipo A para a Vila Monlevade, 1934.



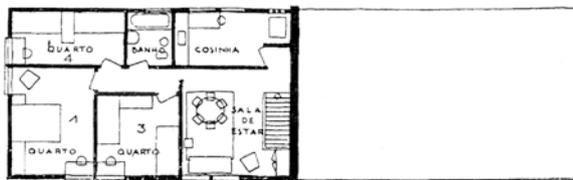
TYPO A.



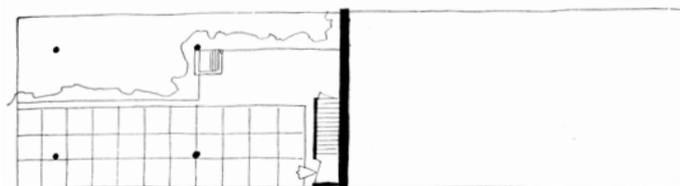
TYPO B.



68



69



TYPO C.

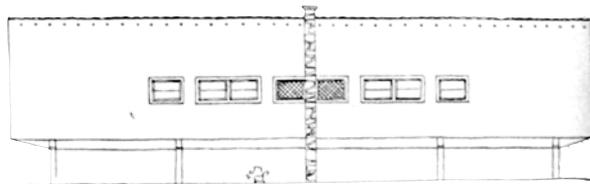


70

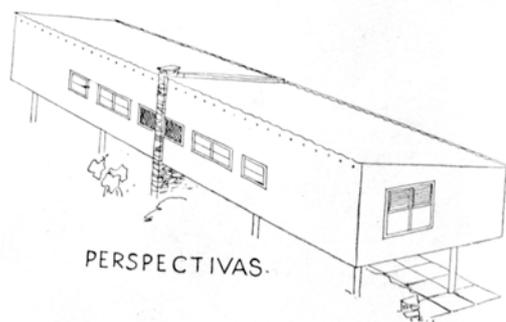
As estruturas de concreto armado recebem especificações de não serem revestidas, e o barro armado apenas caiado de branco. Técnicas e materiais vernaculares se misturam com modernos, desempenhando papel plástico de idêntico destaque, diferenças que para Lucio são semelhanças. Tudo baixo à batuta da mestiçagem que, assim como Romero e Freyre haviam identificado como aspecto fundamental para a cultura brasileira, o arquiteto incorporava como fundamental na sua modernidade.

Esta associação entre os repertórios moderno e vernacular se fazia oportuno em Monlevade, cidadezinha do interior mineiro, uma vez que sua inspiração se reportava à Diamantina, marcante viagem de experiência epifânica de dez

68-70 Plantas-baixa das três tipologias de casa propostas por Lucio Costa, 1934.

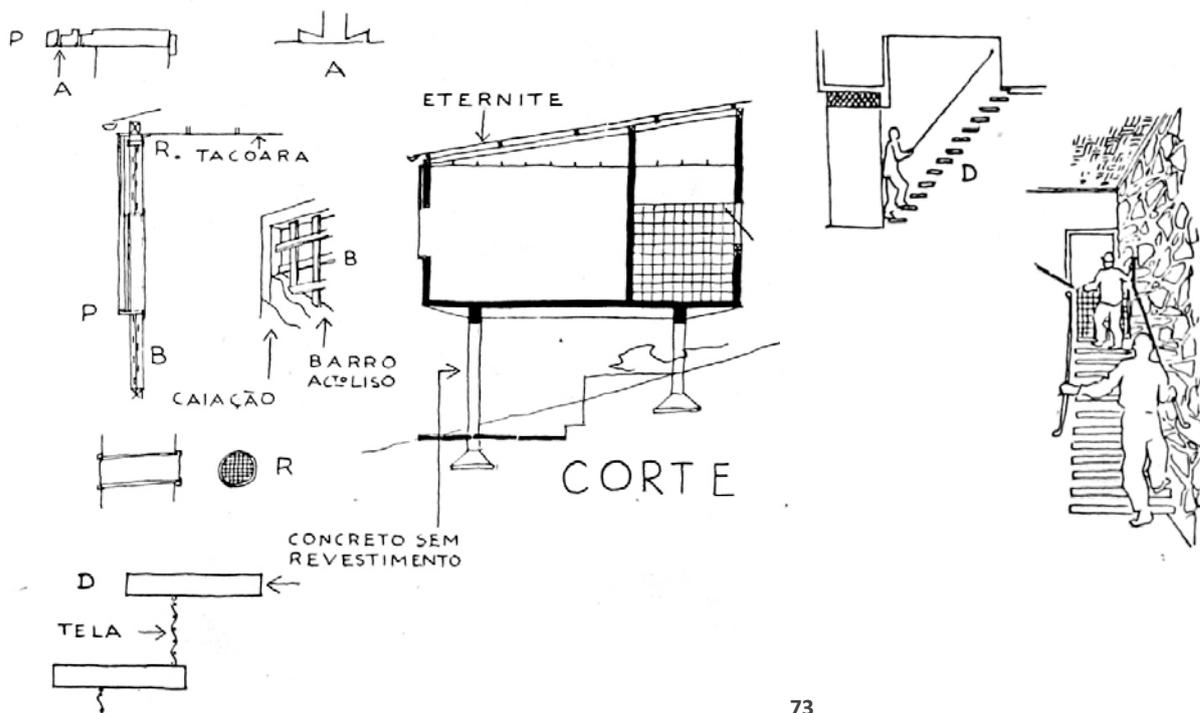


71



PERSPECTIVAS.

72



73

anos antes. Afinal tinha sido em Diamantina que Lucio havia descoberto a força e a pureza de uma linguagem arquitetônica que se submetida à tecnologia construtiva. Por tanto era lícito colocar os pilotis de concreto armado junto a uma casa de taipa de mão, método sincero que evocava a mesma autenticidade do sertanejo.

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 [...] ⁵⁹ [Lucio Costa 1995]

71-72 Vistas da casa para operários tipo B.

73 Corte e detalhamentos das casas para operários de Monlevade, 1934.

59 COSTA, 1997, p. 27.

Diamantina estava para Lucio Costa como Veneza estava para o Marco Polo de Italo Calvino. O personagem de “Cidades Invisíveis”, ao descrever as cidades distantes ao imperador Kublai Khan, sempre narra suas impressões com base em uma memória que se confundia com a lembrança de sua cidade amada.

- Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza. [...] Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. ⁶⁰

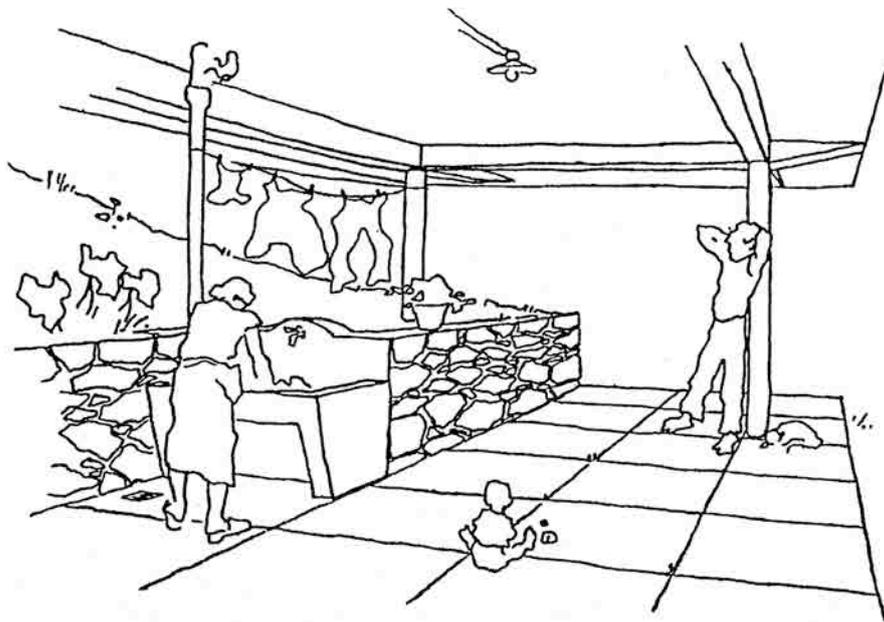
Lucio Costa desenha Monlevade com Diamantina em suas lembranças, o que o leva de volta ao tradicionalismo. Mas este seu retorno à arquitetura vernacular está muito longe de ser uma retomada do neocolonial, não se alienando num monólogo pretérito, engessado no tempo passado. O paradigma “mestiço” de sua obra moderna impinge uma pluralidade de vozes, pluralidade de tempos.

Como o neocolonial não havia rompido com a mentalidade eclética, foi um movimento fundamentalmente devoto da tradição lusitana, de estirpe nobre, européia; sua referência matriz era a monumentalidade das construções religiosas, seu refinamento ornamental e imponência respectiva. Já para Lucio Costa, neste momento, o que lhe interessa é o tradicionalismo legítimo, brasileiro, mestiço de alma e espírito, a arquitetura do caboclo, do sertanejo, do índio. Sua retomada do vernáculo se dá na pesquisa da arquitetura anônima com parede feita do pó da terra e madeira da mata, com mobiliário indígena e quebra-sol de influência moçárabe.

Uma mesma poética que não reproduz um mesmo discurso, ainda lembrando o personagem Marco Polo que afirmou "quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido"⁶¹, em resposta à interpelação de seu amo Khan sobre ter que repetir as mesmas histórias já contadas. E desse ressurgimento poético que voltava a se afirmar na retórica do arquiteto, vale

60 CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 82.

61 CALVINO, 1990, p. 123.



74

a pena lembrar as palavras de Mario de Andrade, que bem podiam ter sido de Lucio Costa:

Por muchos años me busqué en mí mismo.
Me encontré. Ahora no me digan que ando a la busca de originalidad,
porque ya descubrí dónde
estaba, me pertenece, es mía.⁶² [Mário de Andrade 1922]

As casas de barro que se apóiam nos pilotis de concreto, fugindo da humidade do solo e se ajustando à topografia irregular, criam a solução fundamental para o uso do térreo livre, que “restitui ao morador - protegido do sol e da chuva - toda área ocupada pela construção”⁶³. Esta espécie de pátio serve tanto para trabalhos domésticos como para o ócio e descanso, novamente a tropicalidade.

Para Lucio Costa o espaço baixo os pilotis parece ser o principal espaço residencial proposto, visto que em anotação manuscrita de 1966, nas margens do livro organizado por Alberto Xavier⁶⁴, observa que nos desenhos

62 ANDRADE, Mário. Prefácio interessantíssimo. In: SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 154.

63 COSTA, 1997, p. 92.

64 COSTA; XAVIER, 1962.

74 Perspectiva dos pilotis da casa para operários de Monlevade.



75

que ilustravam o texto de seu projeto “ficou faltando o desenho principal: a mulher no tanque, o homem recostado e a criança brincando nos pilotis.”⁶⁵ É que a tradição não estava apenas na superfície de sua arquitetura, mas na natureza de seus espaços. O alinhamento da cultura popular e arquitetura moderna se materializavam no uso destes espaços de alma avarandada, e que Edgar Graeff identificou como uma das sementes de Brasília, projetada 23 anos depois.

Os pilotis, essa espécie de alpendre por baixo dos blocos, que constitui um dos mais ricos e agradáveis elementos de agenciamento espacial de Brasília, lá estão, em Monlevade. Tem até um operário na rede, a ler o jornal.⁶⁶ [Edgar Graeff 1988]

As casas de Monlevade conjugavam contrastantes soluções também em seus interiores, assim estão as tradicionais esteiras de taquara trançada no forro dos telhados, em contraste com as lajotas de concreto aparente no térreo, o mesmo piso fartamente explorado por Le Corbusier; as modernas telhas de eternite que por serem leves estavam aptas para serem suspensas pelas frágeis paredes de terra; e as portas de cedro folheado que não contradiziam o cheiro de lenha queimada pelo rústico fogão a lenha na cozinha.

O vocabulário tradicional estava cuidadosamente contrabalançado com critérios modernos, e chama a atenção a provável influência do projeto de Le Corbusier das Maisons Loucheur. As semelhanças com as residências

65 COSTA, Lucio; Alberto Xavier Melchiades (Org.). **Lucio Costa**: sobre arquitetura. Porto Alegre: UniRitter, 2007, p. 55. [Edição fac símile do livro de mesmo título publicado em 1962].

66 GRAEFF, Edgar. VI A 02-00485 L. [Carta para Lucio Costa]. 4 out. 1988. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/753>>. Acesso em: 16 out. 2012.



76

propostas por Lucio Costa são evidentes: casas suspensas por pilotis, geminadas duas a duas e separadas por alvenaria de pedra.

Projetadas em 1929 e pensadas pelo viés da economia e industrialização, as pequenas casas Loucheur eram consideradas por Le Corbusier como a realização do sistema Dom-Inó, e muitos aspectos de sua construção se destinavam à indústria siderúrgica.

Além dessa ascendência, é interessante que no mesmo ano de 1934 Le Corbusier projetou uma casa-tipo para a reorganização agrária de Sarthe. E apesar de Lucio Costa provavelmente não ter tido qualquer informação a respeito, é surpreendente a semelhança com a casa rural proposta para Monlevade.

Os demais edifícios da Vila Monlevade pensados para o uso coletivo estavam compostos com os mesmos paradigmas manejados nas residências. Transgridem a pureza da plástica e técnica moderna em prol de uma mestiçagem com as técnicas e materiais da arquitetura tradicional. Todo o conjunto arquitetônico mantinha uma forte aparência formal e técnica, unidade que era uma intenção de projeto: “Embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele **ar de família** [...]”⁶⁷

Para Lucio Costa a uniformidade era um traço característico dos grandes estilos, “sintoma inequívoco de vitalidade e rigor”⁶⁸. Assim como aconteceu na arquitetura grega e a gótica, era lícito aplicar indistintamente os mesmos

67 COSTA, 1997, p. 95.

68 Ibid., p. 114.

76 Projeto de Le Corbusier para casa em Sarthe, 1934.

padrões. Ademais, a semelhança entre indústria, casa, comércio, escola, clube e igreja, aborrecia definitivamente o gosto pela variedade do pensamento eclético.

Entre os traços comuns a todos os edifícios estava o aspecto de pavilhão, causado por seus volumes retangulares cobertos com um grande telhado de fibrocimento, contradizendo as recomendações de Le Corbusier: “os telhados, os miseráveis telhados, continuam a dominar, paradoxo indesculpável!”⁶⁹. Algumas outras características também comum aos distintos edifícios eram os pilotis, colunas altas, alvenaria de pedra, taipa-de-mão conjugada com concreto armado, esquadrias de madeira e vedações em treliça também de madeira.

Entre as peculiaridades de alguns edifícios estava o frontão de inspiração clássica no prédio do cinema, que em conjunto com as esbeltas e monumentais colunas de sua fachada dão aspecto de templo ao edifício destinado à moderna sétima arte. Quanto ao prédio do armazém, ao avistar de longe sua fachada franqueada por um galeria coberta, se nota a presença do relógio, “símbolo do regime temporal reinante no mundo fabril”⁷⁰, que também está presente na fachada da escola. A contribuição inovadora do armazém está na sua cobertura, com vigas em formato diferenciado e telhas dispostas a formar duas calhas interiores.

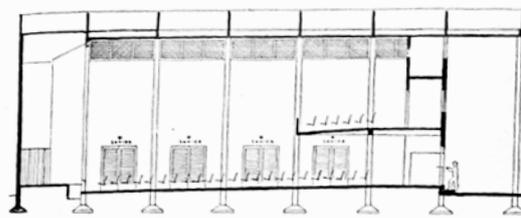
O edifício da igreja, elevado em um platô acessado por rampa, é marcado por uma simplicidade austera. O aspecto exterior é o de um pavilhão simples com torre singela e platibanda. A pesquisa plástica está no uso da trama treliçada tradicional revestindo todo o campanário. Inovador também eram as paredes feitas com pequenos caixilhos de concreto com vidro fixo, ou lâminas formando venezianas, dando ao interior da igreja aspecto idêntico à Notre Dame le Raincy de Auguste Perret.

69 LE CORBUSIER, 2006, p. 65.

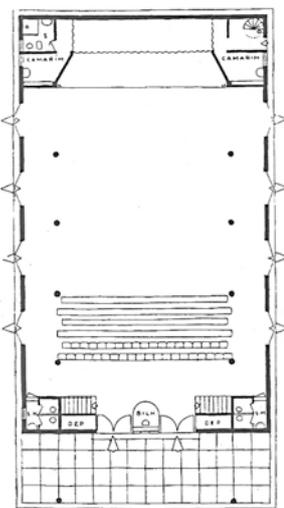
70 CORREIA, Telma de Barros. **O modernismo e o núcleo fabril**: o anteprojeto de Lúcio Costa para Monlevade. PÓS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, n.14, dez. 2003, p. 92.



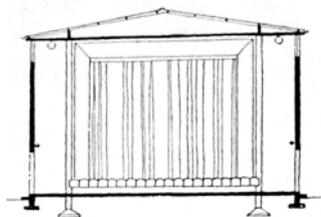
77



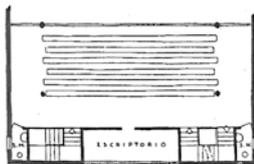
78



566 LUGARES



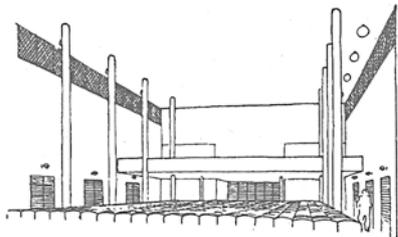
79



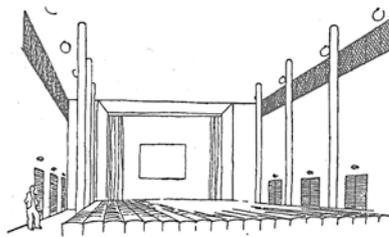
81



80

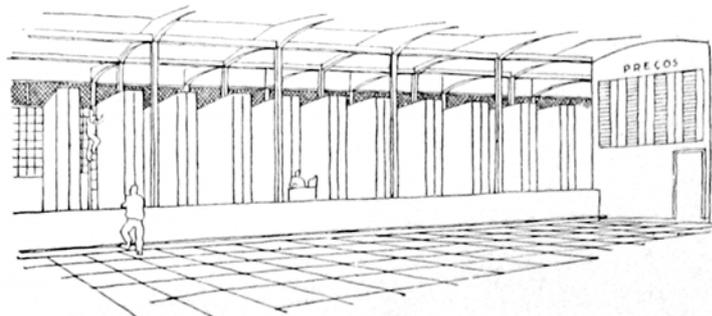
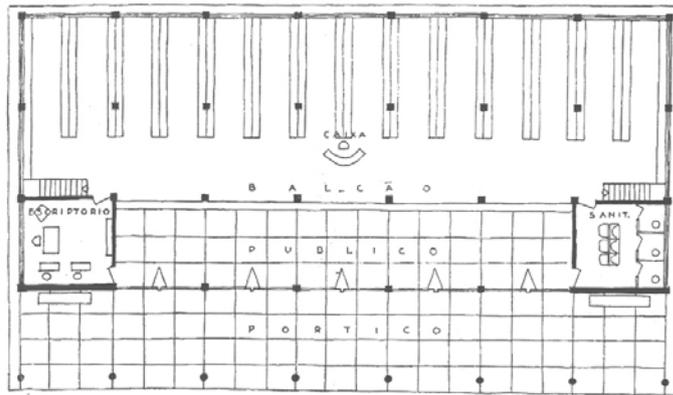
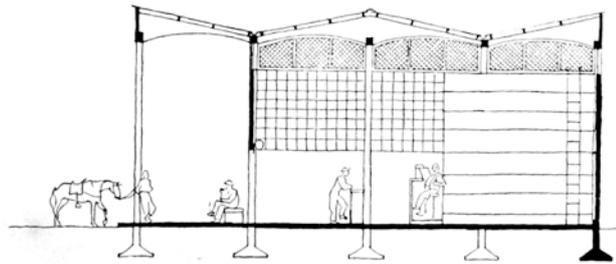
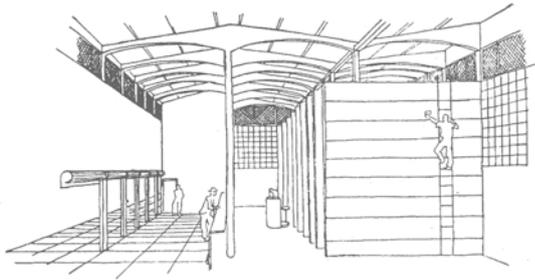
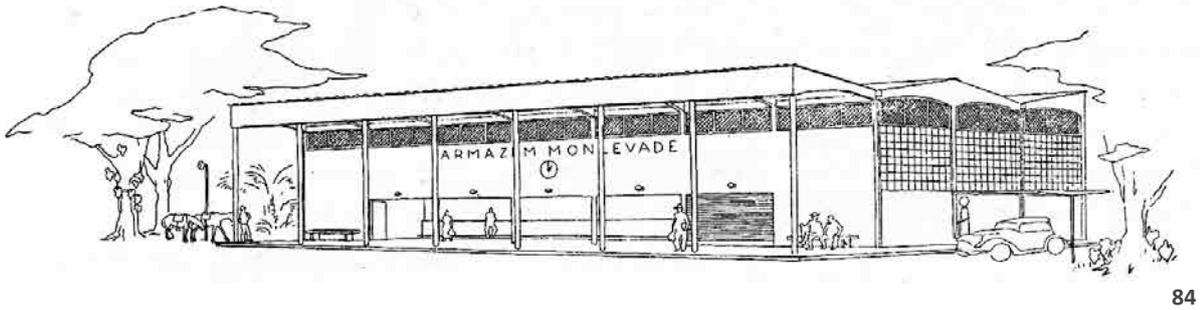


82

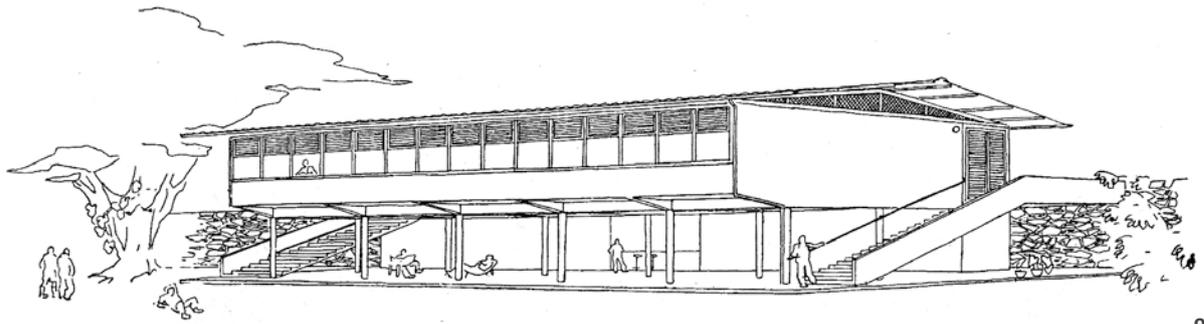


83

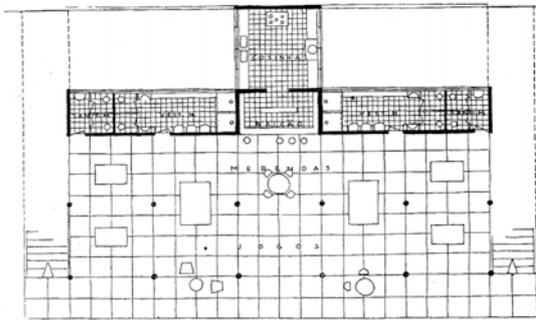
77-83 Projeto do edifício do cinema da Vila Monlevade, 1934.



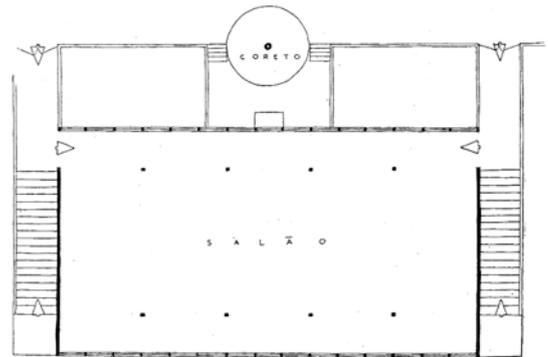
84-90 Projeto do Armazém da Vila Monlevade, 1934.



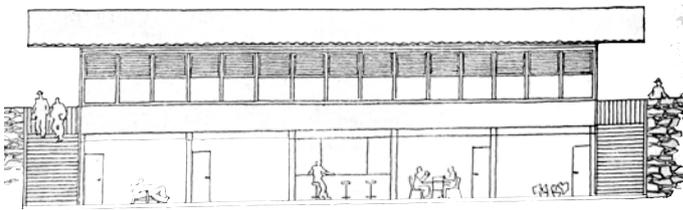
91



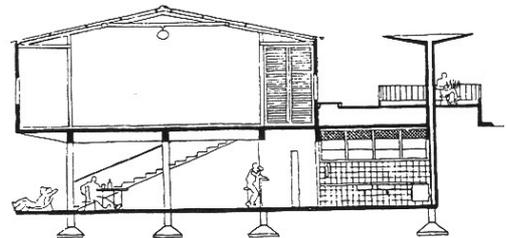
92



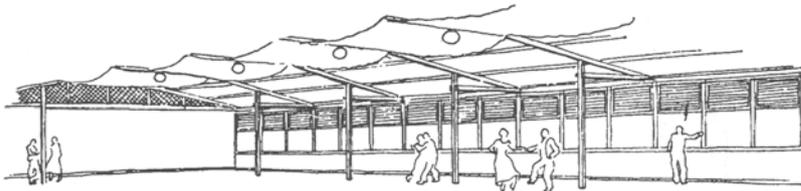
93



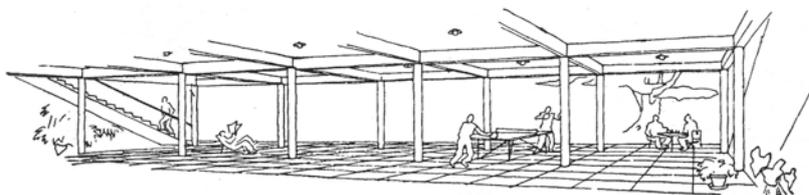
94



95

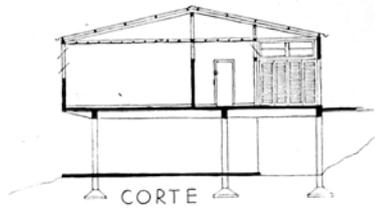


96

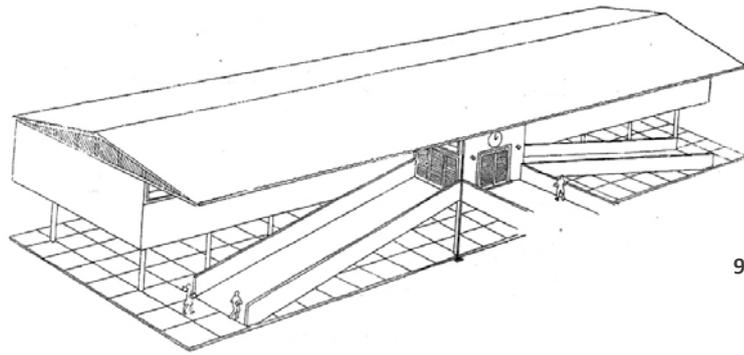


97

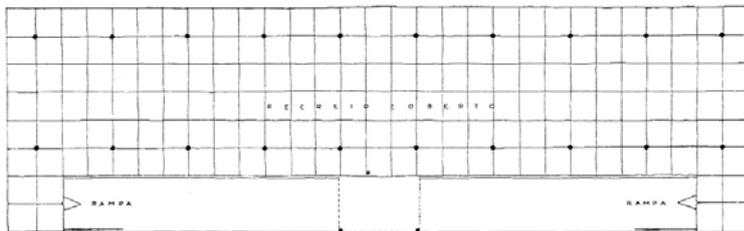
91-97 Projeto do Clube da Vila Monlevade, 1934.



99



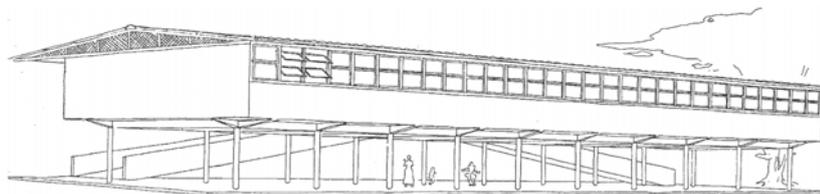
98



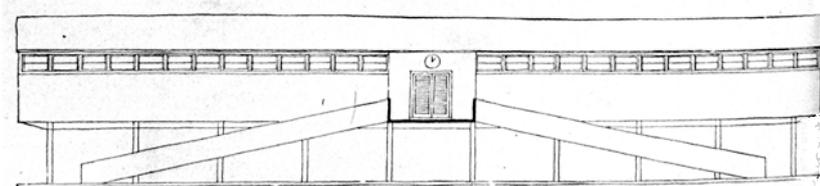
100



101

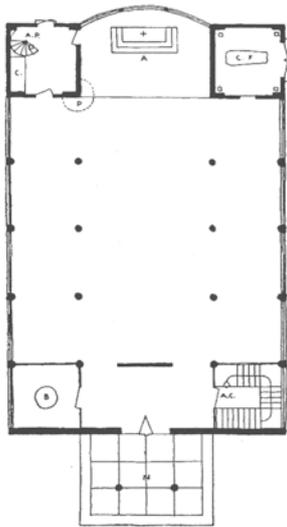


102

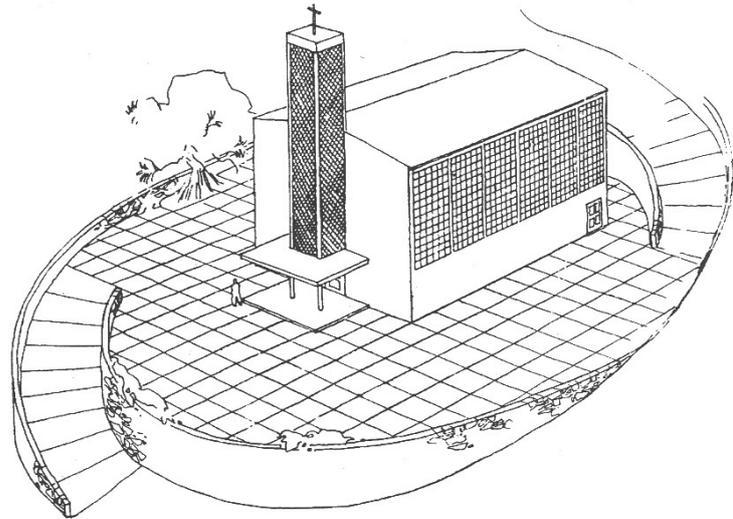


103

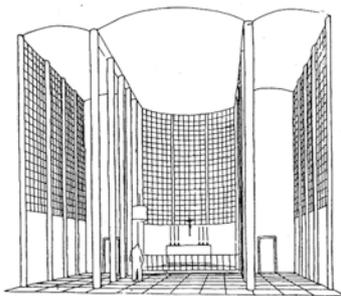
98-103 Projeto da Escola da Vila Monlevade, 1934.



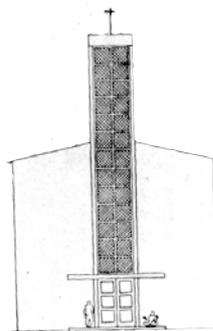
104



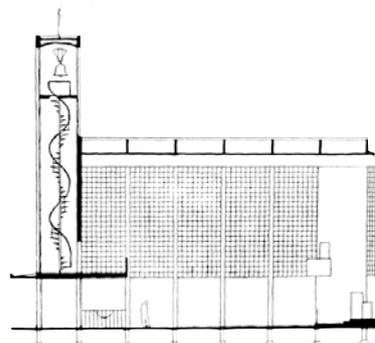
105



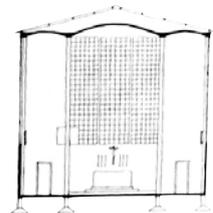
106



107



108



109



110

104-109 Projeto da Igreja da Vila Monlevade, 1934.

110 Foto do interior da igreja de *Notre Dame* em Le Raincy, projetada por Auguste Perret em 1923.

É oportuno ressaltar que a semelhança de Monlevade com a arquitetura de Perret transborda este seu projeto de 1923. A afinidade fundamental estava na reprodução da dialética anunciada no conjunto da obra do francês, que já combinava modernidade com valores da tradição clássica francesa.

Voltando ao aspecto geral da proposta, o paisagismo é umas das grandes preocupações desta vila desenhada por Lucio, ainda que singelamente. Os últimos anos de ensaio de uma arquitetura de dobras tropicais ornamentados com o paisagismo regional, havia incluído definitivamente a abordagem ambiental à sua praxis. E como não podia deixar de ser, esta sensibilidade também estava presente no projeto de Monlevade, mas de maneira acanhada, talvez até pela obviedade de se construir em meio a um ambiente plenamente tropical, cercado de matas virgens.

No texto que acompanha o projeto Lucio sugere que se faça um posterior projeto paisagístico, “plano completo”, que incluísse o planejamento da vegetação das ruas, praças e dos jardins residenciais, “contribuindo assim para a harmonia do conjunto”⁷¹. Dava também recomendações sobre a correta poda de árvores e arbustos, proibindo “formas bizarras ou geométricas”⁷², e sugeria plantar bambus em ambos os lados das vias do trem que escoaria a produção da indústria, formando uma espécie de túnel vegetativo para abafar ruído e evitar a poeira.

Este tom humanista com que está impregnado essas sugestões são também um dos aspectos surpreendentes deste seu projeto para Monlevade. Para os terrenos da área não ocupada previstos para a expansão urbana, sugere que fosse “aproveitada em benefício dos moradores”, permitindo a instalação de hortas e pomares. Além disso, diferentemente do projeto vencedor que previa o acesso ao banheiro da residência de operários pela parte externa da casa, o projeto de Lucio Costa primava por uma casa confortável, com peças bem distribuídas e isoladas por um corredor interno, e um banheiro amplo que previa até banheira.

71 COSTA, 1997, p. 99.

72 COSTA, loc. cit.

Não se diga que, por estarem os nossos operários pouco habituados a esse **conforto** - ele não se justifica: a prevalecer tal argumento, deveríamos todos abdicar dos benefícios da civilização e retroceder, coerentemente, ao primitivismo mais rudimentar.⁷³ [Lucio Costa 1934]

Na sua proposta para Monlevade, o arquiteto mostra que seus projetos costumam se apoiar em uma série de recomendações não desenhadas. Para Lucio a “palavra” é também um instrumento de desenho, desígnio. E como bem explanou Silva: “Em vez de representar em milímetros suas idéias, escreve. [...] A condição retórica do texto segue em paralelo aos desenhos leves, impregnados de um sentido de vida.”⁷⁴

Em sua memória textual anexada ao projeto Lucio parece antecipar a mesma genialidade de seu célebre Plano Piloto de Brasília, alternando com destreza desenhos e palavras na concepção de uma “grande máquina de morar”.

apresentou para o júri [Monlevade] um texto e alguns croquis, antecipando em 20 anos o gesto radical de sua participação no concurso para o plano-piloto de Brasília. A relevância do segundo concurso - tratava-se afinal da nova capital do Brasil - levou a maior parte dos concorrentes a preparar desenhos e memoriais com raro preciosismo técnico e formal. Lucio Costa apresentou um documento escrito breve - onde descrevia a espacialidade da nova cidade e a vida cotidiana de seus habitantes - e uma série de croquis desenhados a mão livre, apostando que o júri saberia garimpar, no meio das diversas propostas, uma idéia vigorosa que pudesse ser desenvolvida [...].⁷⁵ [Abílio Guerra 2002]

Em Brasília o arquiteto se preocupou em dar sugestões de como melhor posicionar a rodoviária para a despedida de quem deixa a cidade, e recomenda que a aparência do cemitério devia ser de sepulturas com lápides singelas, recomendações incomuns para um primeiro plano da

73 Ibid., p. 94.

74 SILVA, 1991, p. 382.

75 GUERRA Neto, Abílio da Silva. **Lúcio Costa**: modernidade e tradição - Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, p. 16.

cidade⁷⁶. Como bem observou Silva⁷⁷, poderia-mos dizer que estes pormenores detalhados textualmente são uma intenção de controle absoluto. De acordo com Sophia Silva Telles, são preocupações que se estendem além das construções e vão até um sentido afetivo pelos artefatos em geral, uma espécie de “estética do cotidiano”⁷⁸.

Em seu texto junto ao projeto da Vila Monlevade também podemos encontrar sugestões de como melhor ornamentar as festas que seriam realizadas no clube, “com flores de papel, formando grandes festões pendurados ao teto, [...] aquele charme um tanto desajeitado, peculiar às festanças da roça”⁷⁹. Também se estende ao indicar estratégias de como se poderiam convencer os operários a mobiliar a casa com os móveis standart que sugeria, “peças de grande simplicidade de execução [...] quase que exclusivamente trabalho de carpinteiro”⁸⁰. Assim como a adoção dos utensílios de uso domésticos sugeridos pelo arquiteto.

A arrumação da **casa modelo** poderia ser completada com utensílios de uso doméstico, econômicos e despreziosos, vendidos no armazém local: esteiras ou tapetes de corda, linon com desenhos simples de pintas ou xadrez, louça **toda branca**, vasos de barro, etc., etc. Neste particular, seria de toda a conveniência a administração da vila simplesmente **proibir** a venda, no referido armazém, de **setinetas**, **falsos brocados** e toda essa quinquilharia de mau gosto com que indústrias baratas costumam inundar os subúrbios e o interior.⁸¹ [Lucio Costa 1934]

Esta tentativa de criar recursos de controle na ambientação interna das residências inevitavelmente nos remete a lembrança do belo texto escrito por Adlf Loos em 1900, “História de um pobre homem rico”. Nele se descreve a estória de um homem que nunca teve sensibilidade artística para ambientar sua casa, e que se empenha em buscar os serviços de um grande

76 SILVA, 1991, p. 381-383.

77 Ibid.

78 TELLES, Sophia Silva. Utilidade lírica. In: NOBRE, Ana Luíza et al. (Org.). **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 283.

79 COSTA, 1997, p. 95.

80 COSTA, 1997, p. 98.

81 COSTA, loc. cit.

arquiteto. A narrativa termina com o pobre homem rico engessado em seu próprio lar, pois em nome da arte, nada de sua casa podia ser alterado, era vítima de um espaço minimamente projetado.

