

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 II
de 2 Tomos

BARCELONA
2014

INTERMEZZO

Nos meus projetos houve uma fusão, uma superposição, que simplificou os problemas. As casas que faço hoje guardam esses elementos. São casas brasileiras, feitas com espírito atual, contemporâneo, bem impregnadas das características e sensibilidade da arquitetura colonial e imperial.¹

[Lucio Costa 1987]

¹ COSTA, Lucio; SABBAG, Haifa Y. A Beleza de um trabalho precursor, síntese da tradição e da modernidade. In: **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, ano 1, n.1, jan. 1985, p. 17.

12. MODERNIDADE ADAPTADA

Deixando para trás os umbrais da iniciação moderna, e da conseguinte fase à procura de síntese criativa, Lucio Costa chega ao final da década de 1930 com uma visão amadurecida da modernidade ampliada que maneja. Nos projetos que realizará até o final da década de 1940, sua poética que usualmente já explorava a revolução plástica contida na tropicalidade e mestiçagem local, se preocupará ainda mais em amplificar soluções vernaculares, reflexo de seu crescente vínculo dentro do SPHAN.

Tamanha será a interferência do repertório tradicionalista nestes anos que até parece haver uma mudança em seu ponto de partida conceitual: o que antes era a atividade de um arquiteto que busca na pesquisa vernacular um ponto de contato poético, agora parece ser a atividade de um pesquisador do SPHAN que estende seu estudo à praxis arquitetônica.

Já em 1937 Lucio anuncia as diretrizes de sua pesquisa arquitetônica através do artigo intitulado “Documentação Necessária”, publicado no primeiro número da Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicação oficial do SPHAN. Neste texto o autor declara aberta militância por uma arquitetura que resgate os valores da tradição luso-brasileira, e conclama os arquitetos modernos para realizarem uma continuidade arquitetônica com o vernáculo.

Lucio inicia afirmando que “a nossa antiga arquitetura ainda não foi convenientemente estudada”, e segue dissertando sobre as qualidades da arquitetura popular portuguesa que se desenvolveu no Brasil, e da importância de arquitetos estarem sensíveis às lições que elas ainda ensinam.

Haveria, portanto, interesse em conhece-la melhor, não propriamente para evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos - que seria lhes atribuir demasiada importância -, mas para dar aos que de tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, a oportunidade de



01

01 Capa do primeiro número da Revista do SPHAN.

servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que **nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto morto.**² [Lucio Costa 1937]

O prosélito texto de Lucio argumenta que a arquitetura desenvolvida no Brasil desde seus primórdios colonial até o início da arquitetura eclética no começo do século XX, sempre soube ir adaptando-se às novas facilidade tecnológicas. Defende que a tradicional figura do mestre de obra, o “velho portuga”, soube guardar a tradição ao mesmo tempo que adaptava a arquitetura popular com inovações técnicas e de conforto que gradualmente iam surgindo, sempre atento ao bom princípio da veracidade arquitetônica.

Verifica-se, assim, portanto, que os mestres de obra estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feias todas as novas possibilidades da técnica moderna [...].³ [Lucio Costa 1937]

Costa continua afirmando que essa “evolução” da boa arquitetura vernacular foi rompida pela ação imatura de arquitetos ansiosos em exhibir seu domínio da paleta da arquitetura acadêmica, estimulados ainda mais pelos clientes desejosos por casas vistas na novedosa indústria cinematográfica do começo do século XX, e em viagens ao exterior. Lucio ainda lamenta que o movimento neocolonial não soubera retomar esta evolução vernacular, limitando-se à um “artificial processo de adaptação”⁴. Todo esse quadro historiográfico é montado com o tal de defender a responsabilidade que a arquitetura moderna brasileira tinha de reaver essa linhagem evolutiva, um necessário programa cultural que a nova arquitetura tinha de assumir. Para Lucio, a tradição teria que estar entre as preocupações de projeto, e retomar uma genealogia perdida.

2 COSTA, Lucio. Documentação Necessária. **Revista do SPHAN**, Rio de Janeiro, n.1, 1937, p. 32 e 33, grifo nosso.

3 Ibid, p. 37.

4 Ibid, p. 39.

Sendo assim, os anos subsequentes ao artigo são chaves para a consolidação de um postura frente à uma modernidade contextual. Sua motivação em dissertar sobre a necessária linhagem vernacular da modernidade logo transborda o campo teórico-textual, e põem-se em prática no projeto para a Casa Marinho de Azevedo, construída no Rio de Janeiro em 1938.

Como é sabido, certos encargos são muito propícios para se explorar a liberdade compositiva almejada, e consideramos que esta casa para o casal Heloísa e Roberto Marinho de Azevedo serviu apropriadamente como desdobramento projetual de sua “documentação necessária”.

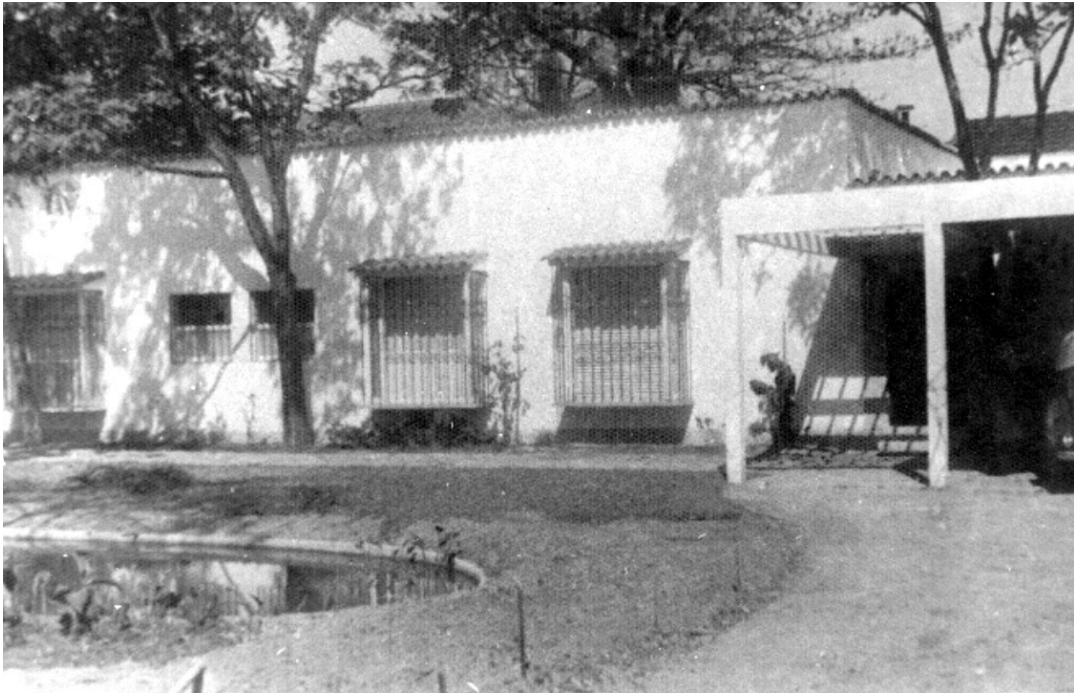
Apesar de não fazer parte *stricto sensu* dos projetos realizados na década de 1940, depois da importante experiência em Nova York, ainda assim é válido nos determos na apreciação desta casa de 1938, uma vez que é a primogênita de um conjunto de casas realizadas com uma operação projetual muito semelhante.

Construída no bairro de Botafogo, na rua Professor Alfredo Gomes nº 1, a casa se destinava a conhecidos do arquiteto. Heloísa era filha de Bento Oswaldo Cruz (1895-1941), um amigo de Lucio Costa e para o qual já havia auxiliado em uma antiga propriedade no início da década de 1920⁵. O marido de Heloísa, Roberto Marinho de Azevedo (1878-1962), também já era conhecido do arquiteto, pois como foi professor e diretor da Escola de Ciências da Universidade do Distrito Federal⁶, coincidiu com Lucio no período em que o arquiteto criou o curso de especialização no Instituto de Artes da mesma universidade.

A casa explora as possibilidades de evolução moderna de uma casa tradicional brasileira. Soluções comuns às moradias coloniais se incrustam dosadamente ao pequeno volume branco. Com naturalidade a fachada alterna um inicial aspecto moderno, bem definido na estrutura de garagem coberta com laje plana e pequena pérgola com brises, para contrastantes soluções tradicionais como as janelas isoladas que exibem suas próprias

5 COSTA, 1997, p. 12.

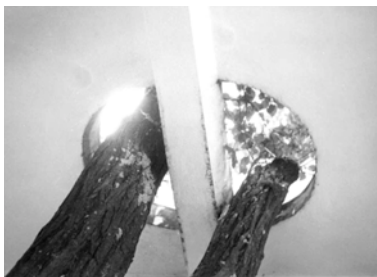
6 Roberto Marinho de Azevedo foi diretor de 1935-37.



02



03



05



04



06



08



07

coberturas de telhas de barro e se adiantam do corpo principal com grades salientes.

A impressão dos pequenos beirais das janelas recebem seu contraponto logo acima, com a branca testada que a cobertura de telhado invertido conforma, mas o aparente purismo logo se dissolve diante de detalhes como a pequena moldura de azulejos na porta junto à garagem, luminária pendente tipo lampião logo acima da porta, estrutura de ventilação em vazados triangulares e o embasamento em pedra aparente.

No espaço interior da casa Lucio explorou interessantes releituras, como no pátio contíguo a um dos cômodos, que para manter uma atmosfera íntima e impedir a vista de edifícios vizinhos, o arquiteto cobriu com a peculiar treliça

02 Fachada Casa Marinho de Azevedo.

03-05 Detalhes da fachada.

06 Sala e pátio contíguo.

07-08 Vista do pátio, com detalhe da cobertura de treliça.

dos muxarabís, recuperando não só a estrutura tramada dos antigos balcões de influência moçárabe, mas o sentido pleno do seu antigo uso, mostrando o quão ampla e enriquecedora era sua compreensão da atualidade das soluções vernáculas.

O arquiteto também se mostra atento à presença da natureza como elemento definidor do espaço projetado. Além de exibir um jardim frontal com pequeno lago⁷, a laje da garagem é recortada para dar passagem à uma árvore que provavelmente já existia no terreno, o que configura um caricato retrato de disputa com a arquitetura, onde a natureza sai ganhando. Solução que, não por casualidade, também serve de demonstração das possibilidades modernas, exibindo a flexibilidade da estrutura independente adotada.

Tudo indica que esta casa foi a primeira experimentação da linguagem mixta realizada nas tautológicas casas que se seguiram ao longo da década de 1940. Sua inicial experimentação com o sincretismo vernáculo em projetos anteriores, como os da Chácara Coelho Duarte e Monlevade, por fim se afirmavam como a grande motivação arquitetônica de Lucio Costa.

Infelizmente há muito pouca informação sobre a Casa Marinho de Azevedo, da qual algumas fotos são o único registro legado, já que quando a casa se viu cercada de prédios altos, foi demolida, eliminando a possibilidade de se documentar adequadamente⁸.

Quando visto em comparação com a produção dos demais arquitetos com quem segue associado na construção do MESP, as casas realizadas por Lucio

7 Apesar de Silva (1991, p. 415) afirmar que o paisagismo fora projetado por Burle Marx, há dúvidas quanto à essa possível colaboração, pois praticamente nenhum outro pesquisador ratifica. Burle Marx de fato realizou um jardim em 1938 para uma casa cujo proprietário se chamava Roberto Marinho, mas o projeto se refere à uma residência de autoria do arquiteto César Melo Cunha.

8 Além das imagens apresentadas, há uma outra conhecida foto publicada por Bruand (2008, p. 125), que achamos melhor não exibir por não se tratar da mesma época das imagens acima, nem da mesma fachada. Como a casa sofreu uma reforma vinte anos depois, no final da década de 1950, realizada por Lucio Costa, fica difícil distinguir quais eram os aspectos da obra original. Entre os critérios que nos sugerem que as fotos são de épocas diferentes, está a aparência da vegetação da fachada aqui ilustrada, que exibe um porte pequeno, sugerindo haver sido recém plantada. Já na foto publicada por Bruand, além de ser uma casa de dois pavimentos, a vegetação do jardim apresenta grande porte, podendo se tratar de uma fachada que não corresponde ao aspecto original de 1938.

parecem advogar sozinhas por uma nova vanguarda dentro da modernidade. Enquanto a maior parte dos arquitetos estão voltados ao aprofundando das possibilidades da técnica moderna, Lucio passa cinco ou seis anos experimentando ousadamente o ressurgimento de diversas soluções tipicamente vernaculares.

Um outro importante projeto que podemos definir como alinhado com essa experiência inicial da casa para Roberto Marinho, é um projeto todavia inédito e desconhecido pelas atuais pesquisas sobre Lucio Costa, mas que consideramos oportuno associar com esse final da década de 1930.

Pesquisando na Biblioteca Paulo Santos, localizada no Paço Imperial no Rio de Janeiro, encontramos muitos livros confeccionados com recortes de jornais e revistas, que foram montados por Paulo Santos, que os colecionava com o fim de documentar os acontecimentos da arquitetura brasileira nas primeiras décadas do século XX. Entre as dezenas de livros de recortes nos foi possível identificar um livro dedicado à matérias sobre Lucio Costa, e que continha, além do mais, um projeto original desenhado em papel manteiga. As 4 longas folhas amareladas e mal dobradas que algumas páginas em branco do livro escondem, na verdade se trata de um inusitado projeto de Lucio, desenhado dentro do mesmo espírito que caracterizou seus projetos de meados da década de 1930 e início dos anos 1940.

Apesar de não estar indicado o nome do autor do projeto, nem do proprietário a que estava destinado, a autoria de Lucio se pode facilmente deduzir pela grafia das letras que indicam os nomes das pranchas e ambientes internos, assim como por seu peculiar traço de desenho, com inconfundíveis croquis de árvores e vasos de planta, ou mesmo dos desenhos de layout de mesas, cadeiras e sofás. É incrível a semelhança deste desenho técnico com seus projetos “esquecidos” realizados no início da década de 1930, ilustrados em capítulos anteriores deste trabalho.

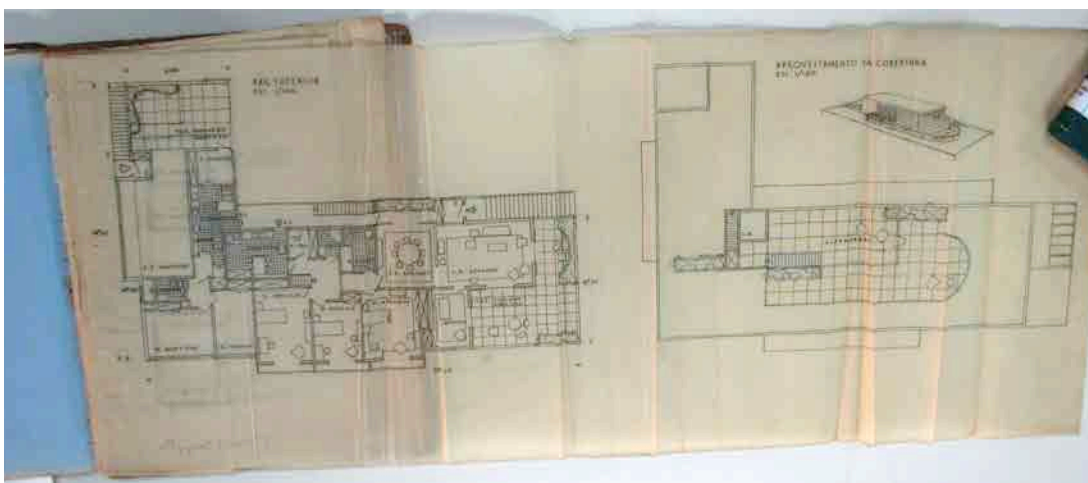
Dado por sentado sua autoria, a descoberta enriquece ainda mais este momento da nossa pesquisa, pelo fato de se tratar de um projeto com uma aplicação relativamente tímida do vocabulário tradicional.



09



10



12



11

O desenho trata de uma casa com grande área interna que conjuga a divisão de dois apartamentos independentes no pavimento superior. O térreo, apesar de parecer estar destinado apenas à cômodos relacionados com as áreas de serviço, também possui um estudo em planta para ser adaptado e dividido em mais dois apartamentos independentes.

O aspecto geral do projeto está feito com o mesmo rigor plástico de seus projetos do começo da década de trinta: cobertura com terraço ladrilhado, parapeitos metálico, pergolado nas varandas, estrutura vazada para parede vegetal, etc. Observando a partir da planta de implantação vemos que estas características estão todas em um volume principal disposto em “L” que, apesar da volumetria compacta, é acrescido de três pequenos elementos anexados às fachadas, sul, poente e nascente. Volumes salientes cobertos com telhas tradicionais que servem ora como balcão para as porta-janelas

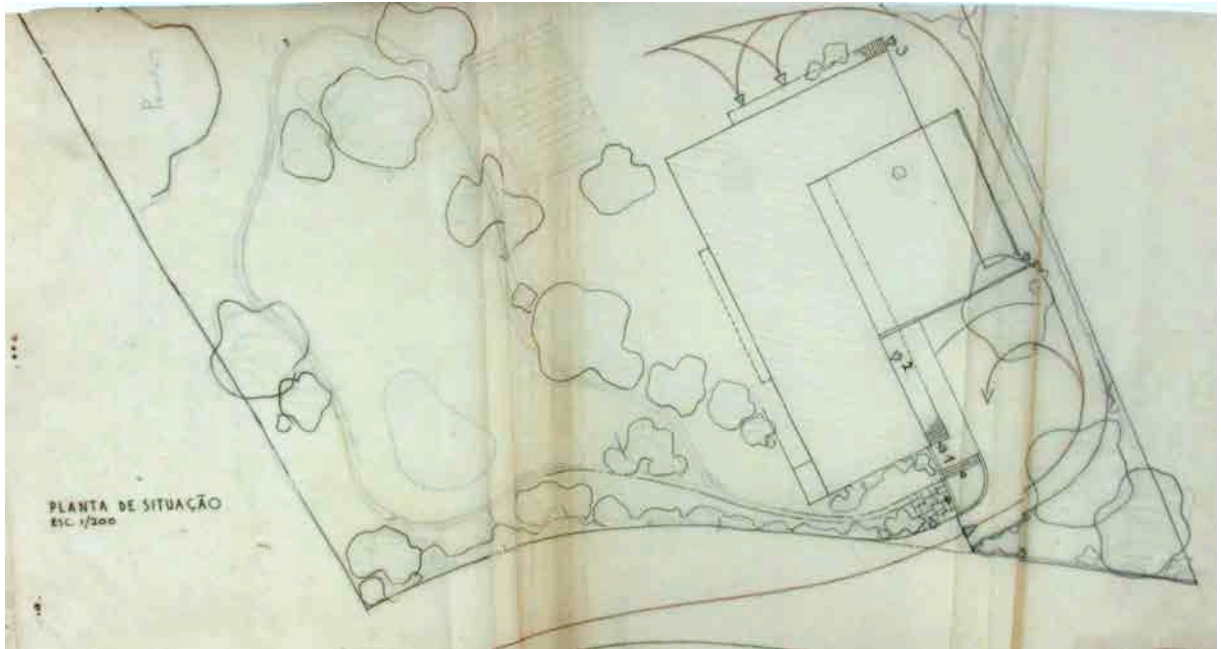
09 Projeto desconhecido de Lucio Costa.

10-11 Livro de recortes que pertencia a Paulo Santos, e que atualmente pertence a Biblioteca Paulo Santos no Paço Imperial.

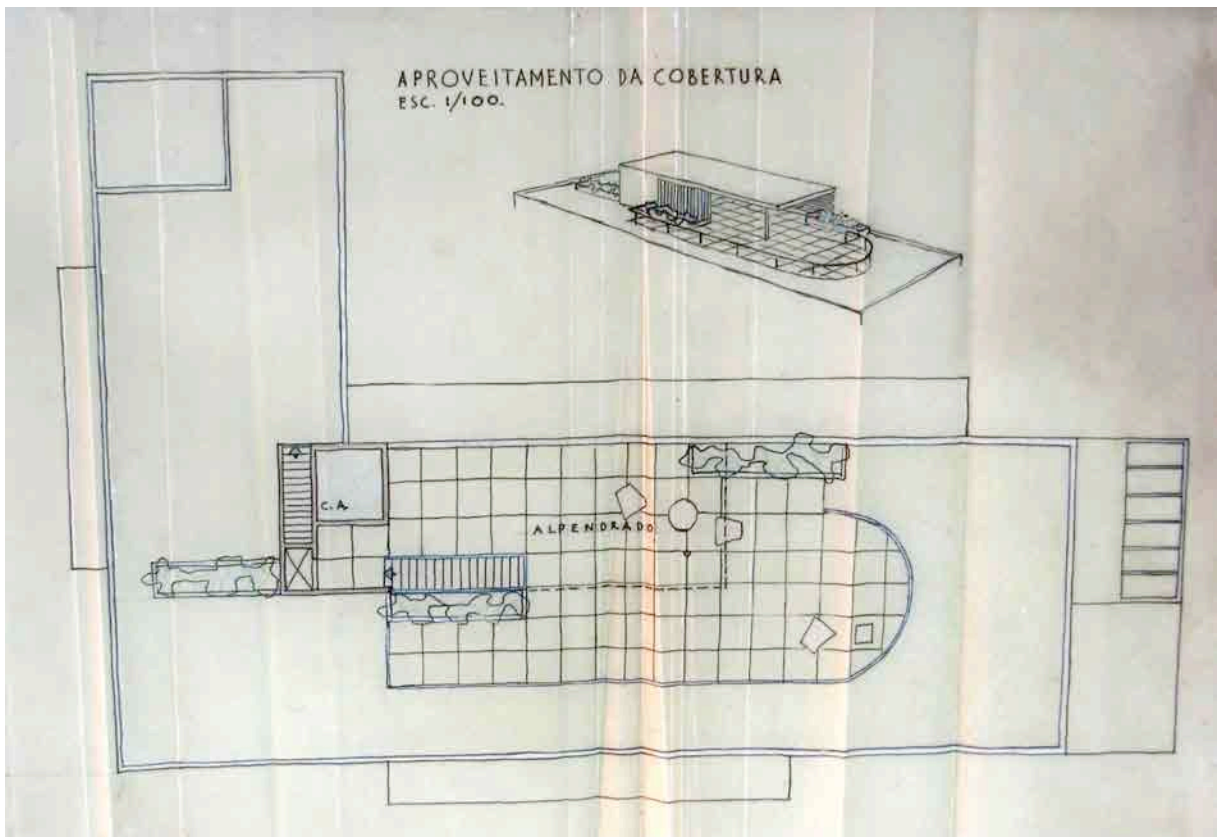
12 Projeto desconhecido de Lucio Costa.

13 Planta de situação.

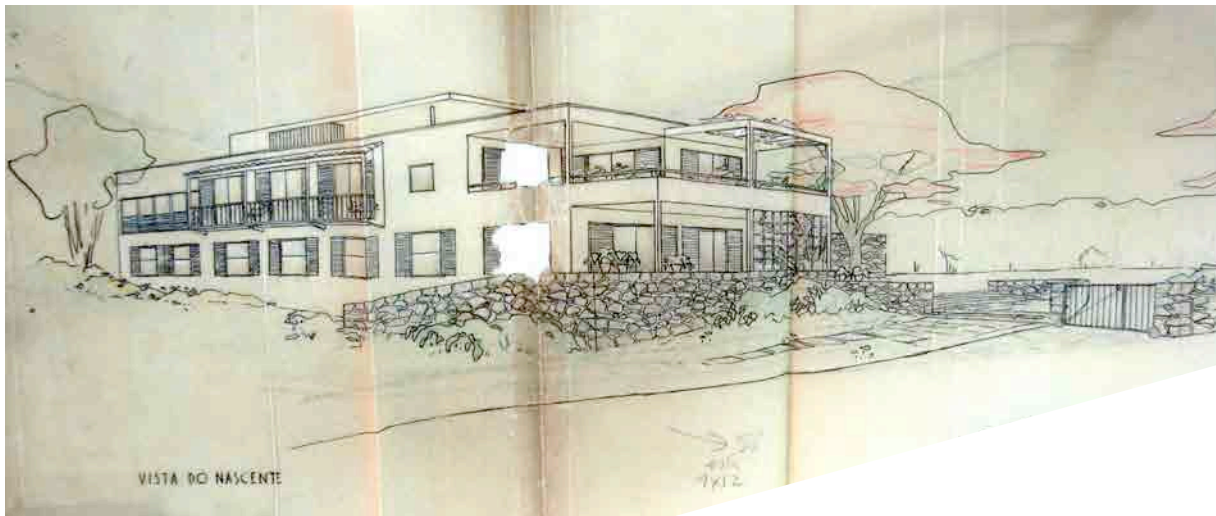
14 Perspectiva e planta baixa do terraço de cobertura.



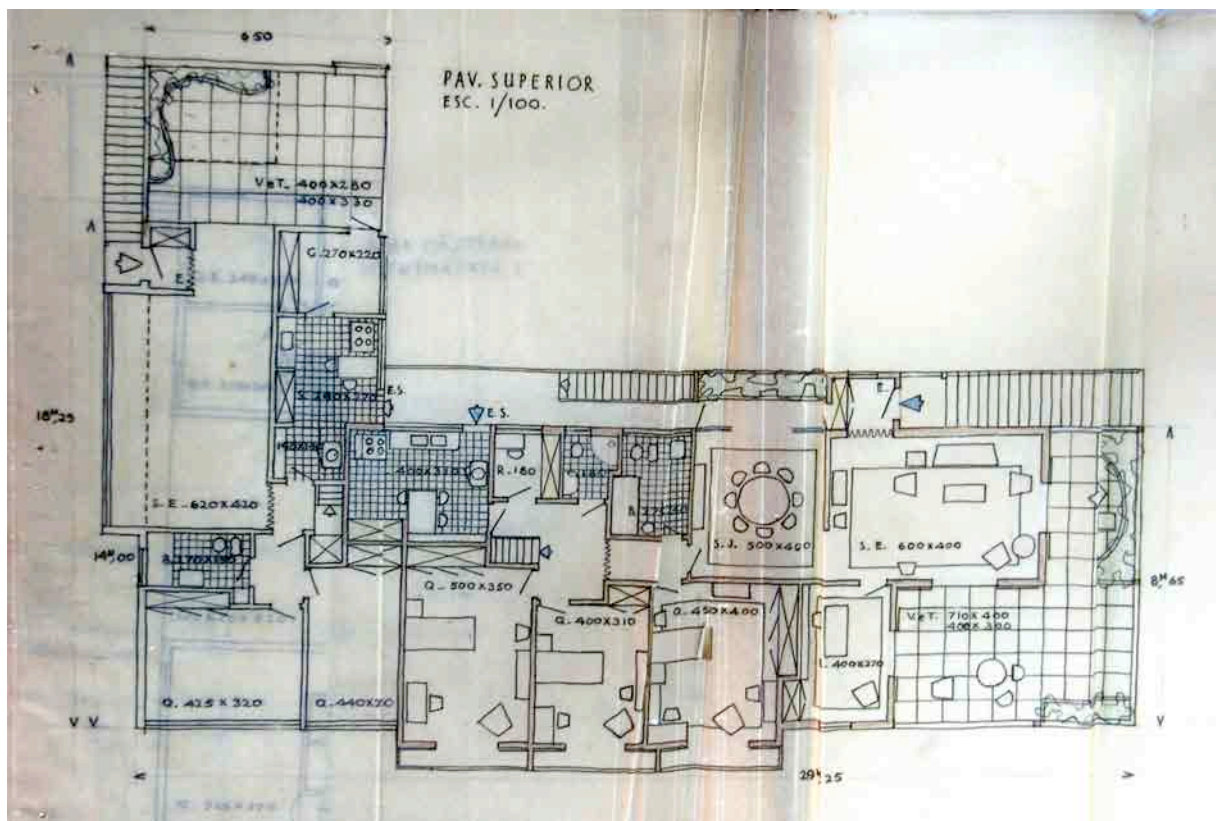
13



14



15



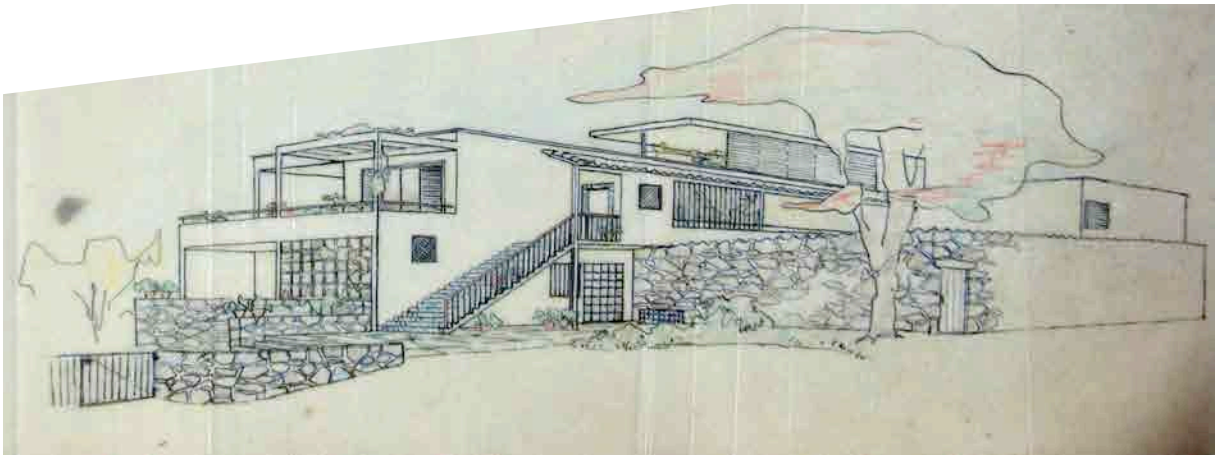
16

15 Perspectiva desde a fachada do sol nascente.

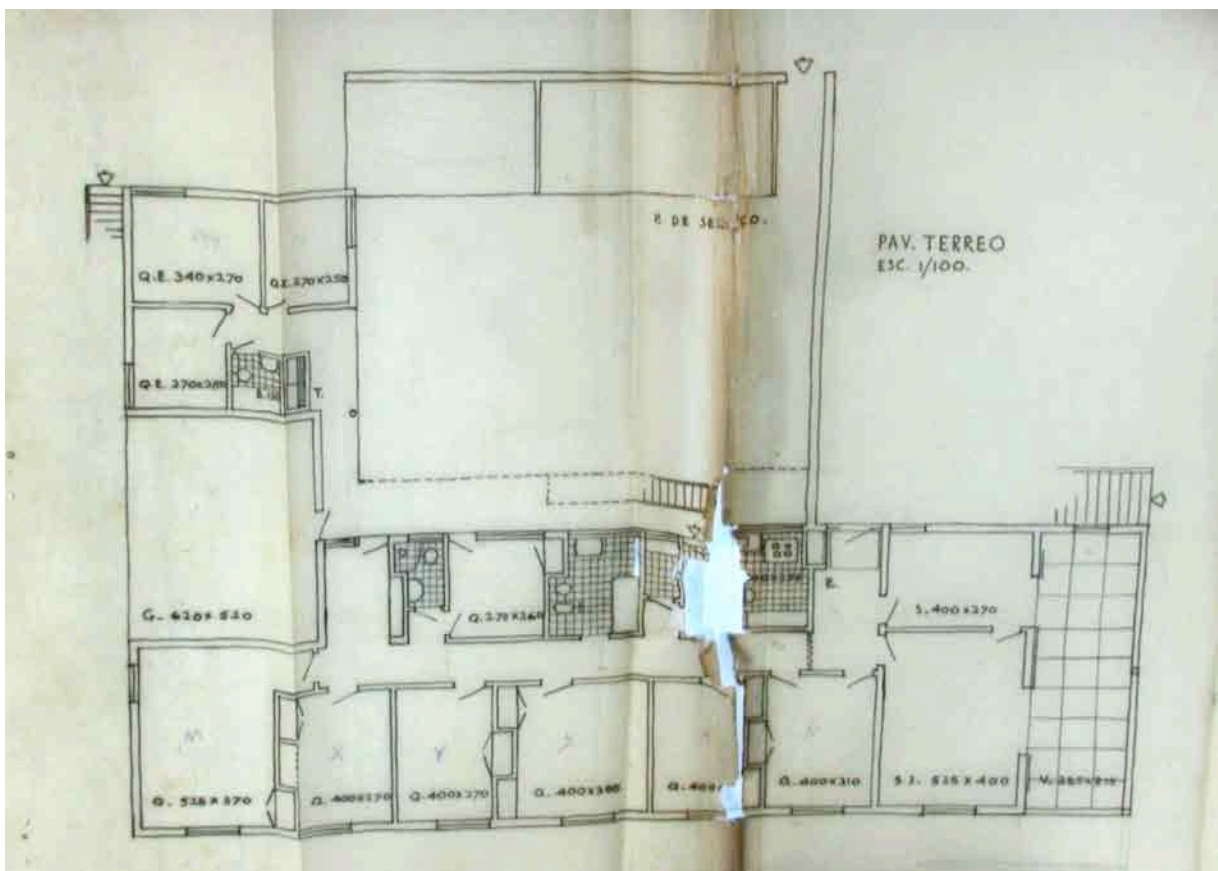
16 Planta baixa do pavimento superior.

dos quartos, ora como entrada aos apartamentos independentes, assim como circulação de serviço para a cozinha e copa.

A partir destes espaços se dão uma contaminação de diversas características vernaculares, como as aberturas em treliça e a presença de azulejos na porta



17



18

de entrada e nas escadas. As janelas já não são em fita, senão aberturas isoladas com folhas de venezianas externas, ao invés das moderna persianas embutidas tão usadas outrora. O pátio de serviço delimitado por um rústico

17 Perspectiva desde a fachada do sol poente.

18 Planta baixa do térreo.

muro de pedra e pequena porta encravada na esquina, lembra muito o tratamento dado à casa do zelador do Museu das Missões de São Miguel.

A casa se mostra um *pot pourri* de soluções já utilizadas em projetos anteriores, o que enfraquece a plasticidade geral, uma vez que está mais concentrado em administrar os diferentes elementos que articula. Dilema entre a justa medida sobre “contar” o novo e o “contar” da tradição. De fato este impasse de ajuste da retórica moderna é tema de uma reflexão feita por Lucio em 1939, por ocasião de quando asesora o diretor do SPHAN na escolha de um projeto para a construção de um novo hotel na colonial cidade de Ouro Preto.

Rodrigo Melo Franco havia indicado Carlos Leão, antigo sócio de Lucio, para realizar o projeto solicitado pelo prefeito de Ouro Preto. Leão julga conveniente não macular o aspecto uniforme da cidade setecentista, e realiza uma proposta nos moldes neocolonial. Apesar da inicial aprovação de Rodrigo, se encomenda à Oscar Niemeyer uma segunda proposta, que apresentou uma moderna versão em bloco alongado. O dilema estava lançado e é aí que se define a importante intercessão de Lucio por uma linguagem que estivesse a meio caminho entre o contraste e o pastiche, estabelecendo importante base para o que mais tarde seria a posição oficial da instituição.

Se requisita uma segunda variante do projeto de Oscar, que acaba incorporando telhado tradicional e painel em treliça, entre alguns dos repertórios que suavizaria o impacto da nova construção. Oscar havia levado em conta os conselhos de Lucio em fazer descrição de um exagerado aspecto contemporâneo, para que:

acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor ainda, não dizer nada (assim como certas pessoas grandes e gordas mas de cuja presença a gente acaba esquecendo),

para que Ouro Preto continue à vontade, sozinho lá no seu canto, a reviver a própria história.⁹ [Lucio Costa 1939]

Este episódio do Hotel de Ouro Preto ilustra perfeitamente a delicada posição em que estava Lucio Costa às portas do anos 40, simultaneamente à frente do SPHAN e do CIAM¹⁰, tarefas aparentemente contraditórias e na qual o arquiteto se sentia à vontade, afinal seu apreço pela pureza da tradição vinha se colocando em pé de igualdade com sua convicção moderna.

12.1. Casa Saavedra

A Casa Saavedra tem um valor excepcional dentro do conjunto de casas construídas por Lucio Costa, seja pela peculiar beleza de que está dotada, como pelo fato de possivelmente ter sido seu primeiro projeto de uma fase de maior maturidade, após o reconhecimento internacional do Pavilhão do Brasil em Nova York.

Apesar de sua construção ter se dado entre 1942 e 1944, o projeto se remete à 1941, quando por ocasião do falecimento de um dos filhos do casal Saavedra, o cunhado de Carmen Saavedra e amigo de Costa, Bento Cruz¹¹, propõe à Tomás Saavedra a construção de uma casa de campo na região de

9 COSTA, Lucio. Carta à Rodrigo Melo Franco de Andrade. [1939?] In: MARTINS, Carlos Alberto F. **Arquitetura e Estado no Brasil**: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa 1924/1952. 1987, Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987, p. 198.

10 Ainda não está bem conhecida a relação de Lucio Costa como delegado do CIAM, mas se sabe que estava encarregado pelo CIAM de organizar o grupo moderno no Rio de Janeiro, conforme afirmou o próprio Lucio em carta endereçada à Rodrigo Melo Franco. COSTA, Lucio. VI A 01-02225 L. [**Carta à Rodrigo Melo Franco de Andrade**]. [1939?]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2467>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

11 Bento Gonçalves Cruz III (1895-1941), ou apenas Bento Oswaldo Cruz, filho do conhecido médico Oswaldo Cruz (1872-1917), era casado com Maria Luisa Proença, irmã de Carmen Saavedra.

Correias para consolar a dor de sua mulher, sugerindo também que a residência fosse projetada por Lucio Costa.¹²

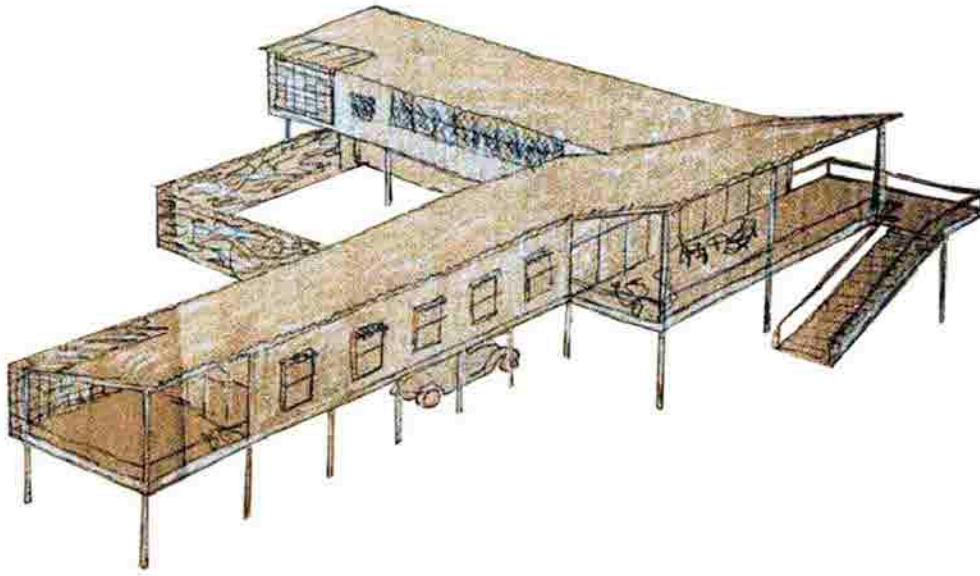
Tomás Óscar Pinto da Cunha Saavedra (Lisboa, 1890 - Rio de Janeiro, 1956), era um bem sucedido português radicado no Brasil, detentor do título nobiliárquico 3º Barão de Saavedra. Devido suas convicções pela monarquia, esteve implicado em desobediências contra o novo regime Republicano de Portugal em 1910, ano em que expatriou-se no Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro. Casando com Carmen de Proença (1904-1959), de família tradicional brasileira, o imigrante Saavedra mostrava-se aclimatado à cultura da antiga colônia tropical, sem, porém, deixar de estar intimamente envolvido com sua cultura de origem. Chegou a cumprir papel destacado à frente do grupo de imigrantes lusos que viviam no país, como por ocasião das Comemorações Centenárias de Portugal em 1939-1940, quando presidiu a Comissão Executiva do Conselho da Colônia¹³, que também contou com a estreita participação de Ricardo Severo, militante do revival colonial no Brasil.

Tais fatos contribuem para tornar ainda mais curioso o projeto a ser desenvolvido por Lucio, uma vez que era um autêntico português quem lhe encomendava uma casa ao arquiteto. As circunstâncias de projeto se faziam mais especiais se considerarmos que o orçamento envolvido praticamente não teria limites, já que o Barão além de banqueiro, diretor chefe do Banco Boavista, era um bem sucedido empresário com participação em negócios diversos, entre eles o famoso Hotel Copacabana Palace.

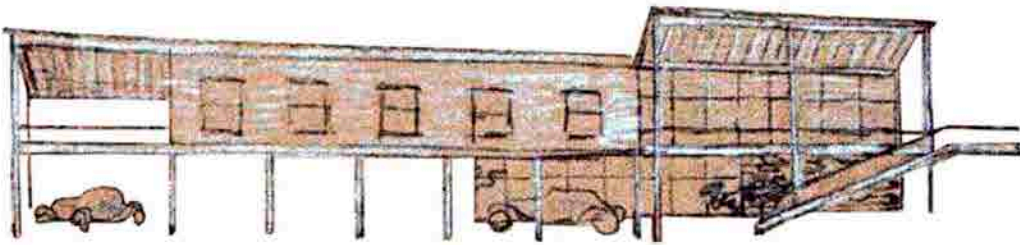
Ainda que com a possibilidade do luxo, o aspecto geral proposto por Lucio recusou excessos e requintes plástico, solucionando o projeto com uma impressionante austeridade. A casa se desenvolve como um pavilhão alongado com duas alas perpendiculares, suspenso por pilotis de concreto aparente e seção quadrada. As paredes do pavimento superior são de

12 Como Bento Cruz faleceu em um trágico acidente de hidroavião em agosto de 1941, tendo sido o encargo por sua sugestão, logo a encomenda do projeto foi de fato no ano 1941, ou mesmo antes.

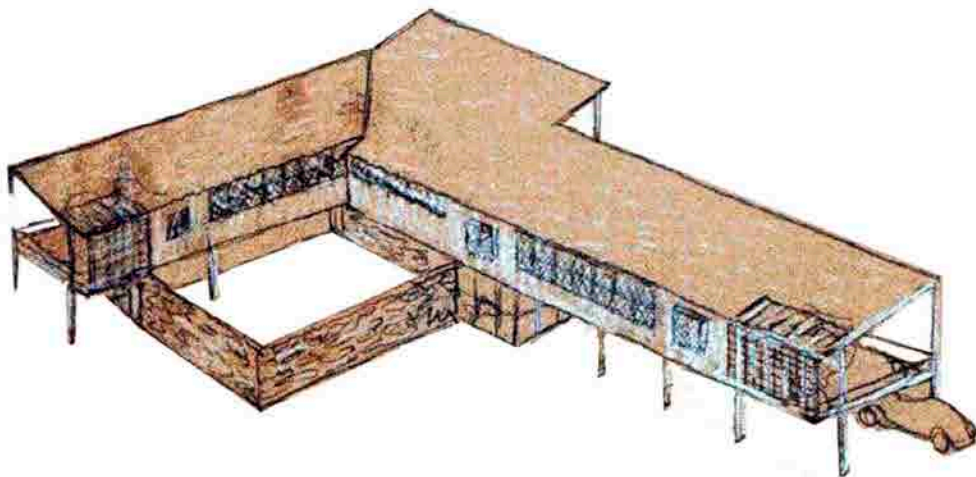
13 As comemorações [sic] centenárias de Portugal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 6, 24 ago. 1938.



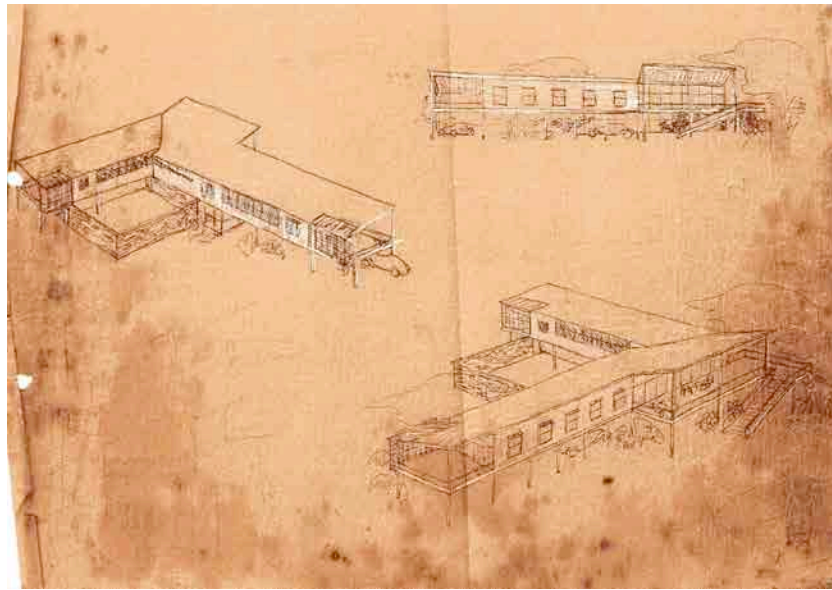
19



20



21



22

alvenaria de tijolos, sem rebocar na face externa, apenas pintadas de branco. No térreo as paredes externas são feitas com a mesma alvenaria de pedra aparente que envolve o pátio de serviço. A cobertura de apenas meia água é realizada em madeira e com telha tradicional.

Se nos atentamos aos três croquis em perspectiva que ilustram o projeto, vemos uma semelhança em alguns pontos do partido proposto no projeto encontrado no livro de recortes de Paulo Santos: solução de planta em “L”, com varandas nas extremidades, e na interseção das duas alas um pátio de serviço murado de pedras.

Em uma melhor apreciação do projeto veremos que ao purismo de seu aspecto geral é adicionado diretrizes do repertório tradicionalista, mostrando o quão focado o arquiteto estava em sua retórica mixta. Para Lucio, esta era a “regra do jogo” de seu exercício arquitetônico.

La obra de arte es un juego. Cada uno se crea sus propias reglas de juego. Pero esas reglas deben poder aparecéseles a quienes también quieran jugar.¹⁴ [Le Corbusier 1965]

Essa operação de composição à dois tempos, passado e presente, torna-se estimulante ao arquiteto pela própria síntese criativa, que, em certa medida, poderíamos dizer que era um mundo inventado dentro da modernidade. Associamos essa descoberta de Lucio por uma modernidade tradicionalista com o personagem de um conhecido conto de Jorge Luis Borges que é tomado pela insaciável pesquisa ao desvendar a enciclopédia de um mundo inventado.

No conto intitulado “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”¹⁵, publicado em maio de 1940, Borges relata o descobrimento de dois lugares inventados: um país supostamente próximo ao Iraque chamado Uqbar, e um mundo novo chamado Tlön. O assombro de tal descoberta o faz mergulhar mais fundo na pesquisa destes lugares novos, se entretendo em uma apócrifa enciclopédia que descreve minuciosamente Tlön.

Neste relato fantástico, Borges imagina um lugar que se rege por uma estrutura temporal única, um presente indefinido sem noção de pretérito nem futuro. Especial também é a geometria de Tlön, que é mutante, se modificando de acordo com o movimento do observador; e os livros de natureza filosóficas deste novo mundo invariavelmente abarcam as contradições de suas próprias doutrinas.

A pesquisa arquitetônica de Lucio maneja estes mesmo paradigmas do mundo inventado pelo escritor argentino. A sensibilidade cultural do arquiteto invalida as distâncias causadas pelo tempo e resignifica objetos de acordo com a experiência individual, entendendo que nenhuma tese está completa se não leva junto de si sua aparente contradição, fortalecendo a essência.

O “mundo inventado” de Lucio Costa está bem representado na casa para os Saavedra. Em uma primeira aproximação à residência de campo do Barão, o visitante antes irá se deparar com o grande terreno situado à margem do Rio Piabanha, a 700 metros de altitude, e à 80 Km da cidade do Rio de Janeiro. Atravessado pela estrada principal da região de Correias, zona municipal de

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

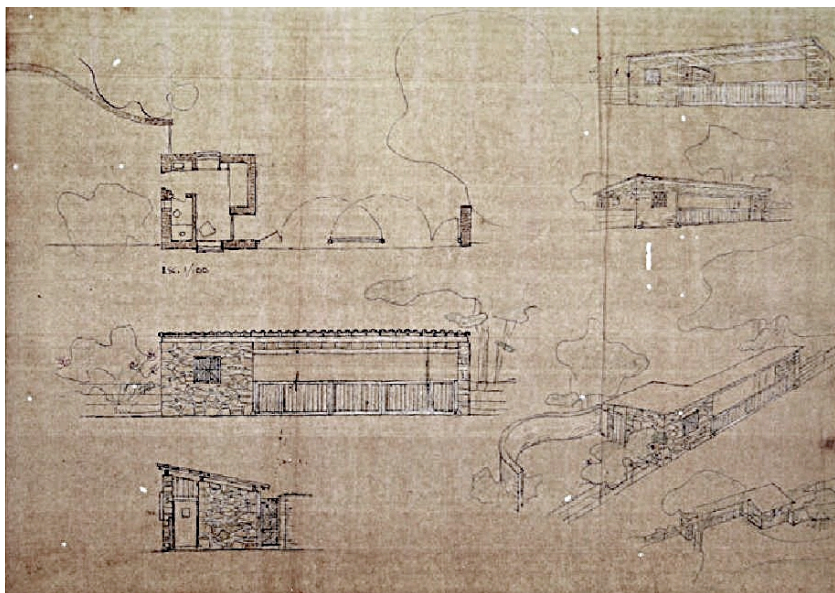


23

Petrópolis, o terreno com pouco mais de 100.000 m² se divide em duas parcelas, uma na íngreme encosta de um morro, e outra mais plana entre a estrada e o rio, onde a casa se implanta.

O acesso principal ao solar se dá por um portão executado com muita simplicidade e rusticidade, mas que por seu desenho logo se vê que foi alvo de composição. A impressão é de uma comodulação entre cheios e vazados, em que um portal retangular com o vazio do portão predominante é contraposto por uma parte cheia, construção de alvenaria de pedras destinada à guarita e banheiro. Ao lado deste prisma coberto com telhado, um muro curvo imprime o contraponto gestual.

Passada a entrada, o percurso que se faz até a casa é longo e sinuoso, permitindo que se contemple a abundante vegetação frutífera que possuía o terreno ainda antes de ser comprado pelo casal Saavedra. O terreno estava dotado de aproximadamente 80 jabuticabeiras, tendo sido este um dos motivos pela escolha da compra. Talvez essa grande satisfação por seu quintal de jabuticabeiras tenha encorajado o Barão a não acatar a sugestão de Lucio Costa quando recomendou o encargo à Bule Marx de um projeto



24

paisagístico.¹⁶

Ao aproximar-se da casa, nota-se que não há favorecimento nas perspectivas do percurso, e a casa se mostra como um objeto à mais no jardim. Já de longe se pode ver que a vegetação ao redor lhe amontoa em cima, e como que nascido da própria natureza, apenas partes da casa se deixa entrever. O que é bem diferente da relação da Villa Savoye com seu entorno natural, onde Le Corbusier dispõem a casa em meio a um platô gramado, quase um altar verde para o objeto moderno. Aqui Lucio Costa parece haver logrado suas intenções registradas em desenhos anteriores, onde aparecem vegetação subindo pelos pilotis, já anunciando que o seu purismo pelas linhas modernas cederia ao assédio tropical.

Em seu caminho de aproximação, o visitante para poder enxergar melhor a casa tem que deixar a senda de terra batida e adentrar o extenso gramado que margeia. Só assim poderá entrever um pouco mais a obra que ainda

16 [...] *os jardins de Burle Marx, item este que não ocorreu, porque o barão, sempre carinhosamente cordato comigo e obviamente sabedor do meu apreço pelo Roberto, não sei porque, - vetou.* (COSTA, 1997, p. 220). Apesar desta declaração de Lucio, Dourado (2000, p. 156) menciona que houve um projeto realizado por Burle Marx para a casa Saavedra. Como não obtivemos acesso ao arquivo de Burle Marx, imaginamos poder se tratar de algum estudo ou proposta inicial que não foi levada adiante. De haver feito, o jardim de Burle Marx poderia resultar semelhante aos célebres jardins que realizou nesta região de Petrópolis na década de 1940, como os de Odette Monteiro (1948) e Fazenda Marambaia (1948).

24 Projeto do portão de entrada.



25

25 Fotos do percurso de aproximação da casa.

26 Vista da casa desde o jardim.

27 Acesso principal da casa pelo térreo livre com pilotis.



26



27

assim insiste em querer se “vestir” com a vegetação que literalmente lhe toca.

O final do percurso leva o visitante a entrar por uma das extremidades da casa, em baixo de onde se localizava a varanda da maior suíte, o quarto do casal Saavedra, que atualmente está modificado com paredes e janelas.

A casa evidencia uma gentileza moderna: se sustém sobre pilotis deixando passagem para o caminho de terra batida, que agora se torna um pátio de



28



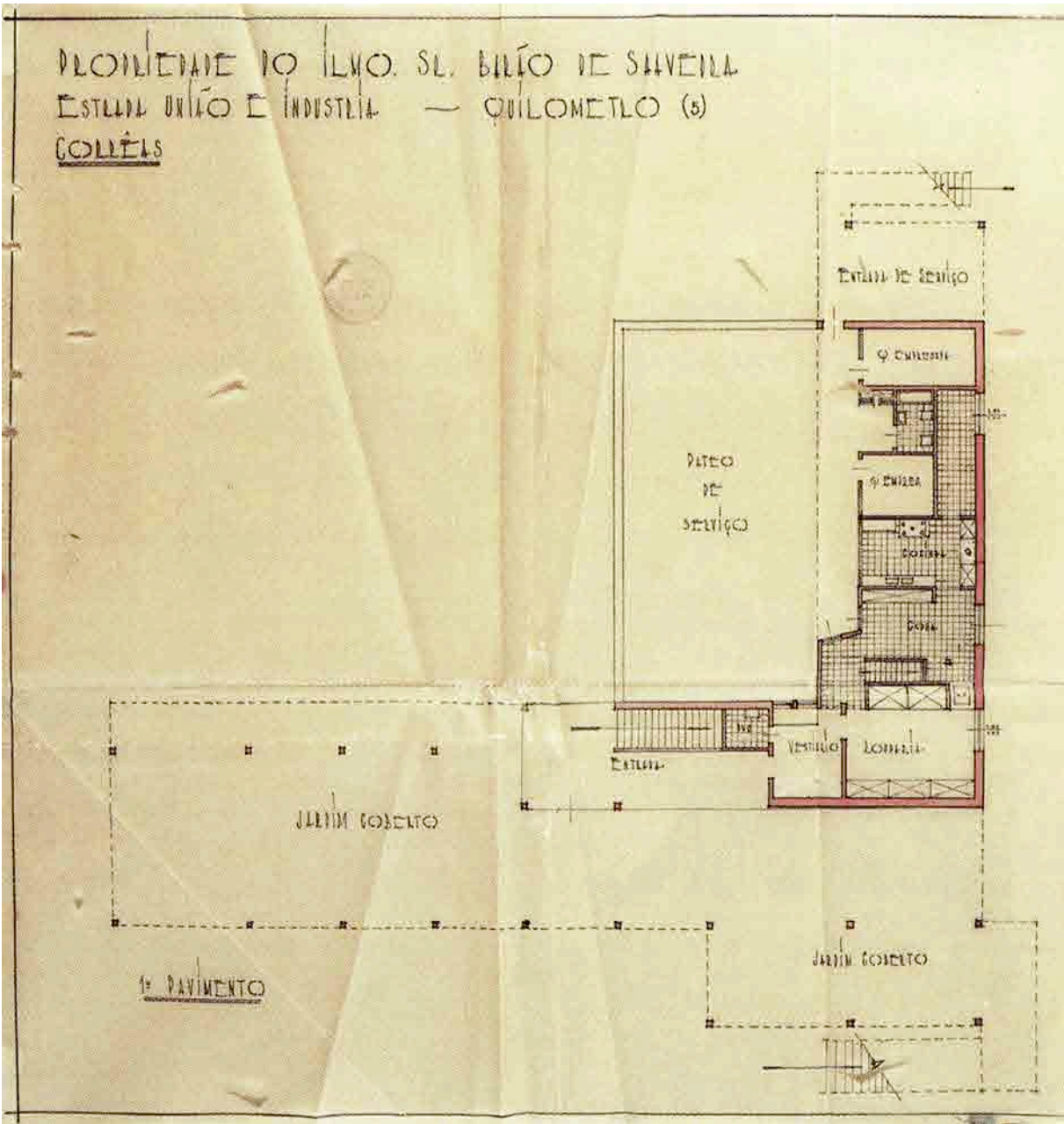
29

saibro, um espaço de natureza dupla. Ao mesmo tempo que serve de garagem, seu uso denominado em planta é de um “jardim coberto”, e parece estar projetado para o mesmo ânimo bucólico dos pilotis das casas de Monlevade ou de suas Casas Sem dono, onde o arquiteto costumava ilustrar com redes, cadeiras e vasos de planta.

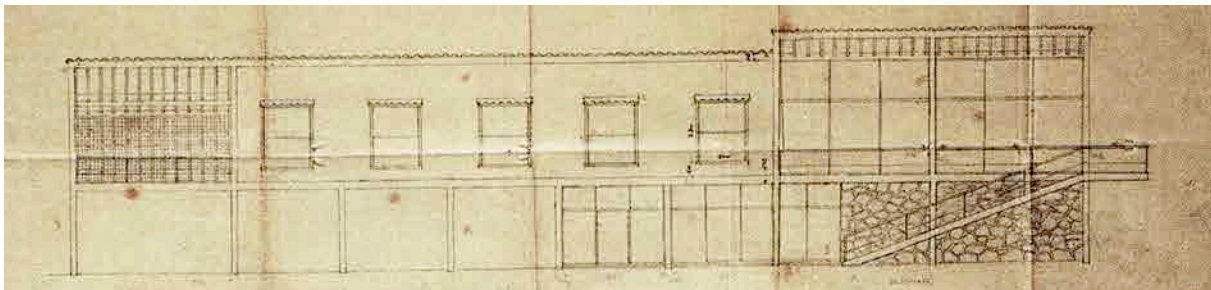
Neste espaço sob pilotis também está o vestíbulo de entrada, composto como um pequeno hall envidraçado, e que desde fora contrasta com a alvenaria de pedra aparente com que faz continuidade. O vestíbulo passa a impressão de ser uma caixa de cristal exibindo uma das “jóias” da residência, a grande escadaria de acesso ao pavimento que, além de suas exageradas dimensões, possui reminiscências das escadas coloniais, revestida de tábuas de madeira nobre e com um pesado corrimão que apesar de também se

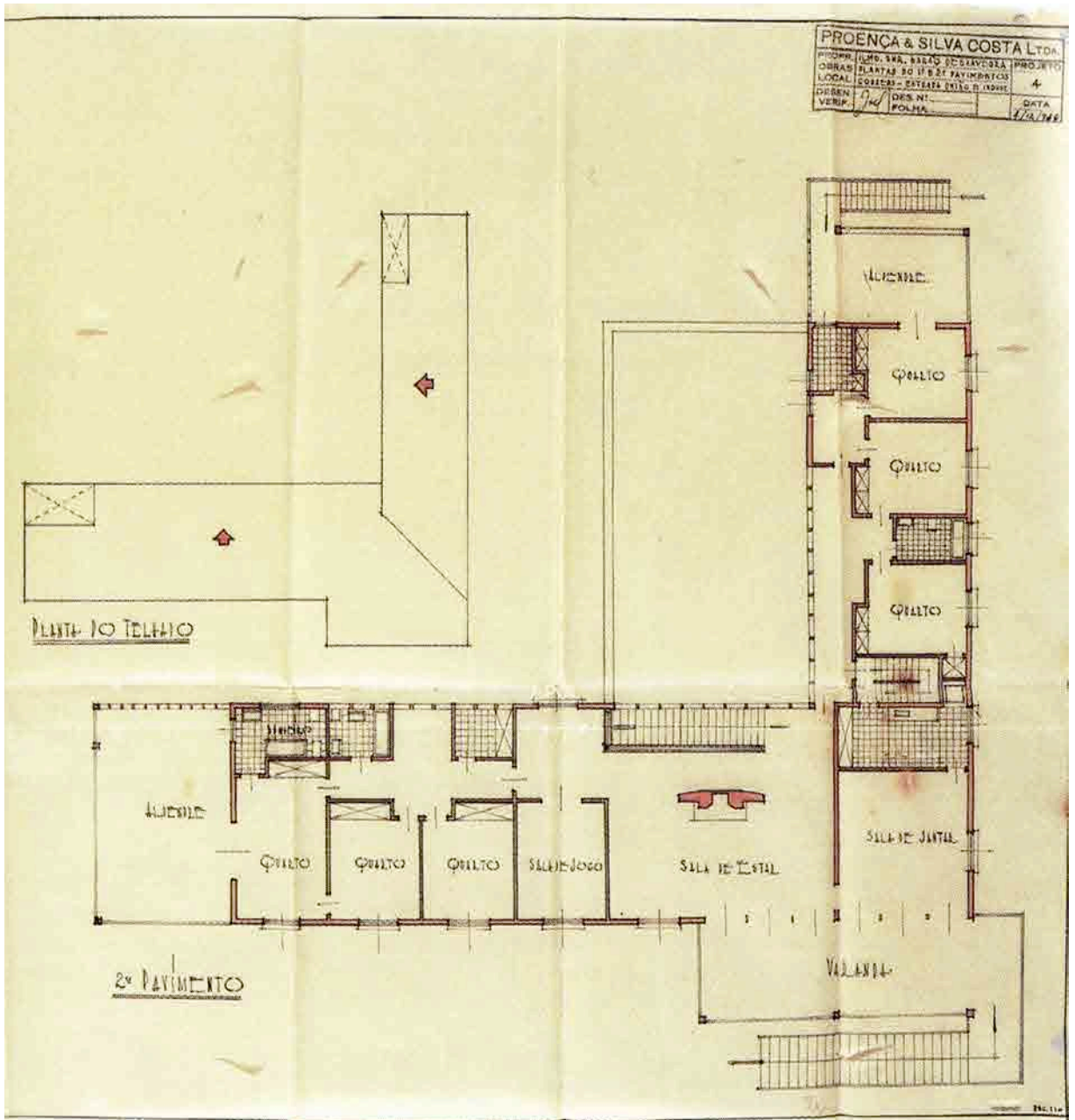
28 Espaço dos pilotis destinado à garagem e ao jardim coberto, conforme discriminado em planta.

29 Fotomontagem dos pilotis com desenhados para Monlevade e Casa Sem dono.

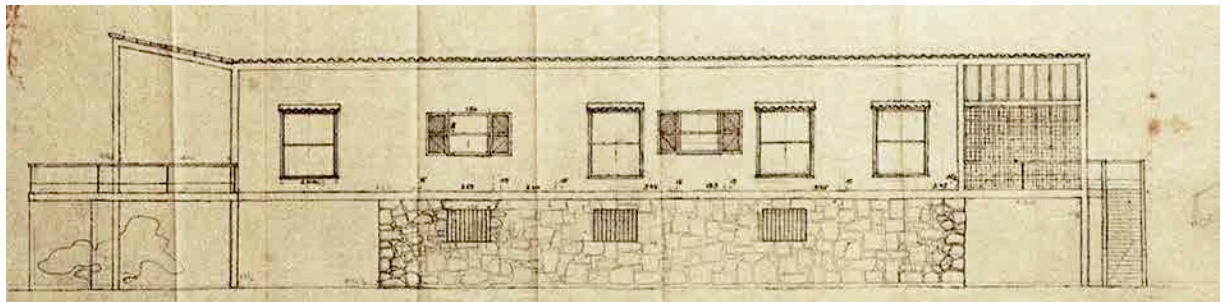


30

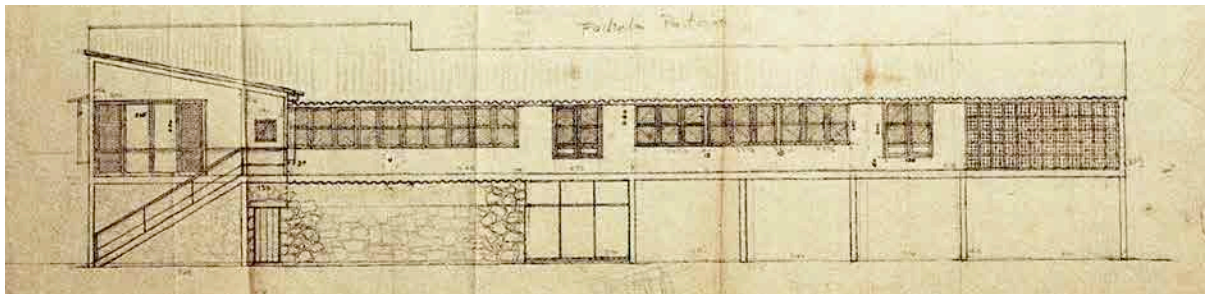




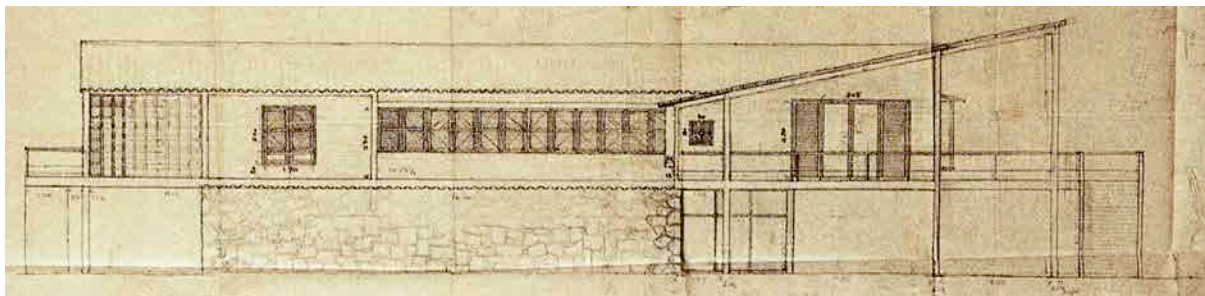
32



33



34



35

apoiar em finas barras metálicas, exhibe um agigantado balaústre de tábua recortada, além de outros caprichos de acabamento como o arremate curvo do rodapé de madeira.

O vestíbulo era um espaço importante nas casas sobradadas setecentistas, marcando a separação de acesso à residência senhorial do rés-do-chão destinado aos escravos e possível uso comercial. Quanto maior a casa e mais rico o proprietário, mais importância se dava à divisão espacial e social que este vestíbulo desempenhava.

A residência dos Saavedra parece estar pensada dentro desta mesma leitura tradicional, estratificando os espaços verticalmente. Além da escadaria de acesso à parte residencial, toda concentrada no pavimento superior, o vestíbulo também possui uma entrada às zonas de serviço, todas concentradas no térreo. Desde o cômodo identificado em planta como vestiário, tem-se passagem para as demais dependências: louçaria, copa, cozinha, quartos de empregados e pátio de serviço. A entrada de serviço propriamente dita está ao outro lado do complexo, em baixo da varanda do quarto situado na outra extrema da casa.

30 (Páginas anteriores) Planta baixa do pavimento térreo.

31 (Páginas anteriores) Fachada sudeste.

32 (Páginas anteriores) Planta baixa do pavimento superior e da cobertura.

33 (Páginas anteriores) Fachada nordeste.

34 Fachada noroeste.

35 Fachada sudoeste.



36



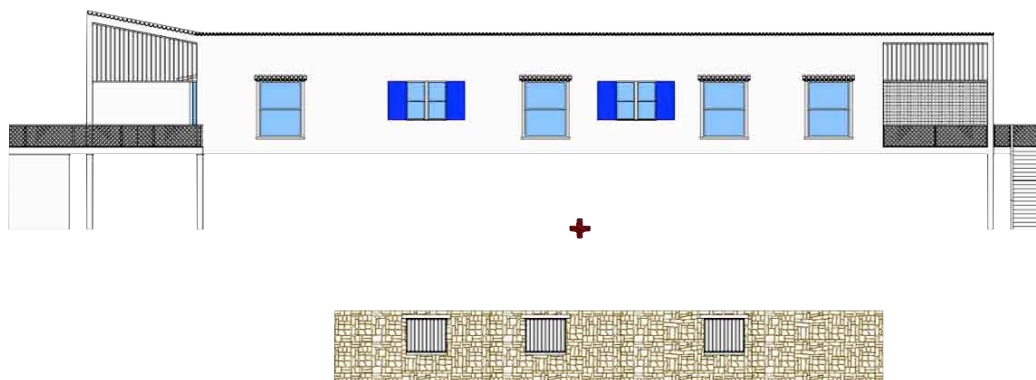
37

Estas áreas de trabalho além de agrupadas no rés-do-chão, também estão envolvidas por uma maciça alvenaria de pedra aparente, um muro quadrangular que muito lembra a clausura da casa do zelador em São Miguel das Missões. Poucas e pequenas são as aberturas incrustadas nestas paredes, e ainda quando feitas, as três janelas que dão para o jardim são altas e gradeadas.

É inevitável associar este espaço amuralhado, que encerra e desqualifica as paisagens externas, como uma atitude senhorial que se remete ao sistema

36 Vestíbulo de entrada.

37 Escada do vestíbulo.



38

patriarcal de colonização portuguesa. Talvez a aristocrática maneira de habitar dos Saavedra tenha servido de mote para Lucio confinar as zona de trabalho em um espaço sem possibilidade de contemplação e ócio, resultando numa senzala de pedra esmagada por sua casa grande, a qual sustém e serve. Uma primitiva cabana de pedras que se converte em cubo branco a medida que ascende aos céus.¹⁷

Por outro lado, como afirmou Freyre¹⁸, o sistema patriarcal de colonização portuguesa no Brasil está bem representado por esta combinação casa-grande e senzala, sendo onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro. As isoladas fazendas produtoras davam a autêntica expressão do patriarcalismo português, colonizador polígamo que soube conviver com a diversidade de costumes, e deu origem à raças mestiças da qual se formou uma noção própria de nacionalismo.

Desta forma, ao relacionarmos a Casa Saavedra com o modelo patriarcal português, queremos evidenciar que Lucio não está trabalhando com um

17 De fato a baronesa chamava carinhosamente a casa de Correias como “casa-grande”, nome que também estampava a capa do livro de assinaturas dos visitantes da residência, conforme nos foi dito em janeiro de 2013, em conversa telefônica com a simpática figura de Tomás Pinto da Cunha Saavedra (1945-), neto do Barão e um dos herdeiros da casa.

18 FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006, p. 35.



39

modelo de Homem moderno *standart*, mas com o contexto específico de seu cliente, um rico e imigrante monarquista português, que possibilitava ressonância com valores da moradia rural vernacular.

Em contrapartida à severidade dos espaços de serviço, o andar residencial continha requintes estéticos que deixava notório a situação abastada da família. Além do arranjo interior realizado pelo decorador Henrique Liberal, quem Costa afirmou ser considerado o então “entronizado papa cosmopolita da decoração”¹⁹, a casa contava com algumas personalizações artísticas, como as maçanetas de desenho exclusivo com o brasão da família; forro abobadado tipo gamela na suíte do casal que previa uma pintura afresco a ser realizada por um artista português, que afinal não se realizou; e o belo mural pintado por Portinari em uma das paredes da sala de Jantar.

O afresco pintado por Candido Portinari em 1944 se intitula Divina Pastora, e satisfazia às profundas convicções religiosas do casal, comprometidos membros da Igreja Católica, reproduzindo a conhecida aparição da santa em Sevilha, em 1703.

19 COSTA, 1997, p. 220.

39 Divina Pastora, 1944. Mural afresco de Portinari.

O pintor já havia colaborado em outras oportunidades com Lucio Costa, como no Salão da ENBA de 1931 e no Pavilhão de Nova York, assim como ainda estava realizando uma série de afrescos e mural de azulejos encomendados para o MESP. O apreço do arquiteto pelo trabalho do pintor se pode notar pelo comentário que fez sobre o afresco “Jogos Infantis”²⁰ realizado na sala de espera do gabinete ministerial de Capanema, pintado no mesmo ano do mural da Casa Saavedra. Sabendo da alta estima que Lucio tinha por Portinari, e da proximidade pelas encomendas do edifício ministerial, não seria estranho se tivesse sido o próprio arquiteto quem lhe sugeria a encomenda aos Saavedra.

Apesar das modificações que a casa sofreu com o passar dos anos²¹, o mural Divina Pastora continua bem conservado, e já serviu de deleite aos diversos hóspedes ilustres que frequentavam a casa do Barão nos idos dos anos 1940 e 1950. Apesar de se tratar de uma residência de campo, os Saavedra, que moravam em Copacabana, também usavam a casa de Correias para receber personalidades pertencentes a alta sociedade do cenário político e empresarial, por citar alguns, os presidentes do país Eurico Gaspar Dutra e Juscelino Kubichek, e o banqueiro David Rockefeller. Carlos Drummond de Andrade, em artigo ao jornal expressou sua “inveja” de poder, à simples vontade, apreciar este afresco de Portinari:

Nos dias de hoje, porém, se você contar com a simpatia dos Barões de Saavedra, encontrará numa casa de Correias, Estado do Rio, a grande pintura afresco, cheia de graça, fantasia e sentimento ao mesmo tempo tradicional e moderno, que é a “Divina Pastora” de Portinari. [...] O cronista, que não costuma invejar aos ricos sua riqueza, gostaria de ter ao alcance dos olhos, [...], esse quadro de ingenua poesia, que o sr.

20 Diante deste magnífico mural de Portinari, geralmente considerado um “subproduto” de Guernica, permito-me retificar: sim, surgiu, de fato, no rastro da sua trágica sombra, mas como o seu oposto. Num caso a demência, o horror, a brutalidade, a mutilação, - a matança. A insopitável veemência plástica da denúncia. No outro, o seu reverso, a graça dos “Jogos Infantis”, - belo e plástico embalo de puro amor. Trata-se, pois, de um deliberado e consciente confronto. Este mural é o “anti-Guernica”, é a resposta. (COSTA, 1997, p. 128).

21 Ainda que protegida legalmente desde 1991 na condição de monumento arquitetônico do estado do Rio de Janeiro, a casa foi modificada em partes significativas, como o fechamento das três varandas e a construção de mais uma ala sob pilotis, alterando a planta inicialmente em “L” para o formato em “U”. A casa segue em posse da família Saavedra, e Tomás Saavedra nos informou que há planos de converter a casa em parte de um complexo hoteleiro.

Barão pode apreciar a qualquer momento.²² [Carlos Drummond de Andrade 1954]

Voltando ao vestíbulo, o visitante que sobe pela escadaria que dá acesso ao pavimento residencial verá que a disposição espacial interna é clara. A casa se dispõem pela interseção de dois longos corredores que dão acesso aos quartos, e no cruzamento destes, se loca a parte social composta de uma ampla sala de estar com a sala de jantar anexa.

Logo se percebe o protagonismo material dado à madeira, que está presente nas esquadrias, no piso de pinho de riga e no forro com caibros aparente, estando assim de acordo com os esplêndidos interiores barrocos luso-brasileiros, que tinham a madeira como matéria-prima de interiorismo.

A distribuição espacial também confirma a influência do interior das casas coloniais, conforme o dizer do próprio arquiteto:

Já no século XIX as casas de arrabalde se alongam em profundidade, e extensos corredores, para os quais abrem os quartos, ligam a sala da frente, de visitas, e seu terraço de chegada, à sala de jantar e à varanda caseira, aos fundos, com escada de acesso ao quintal.²³ [Lucio Costa 1986-1994]

Os seis quartos e a biblioteca estão voltados para as faces externas do “L”, ao terreno ajardinado, enquanto a circulação dos corredores dão para a face interna, para o pátio de serviço. A excessiva insolação da orientação dos corredores é controlada pela solução de janelas em treliça, abrindo à maneira das antigas rótulas. Dispostas em linha, muito mais que se remeter à *fenêtre en longueur* de Corbusier, esta solução se remonta às inúmeras casas coloniais que usavam o recurso das treliças corridas nas aberturas de pátios e quintal de fundos, comum aos períodos anteriores às fábricas de vidro, como na Casa Chica da Silva visitada por Lucio em Diamantina.

Os diferentes tipos de esquadrias adotadas, e sua qualidade de desenho, fazem com que estas sejam os elementos de maior expressão plástica da

22 ANDRADE, Carlos Drummond de. **Divina Pastora**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p. 4, 1º caderno, 4 maio 1954.

23 COSTA, Lucio; COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a Palavra Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 77.



40



42



44



41



43

40 Cruzamento dos dois corredores.

41 Chegada desde o vestíbulo.

42-43 Vista das janelas em fita executadas com rótulas de treliça corrida.

44 Detalhe da treliça e da abertura tipo rótula.

casa. Apesar de Lucio estar consciente de as aberturas serem uma possibilidade de reproduzir a técnica vernácula, o arquiteto também opta por adaptar novos formatos para as antigas soluções. Este é o caso das janelas dos quartos, também presente na parte social.

Isoladas uma das outras, estas janelas se adiantam da fachada fazendo-se caixas de vidro anexadas ao corpo da casa. É uma releitura dos muxarabís, que ao invés de fechar-se com o tramado tradicional, controlando a luz e as vistas, busca a transparência com a paisagem e com a boa insolação.



45



46



47

Ainda que as janelas isoladas costumem limitar o enquadramento das visuais, como bem ilustra o esquema de paisagem à “2 dimensões” desenhado por Le Corbusier em uma de suas conferências no Rio de Janeiro em 1936, as janelas da Casa Saavedra são na verdade grandes aberturas, baseada nos módulos do pan de verre que estavam sendo executados no MESP. As aberturas possuem dois metros de altura, e estruturam duas grandes folhas de vidro dispostas em guilhotinas móveis com contrapeso embutido nas arestas.

45 Janelas dos quartos e da sala de jogos executadas com grandes guilhotinas de vidro.

46 Detalhe do resalto da janela e das telhas de faiança com desenhos esmaltados.

47 Fachada nordeste.



48

Lucio soube aproveitar estes janelões com alma de fachada de vidro, que foram tão bem executados pela empresa Fichet de São Paulo²⁴. Compostos com estreitas lâminas de vidro laterais, estes muxarabís de vidro também estão “adoçados” ao paladar tradicional com pequeno beiral de telhas de faiança, com seus usuais desenhos florais esmaltados na paleta azul e branca em sua face posterior.

Ornamentais, as telhas tensionam a fachada branca, sem cornijas e sobre pilotis. Bem visíveis desde dentro da casa, a constante presença destas peças de tradição enquadrando a paisagem do jardim, recordam os ornatos das casas burguesas de meados do século XIX, que importavam quase todos os azulejos, estatuetas, pinhas e telhões cerâmicos produzidas pela fábrica Santo Antonio de Porto²⁵.

48 Detalhe da varanda em balanço e da escala da janela da sala de jantar.

24 COSTA; NOBRE, 2010, p. 157.

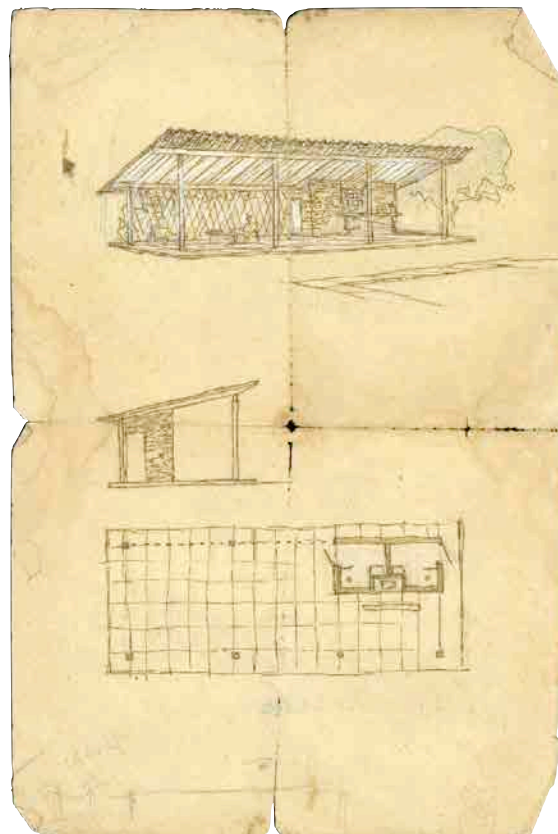
25 COSTA; NOBRE, 2010, p. 127.



49



51



50

No pequeno pavilhão que mais tarde Lucio projetou para dar apoio ao uso da piscina que se construiu junto a fachada nordeste da casa, também foram usado as mesmas telhas de faiança, dando um arremate ornamentado ao beiral.

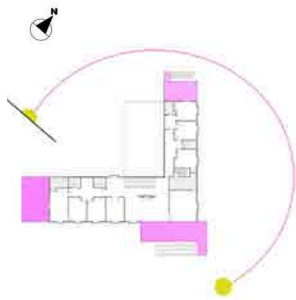
É curioso ver que estas decorativas telhas de louça voltam a ser usados pelo arquiteto nesta sua fase madura, sendo que se havia familiarizado com elas desde sua primeira participação em um projeto neocolonial, o Pavilhão das Grandes Indústrias na Exposição do Centenário da Independência, em 1922, quando ainda estagiava no escritório Técnico Heitor de Mello.

Se por uma lado as cuidadas esquadrias desempenham o protagonismo plástico da casa, as amplas varandas detêm o protagonismo espacial. Localizados estrategicamente nas três esquinas do pavimento superior, os dois alpendres anexo aos quartos e à varanda social confirmam a inclinação de Lucio Costa em desenhar espaços abertos habitáveis; además de

49 Pavilhão da piscina projetado posteriormente, e construído um pouco menor que o planejado.

50 Projeto do pavilhão da piscina.

51 Detalhe das telhas de faiança arrematando o beiral.



52



53

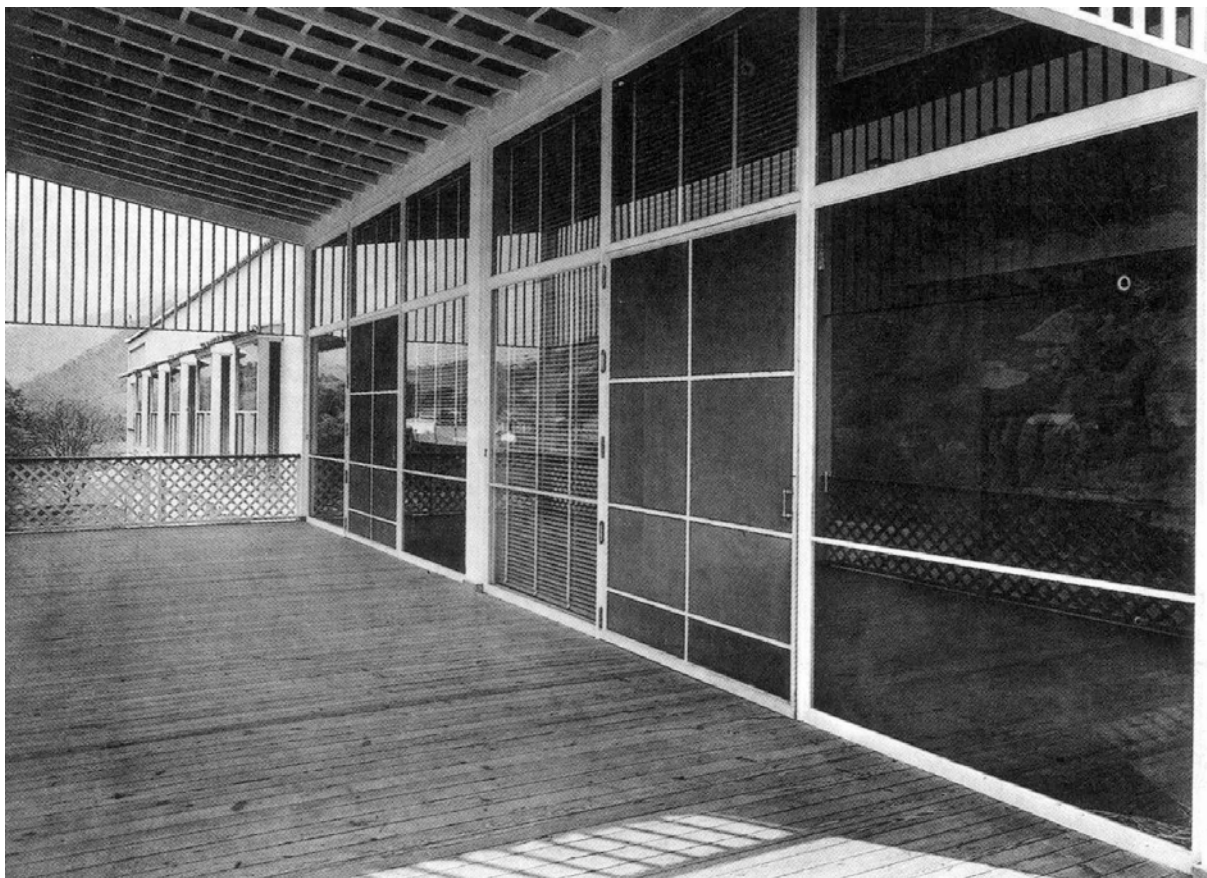
continuar o exercício mestiço de se apoiar na experiência vernácula na proposição espacial.

Os *toit-terrasse* de Le Corbusier se convertem nestas generosas áreas abertas, devidamente protegidas dos excessos do clima tropical. A grande varanda anexa à sala oferece ao luto de Carmen Saavedra uma habitação para a contemplação bucólica, e talvez proporcionar o mesmo sentimento que Lucio teve em sua viagem à Itália em 1926, quando desde uma grande varanda em uma casa de chá em Fiesole, Toscana, costumava contemplar idilicamente “a luz dourada do poente [...] hora em que o ar se desfaz em sons, límpidos, sonoros, tristes como a voz do silêncio. Sons que se desdobram e se prolongam no além...”²⁶

52 Esquema da disposição das varandas e orientação solar.

53 Varanda social. Detalhe dos brises verticais, executados como simples régua de madeira giradas 45°.

26 COSTA, L. [Carta à família]. Florença, 22 dez. 1926 In: COSTA, 1997, p. 47.

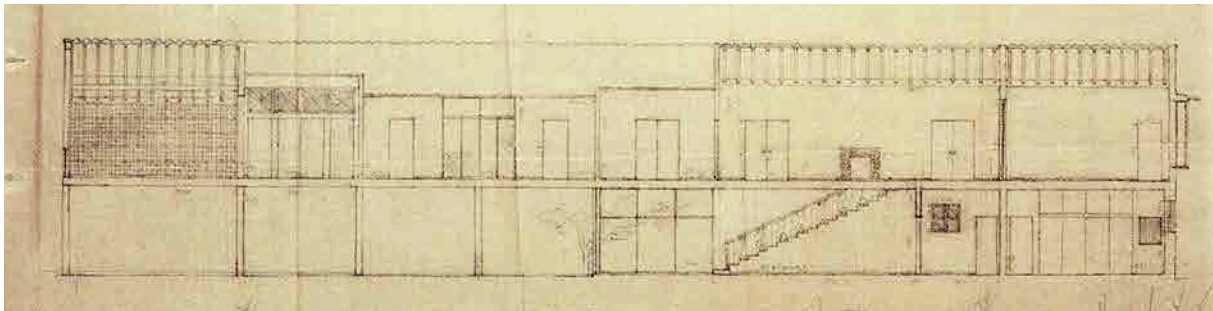


54

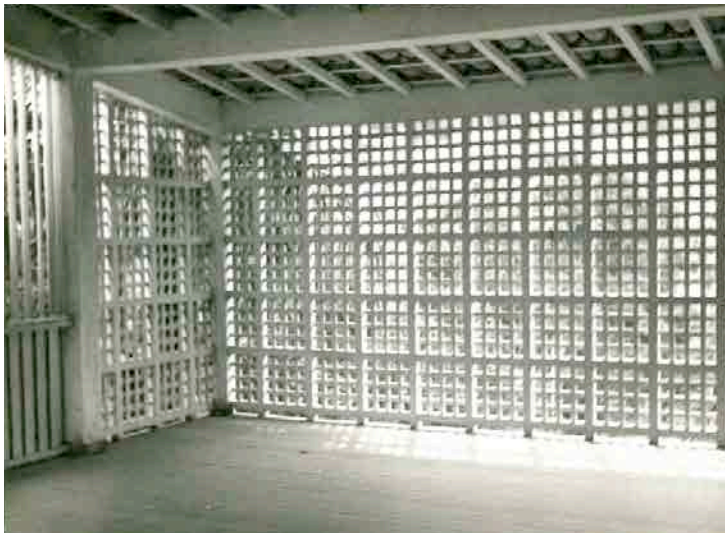
Este grande hall sem paredes, além do mais, recebe uma imponente escadaria que toca o chão gramado, um gesto enraizador igual que os pilotis que parecem nascer do chão empoeirado. Com esse convite de descer ao jardim, se fecha um ciclo de fluxos que tem o amplo terreno ajardinado como parte fundamental da residência.

O conjunto de escadaria e varanda, que no entender de Raul Lino e João Barreira é a principal característica da casa portuguesa²⁷, havia sido recentemente explorado por Lucio e Oscar no Pavilhão de Nova York através do amplo terraço e escada que dava ao jardim. Também em Nova York o arquiteto adotou a solução dos delgados brises verticais para o controle da insolação do auditório, que também se vê nas varandas de Correias. O arquiteto executou esses quebra-sóis verticais com régua de madeira

27 CARDOSO, Joaquim. Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio. **Revista do SPHAN**, Rio de Janeiro, p. 226, n.7, 1943.



55



56



57

giradas 45º, solução familiar à icônica capela do Sítio Santo Antônio em São Roque²⁸.

Além destes brises nas faces de insolação favorável, os dois alpendres junto aos quartos também tinham uma proteção na fachada dos fundos, que dava para o poente. Já nos croquis iniciais o arquiteto esboça uma estrutura tramada com o fim de servir de pergolado e formar uma parede vegetal que se estenderia até o telhado.

Contrariando os iniciais desenhos do projeto, a construção decidiu eliminar a parte pergolada do telhado. Foi executado conforme se percebe na foto da varanda da suíte dos Saavedra, com o telhado se estendendo até o beiral, deixando apenas a parede dos fundos com a retícula. Além da proteção

55 Corte longitudinal.

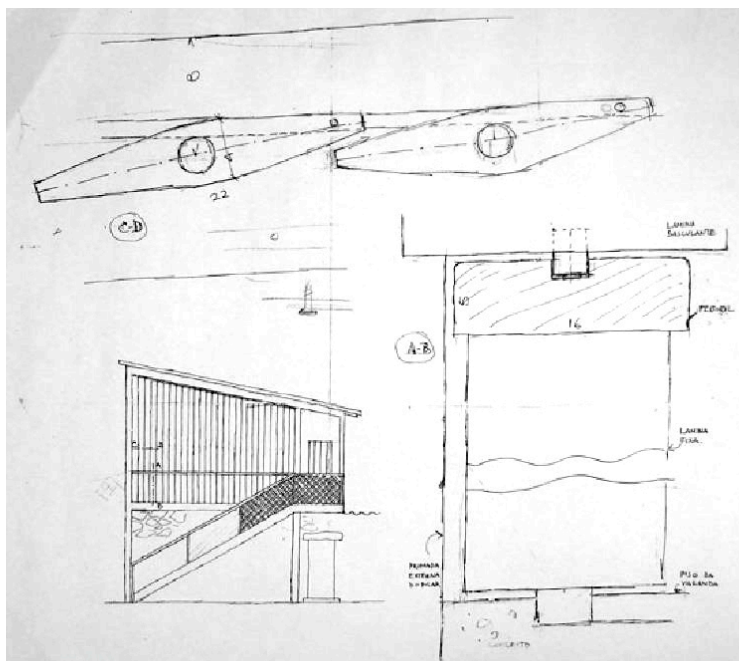
56 Varanda caseira contígua à suíte principal. Detalhe dos brises laterais e do tramado em madeira.

57 Segunda varanda caseira, com acesso externo independente.

28 Patrimônio bandeirante do século XVII, com importância tal que fez com que o próprio Mario de Andrade o comprasse, doando em 1944 ao SPHAN.



58



59

solar, esta estrutura tramada também resguardava a privacidade das vistas desde o pátio de serviço, reavivando outra vez a aplicação da ancestral treliça moçárabe.

Como a orientação destas varandas junto aos quartos eram extremadamente desfavoráveis, Lucio adaptou brises verticais móveis que não estavam inicialmente no projeto, e que se assentavam diretamente sobre o parapeito de madeira com um pino de encaixe simples, que o possibilitava pivotar.

O conjunto de acabamentos de superfície que se executou sobre as aberturas e varandas fazem notório a preocupação do arquiteto em controlar o indesejado calor excessivo dos trópicos. E também o apreço de Lucio às lições simples da arquitetura tradicional, que soluciona com engenho através de treliças e ripados, sem abdicar das novas possibilidades dos modernos brises móveis.

Este claro alinhamento entre modernidade e tradicionalismo operado por Lucio na Casa Saavedra pode ser considerado uma aproximação às idéias da vanguarda moderna paulista dos anos 1920, quando Oswald de Andrade e

58 Acesso da segunda varanda caseira.

59 Projeto dos brises verticais de madeira, que se apóiam com simples pinos sob o parapeito.



60

Mário de Andrade advogavam por um ponto de contato entre a cultura popular nacional e a erudição moderna, seguindo a tendência do culto ao primitivo das vanguardas européias.

Tanto era o esforço de aproximação à tudo que era local que, no início, a vanguarda artística paulistana fez eco aos interesses dos arquitetos envolvidos com o neocolonial, já que estimulava a suplantação do eurocentrismo por um excentricismo nacional.

Como indígenas, criollos y mestizos de varias razas, los artistas modernos brasileños asumieron definitivamente su condición de hijos e hijas del trópico; de su mestizaje nacen poemas y melodías, de la selva los jardines. De su diversidad nace el arte plural y de su condición de periferia cultural atacan con la antropofagia.²⁹

Em 1928, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral exploram a idéia da antropofagia praticada pelos povos aborígenes da etnia Tupi como contraponto poético, e Oswald então escreve a declaração literária intitulada “Manifesto Antropófago”.

Tupy, or not tupy that is the question. [...]

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o [...]

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty. [...]

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade.³⁰

Com a fundação da Revista de Antropofagia a vanguarda paulistana explora poeticamente esta estratégia de subversão cultural, canibalismo como emancipação. Mário de Andrade escreve também em 1928, seu clássico livro “Macunaína”, explorando hábitos e folclores nativos através das vivências de

29 SANTOS, Cesar Floriano dos. **Campo de producción paisajística de Roberto Burle Marx: El jardín como arte público.** 1999. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Escuela Técnica de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1999, p. 108.

30 ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, p. 3 e 7, v.1, n.1, maio 1928.

60 Manifesto Antropófago publicado na Revista de Antropofagia, 1928.

um *sui generis* personagem indígena. A pauta moderna tornara-se a busca e significação no nacional.

Le Corbusier quando esteve em 1929 no Brasil também se inteirou da postura antropofágica do grupo paulista, e o entendeu pelo particular otimismo da ótica estrangeira, já que eram as suas idéias as que seriam devoradas. Conforme mencionado em seu Prólogo Americano de Precisões, para o mestre suíço o canibalismo era um rito em busca de melhores forças:

Os jovens de São Paulo expuseram-me sua tese: “Somos antropófagos”. A antropofagia não era costume glutão. Tratava-se de um rito esotérico, de **uma comunhão com as melhores forças**.³¹ [Le Corbusier 1929]

No final da década de 1930 apesar de já não se falar em antropofagia cultural, ela permanece no imaginário da vanguarda. Por isso nos parece estimulante associar a atitude de Lucio Costa ao violar o receituário moderno estrangeiro com o repertório vernáculo local, como um ritual antropofágico.

Um Lucio Costa antropófago! Idéia que parece estar nas entrelinhas da declaração do próprio arquiteto quando foi entrevistado por Hugo Segawa em 1987:

O movimento paulista de 1922 até chegou à antropofagia, que era uma forma mais dramática de **devorar o europeu, para assimilar o novo**. Era um movimento cosmopolita e “antropófago” ao mesmo tempo. E logo em seguida, em 1930, eu, que era um arquiteto de formação acadêmica e já tinha me dedicado a uma parte desse movimento de recuperação tradicional, **fui o mesmo que participou no Rio de Janeiro [...] dessa assimilação**.³² [Lucio Costa 1987]

A antropofagia foi uma prática real entre algumas etnias nativas do Brasil. Com o processo de colonização européia iniciada nas primeiras décadas do século XVI, incríveis relatos de rituais antropofágicos atravessaram o

31 LE CORBUSIER. **Precisões**: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 29.

32 COSTA; NOBRE, 2010, p. 161, grifo nosso.

Atlântico, enriquecendo ainda mais a impressão de barbárie das civilizações americanas.

Um dos principais relatos da prática antropofágica no Brasil se deu através do livro impresso em 1557 em Marburgo, que conta a história verídica de Hans Staden (1525-1579), um alemão que se aventurou servindo em navios espanhóis que assediavam a costa brasileira.

Depois que o navio em que estava naufragou no litoral de São Paulo, Staden acabou sendo capturado por índios tupinambás, dando início a um cativeiro de nove meses, em que todo tempo sofria ameaças de ser devorado.

O filho do chefe Cunhambebe me atou as pernas dando três voltas em torno delas, e com os pés presos dessa forma tive de pular pela cabana. Eles riam e gritavam: “Lá vem a nossa comida pulando!”³³ [Hans Staden 1557]

Antes de conseguir se libertar através de uma transação de escambo entre indígenas e navegadores franceses, Hans Staden testemunhou diversas cenas antropofágicas, do qual seu relato se vale para descrever a agonia vivida:

Ele cortou-lhe a cabeça, pois o Carijó só tinha um olho e, devido à doença que o acometeu, tinha péssima aparência. Jogou a cabeça fora e fez chamuscar o corpo sobre a fogueira para que a pele se desprendesse. Depois retalhou-o e dividiu os pedaços em partes iguais com os outros, como é costume entre eles. Eles o comeram com exceção da cabeça e das tripas, de que tiveram náusea, pois estava enfermo.

Depois andei pelas cabanas. Numa delas estavam assando os pés, numa outra as mãos, na terceira, partes do tronco.³⁴ [Hans Staden 1557]

Outros escritores e artistas também deram relatos do costume antropofágico existente no país. Entre estes está o pintor holandês Albert Eckhout (1610-1666), que participou da experiência da Nova Holanda, colônia holandesa que subsistiu no nordeste do Brasil entre 1630 a 1654.

33 STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**: Primeiros registros sobre o Brasil. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 79.

34 STADEN, 2011, p. 100.



61

Entre as pinturas que desenvolveu com o fim de documentar as paisagens e costumes da época, pintou o quadro “Índia Tarairiu”, em 1642. Nesta pintura está representada uma índia antropófaga que carrega partes humanas para sua futura deglutição.

Estimulados em sobrepôr este conceito de antropofagia com o nativismo operado por Lucio Costa na Casa Saavedra, onde viola o purismo da modernidade internacional com valores da arquitetura vernacular, realizamos uma *collage* com esta pintura de Eckhout.

A idéia é estimular a percepção de Lucio como o “bom selvagem”³⁵, que apesar de se comunicar com o mundo civilizado não abre mão de seus

35 Termo do imaginário europeu durante os séculos XVI e XVII.

61 Desenho de banquete antropofágico realizado por Theodore De Bry em 1592, ilustrando história de Hans Staden, retratado ao fundo com barba.



62

hábitos nativos. Fomos instigados a incluir Le Corbusier na imagem, que se limita ao papel da refeição, naturalmente. O resultado da imagem é de um Lucio meio nativo e meio europeu, vestido à inglesa, retratado em sua estimada paisagem tropical.



63

63 Lucio Costa Antropófago, 2013. Colagem realizado pelo autor.

12.2.Casas da década de 1940

No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.
Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.³⁶
[Carlos Drummond de Andrade 1930]

É através dos encargos bem sucedidos de uma série de casas que realiza ao longo da década de 1940, incluindo a de Saavedra, que o arquiteto amadurece a modernidade adaptada que buscava. E não por casualidade neste mesmo período está abalada a admiração pela Europa, que em plena guerra estava cada vez mais difícil de se comunicar.

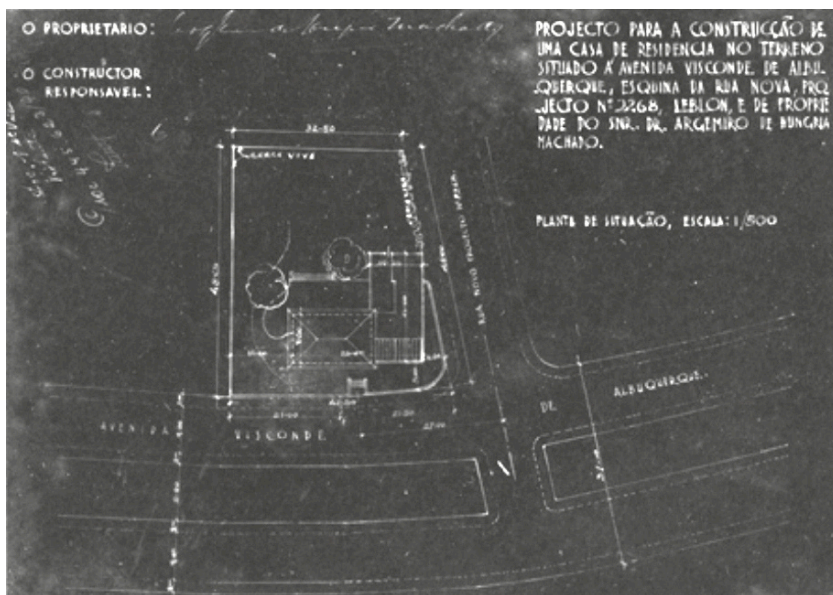
Dentre estas antológicas residências está a casa construída no Rio de Janeiro para o casal Hungria Machado, projeto realizado por Lucio em 1942. Argemiro de Hungria da Silva Machado (1897-1954), paulista que havia estudado na Europa, era um empresário bem sucedido envolvido com o lucrativo comércio do café brasileiro³⁷. Mas foi sua esposa Clara Hungria Machado quem um dia entrou no escritório onde se desenvolviam os desenhos executivos do MESP, perguntando por Lucio, pois lhe queria encarregar o projeto de sua futura residência no Leblon, esquina da rua Timóteo da Costa com avenida Visconde de Albuquerque³⁸.

O casal Hungria Machado era muito sensível à questão da arquitetura vernacular, tanto que, na década de 1930, compraram o casarão setecentista da Fazenda Santo Antônio em Itaipava, região serrana do Rio, com o fim de garantir sua preservação e usufruir da mansão colonial como residência de

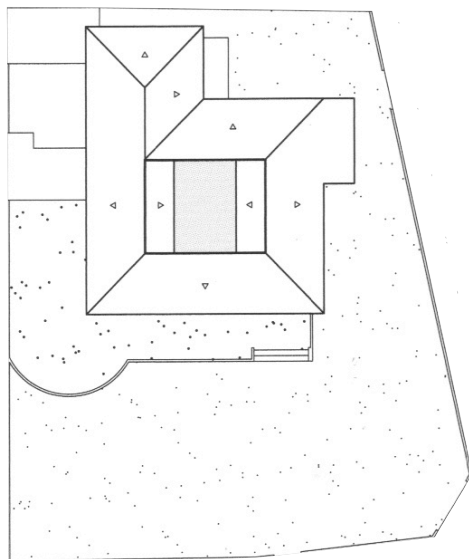
36 ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

37 Foi fundador e diretor da Cia. Nacional de Comércio de Café.

38 Hoje em dia a residência serve como Consulado da Rússia. A casa e o jardim estão bastante desfigurados pelos ajustes realizados por ocasião da compra pela União Soviética, no final da década de 1960, para servir como Representação Comercial. Em 1969 Lucio é contratado pela URSS para projetar um prédio anexo à casa, que ampliaria as instalações de sua Representação Comercial.



64



65

descanso. Provavelmente a escolha por Lucio se deu em função deste gosto pela imersão tradicionalista que a fazenda do século XVIII proporcionava³⁹.

Antes de chegar à solução final do projeto no Leblon, Lucio idealizou uma proposta de casa em “L” situada à frente do terreno, próximo ao acesso da avenida principal. A residência estabelecia uma relação franca com um jardim aos fundos que o terreno em aclave conformava. Com o

³⁹ Após o projeto da nova casa, e com uma amizade consolidada, Lucio também auxiliaria os Hungria Machado orientando intervenções na Fazenda Santo Antônio.

64 Estudo de implantação da Casa Hungria Machado.

65 Implantação adotada.

Legenda

- 1 - Entrada
- 2 - Vestíbulo
- 3 - Pátio
- 4 - Sala
- 5 - Varanda
- 6 - Copa
- 7 - Cozinha
- 8 - Dormitório
- 9 - Despensa
- 10 - Garagem
- 11 - Lavanderia
- 12 - Terraço
- 13 - Jardim de inverno



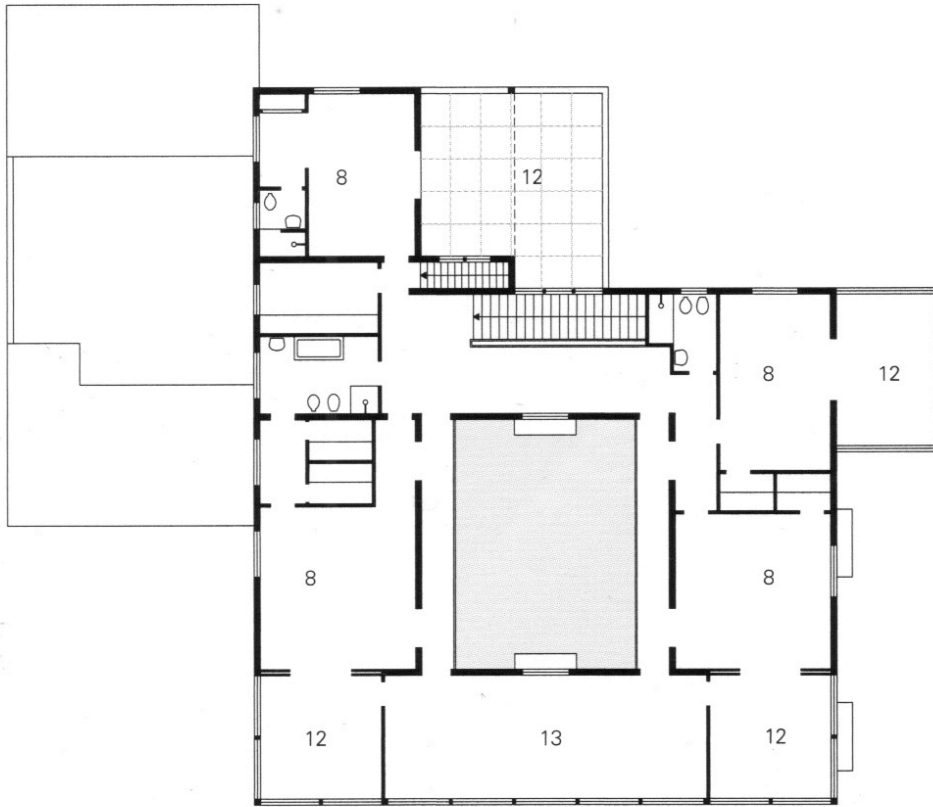
66



67

66 Planta pavimento térreo.

67 Fachada para o jardim.



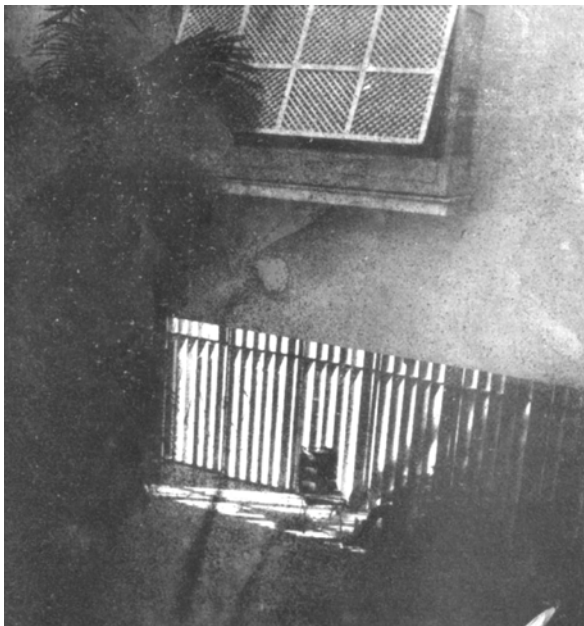
68



69

68 Planta pavimento superior.

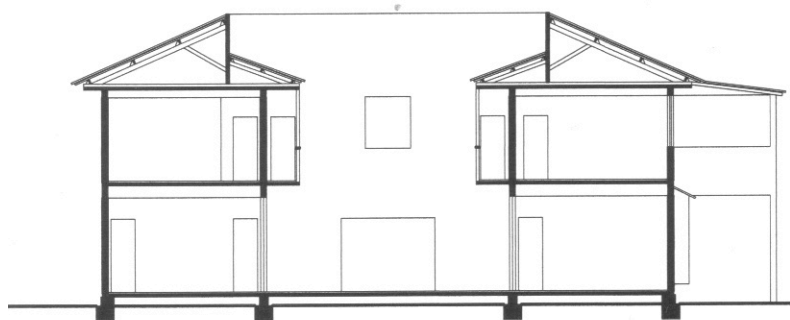
69 Fachada para o jardim.



70



71



72

amadurecimento da proposta, se opta por um partido bem diferente, deixando a implantação de forma aberta apenas para a Casa Saavedra, realizada quase simultaneamente.

A residências dos Hungria Machado então adota uma volumetria compacta, e apesar de receber pequenos acréscimos laterais e da cobertura com telhado, não perde sua solidez de aspecto quase cubico, ou mesmo palladiano, como Lucio gostava de se referir. Desde a planta de cobertura pode-se verificar um vazio central que organiza o espaço interior, e quando vemos a planta térrea se nota um segundo pátio junto às áreas de serviço.

70 Muxarabí da varanda superior e varanda térrea com brises verticais.

71 Detalhe dos brises que dão para o jardim.

72 Corte. Detalhe das galerias superiores dando para o pátio.



73

A casa parece então fechar-se em torno de pátios para a organização de seus espaços internos, e a geometria quadrada se replica. O térreo está tratado com a abstração de dois quadrantes em diagonais sobrepostos pela esquina. Um destinado ao serviço, com garagem, cozinha, copa e habitação para empregados; e em diagonal o quadrante principal, destinado às áreas sociais, e que recebe sua extrusão em planta como pavimento superior, destinado à zona íntima de quartos.

A distribuição espacial em torno de pátios propiciou uma melhor iluminação e ventilação dos cômodos, mas não substituiu o peculiar gosto de Lucio por amplas varandas e terraços contíguos aos quartos e zonas sociais. De fato a idéia de pátio centrado se diluiu no térreo pela grande varanda contígua. Varanda que não estando aberta ao jardim frontal da casa, do qual se separa com paredes, brises verticais e janelas, encerra-se junto ao claustro do pátio, configurando-se como um espaço excêntrico, de estimulante transição entre zonas abertas e fechadas. Logo acima dessa espécie de loggia, no pavimento

73 Vista desde a varanda térrea.

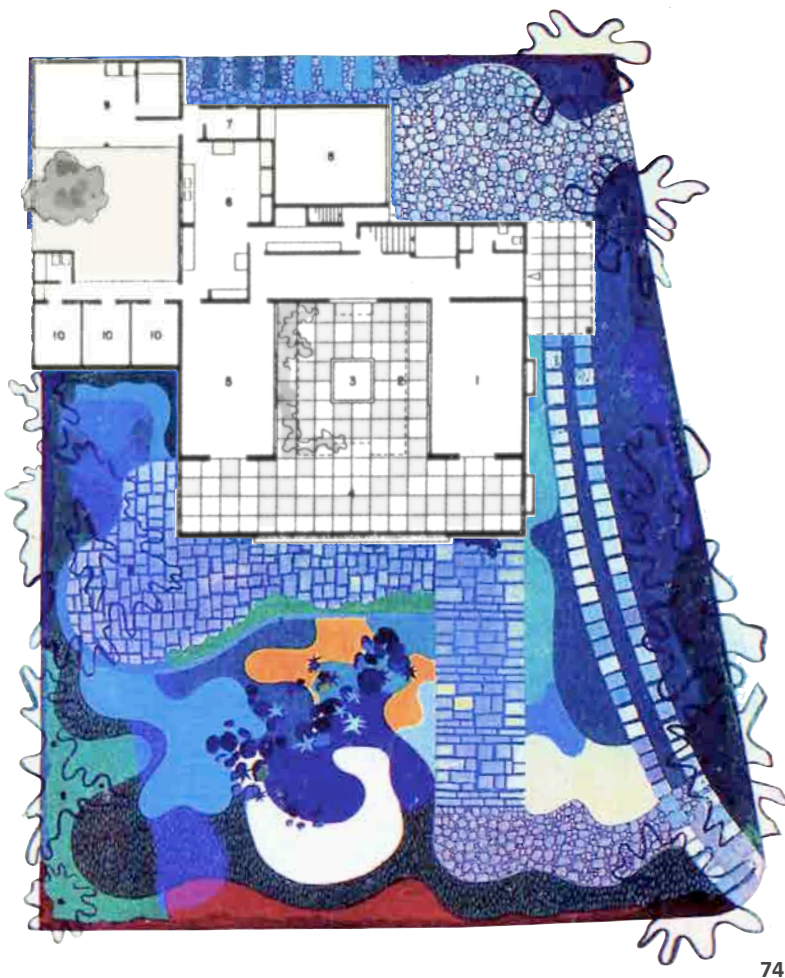
superior destinado aos quartos, a varanda se reproduz como uma terraço fechado com venezianas e janelas.

Desta forma, a simétrica fachada de aspecto robusto que se avista desde o jardim, apesar de sugerir o contrário, esconde por detrás de suas janelas em fita e brises verticais, varandas pouco convencionais, e vitais na relação com os demais espaços da residência. Este fechamento das superfícies que davam ao jardim, e a integração com o pátio, em parte se deve à castigada orientação para a insolação poente.

A casa posteriormente esteve ambientada com móveis antigos e relíquias coloniais colecionadas pelos proprietários, mas o estímulo de sua identidade colonial provinha essencialmente do próprio vocabulário arquitetônico. O pátio junto às salas térreas imprimia um aspecto quase anacrônico devido à impressão do pequeno tanque de água ao centro, rodeado ao alto pelos corredores externos tipo claustro religioso, e vigiado por dois belos muxarabís que esconderiam possíveis olhares anônimos.

Nesta experiência de Lucio na Casa Hungria Machado, a retórica tradicionalista volta a refletir aspectos de seu primeiro projeto para a Casa Gomes, mostrando a trajetória ao avesso que sua modernidade explorava. A semelhança com a casa neocolonial construída por Ernesto Gomes, além de estar no partido de corpo compacto, quadrado, coberto com telhado tradicional, e que se estrutura internamente ao redor de um grande vazio central, também está em detalhes soltos como as delicadas carpintarias, gelosías em rendilhados e janelas com grade e telhadinhos que se adiantam ao corpo da edificação.

O projeto do jardim foi encomendado à Burle Marx, que realiza uma heterogênea composição de espécies com alturas e cores distintas, também marcado pelo sempre presente espelho d'água com plantas aquáticas. Este projeto, que é contemporâneo ao jardim do MESP, também está representado com a influência das linhas amebóides que se encarregam de transformar todo o terreno em manchas curvas de cor e texturas, com



75



76

exceção da projeção da casa, representada em azul claro no desenho original.

Roberto Burle Marx também realizou um outro jardim que muito se assemelha com este desenho, mas desta vez para a Casa Candiota⁴⁰, residência que Lucio projetou em 1946 em parceria com o arquiteto e proprietário Paulo Candiota, e também com a assistência do arquiteto Bela Török⁴¹.

Construída no bairro do Leblon, rua Codajás número 231, à poucas quadras da residência dos Hungria Machado, a residência de Paulo Candiota também

74 Montagem do projeto paisagístico com planta do pavimento térreo.

75 Projeto paisagístico de Burle Marx.

76 Lago com plantas aquáticas do jardim.

40 O projeto deste jardim está publicado em Silva (1991, p. 11).

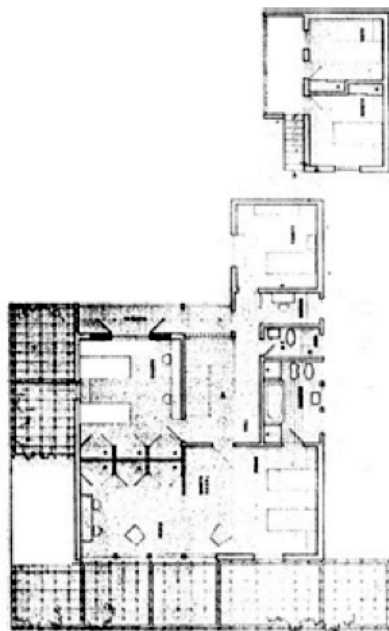
41 Bela Török também trabalhou como assistente de Lucio Costa nos projetos do Parque Guinle em 1943, e na Sede Social do Jockey Club do Brasil em 1954.



77



78



79



80

77 Casa Candiota.

78 Detalhe do pergolado frontal com fechamento em brises.

79 Planta do pavimento superior. Detalhe da vista do pergolado sendo representada em planta.

80 Planta do pavimento térreo. Detalhe dos dois pequenos jardins, na frente e nos fundos, desenhado por Burle Marx.

está dotada com outras notáveis semelhanças com a sua vizinha de 1942. Além do aspecto cúbico que a planta de variação quadrada em dois andares proporciona, a casa também possui janelas em treliça, venezianas abrindo como rótulas e cobertura com telhado de marcante beiral, que ao invés de

laje, como em Hungria Machado, está feita com cachorros aparente, como em Diamantina.

Mas a principal semelhança é na proposição espacial através da área que se cria entre o jardim e a casa. O terreno é bem menor que o da Casa Hungria Machado, mas com a mesma orientação da fachada para o poente, o que fez com que Lucio optasse por uma estrutura em pergolado anexa à fachada frontal, que além de servir como quebra-sol e elemento de jardim, faz surgir uma pequena varanda contígua à sala. Como esta varanda é fechada com brises verticais, cria-se um interessante ambiente de passagem e estar, que abre a sala ao pequeno jardim frontal.

Outro projeto que também guarda semelhanças com a Casa Hungria Machado é a Casa Paes de Carvalho, de 1944, onde a semelhança fundamental também está nos espaços semi-abertos que a residência articula. Nesta casa construída em Araruama, litoral do estado do Rio, para o amigo e médico da família, Pedro Paulo Paes de Carvalho⁴² e sua esposa Maria Carlota, Lucio demonstra um apego ainda maior pela tradição.

O partido aparentemente simples de um pavilhão residencial ao rés-do-chão com pátio aos fundos, guarda um carregado sentido de tradição, pois junto ao pátio também se aloca um anexo destinado à capela com sacristia e quartos de hóspedes. A presença desta construção anexa com acesso independente, era uma prática comum nas antigas fazendas e engenhos que, distante das cidades, costumavam dar guarida à visitantes e ter um serviço próprio de capelania.

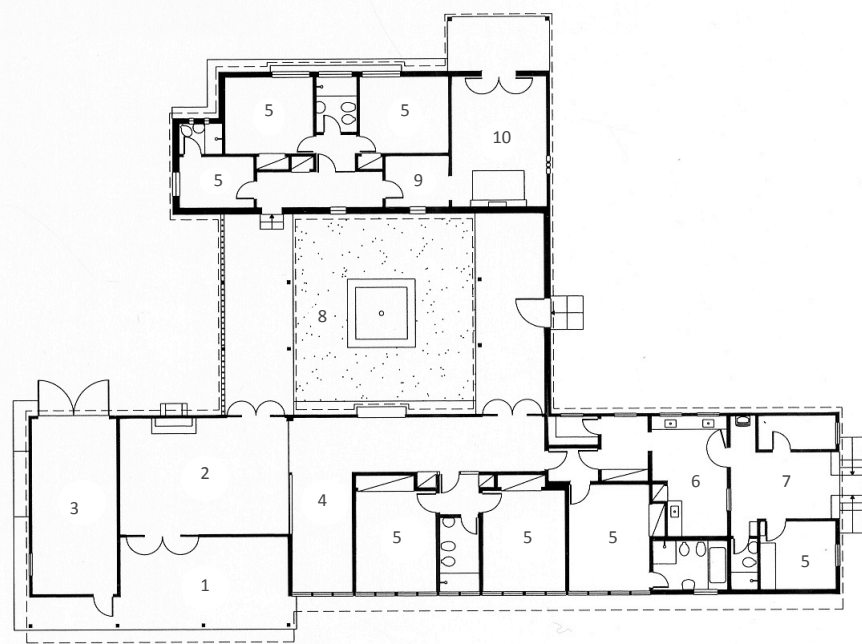
Apesar de estar em um amplo terreno à beira da extensa Lagoa de Araruama, com belas paisagens naturais, a casa busca o claustro com a presença do pátio com tanque d'água no centro e galerias cobertas na lateral. Outra vez o arquiteto usa brises verticais como fechamento lateral, simples ripados que muito contribui para a fruição espacial do pátio.

Também estão presente os demais elementos que se fixaram no repertório de sua mestiçagem arquitetônica: janelas guilhotinas em fita, venezianas em

42 Médico cirurgião que realizou o parto de suas duas filhas.

Legenda

- 1 - Varanda
- 2 - Sala de estar
- 3 - Garagem
- 4 - Sala de jantar
- 5 - Dormitório
- 6 - Cozinha
- 7 - Área de serviço
- 8 - Pátio
- 9 - Sacristia
- 10 - Capela



81



82



83

81 Planta baixa da Casa Paes de Carvalho.

82 Fachada principal.

83 Fachada posterior.



84



85



86



87



88



89

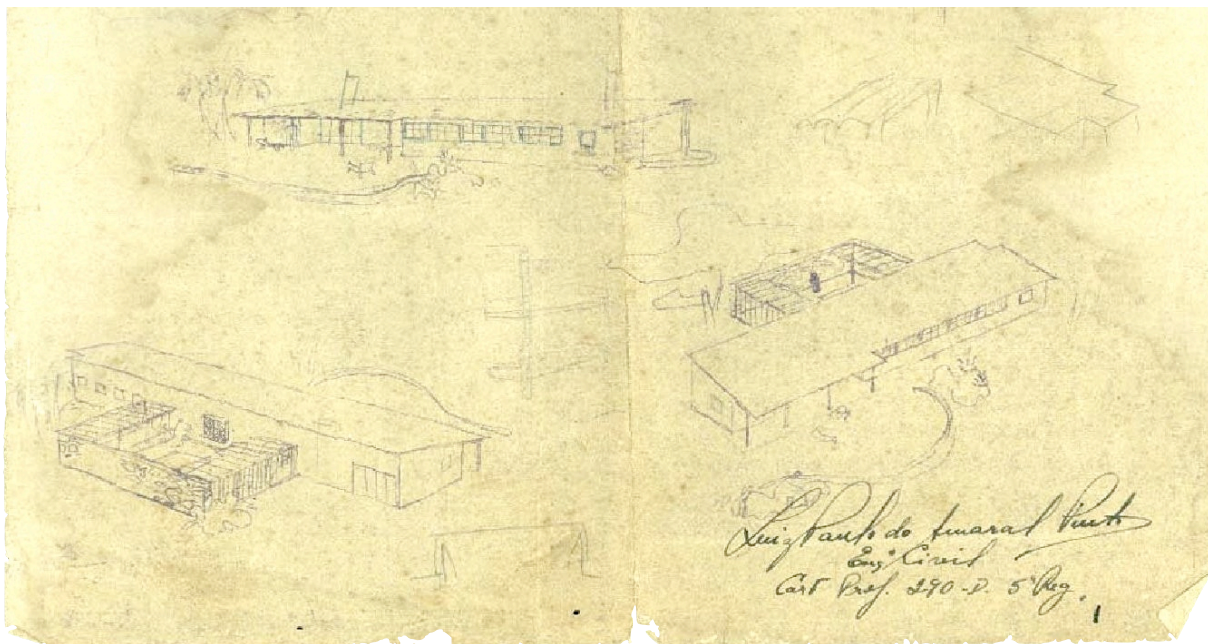
84 Vista lateral da capela e do acesso ao pátio.

85 Garagem e passadiço lateral do pátio.

86-87 Vistas do pátio.

88 Sala de estar e sala de jantar elevada.

89 Muxarabí com vistas para o pátio.



90

treliça, aberturas em rótula, janelas com telhadinhos próprios, piso de tábuas de madeira, balaústre de tábua recortada, cobertura em madeira com telhado tradicional, varanda social, paredes com vazados triangulares, etc.

Se observarmos os primeiros croquis realizados por Lucio ao desenvolver a Casa Paes de Carvalho, ainda sem o anexo da capela, veremos uma simplicidade quase excessiva, que inevitavelmente nos remete à impressão de uma arquitetura popular, anônima, como as muitas casas ao rés-do-chão que reproduziam a austeridade do período colonial. E talvez essa fosse mesmo a intenção do arquiteto, uma arquitetura anônima, que reduz a retórica moderna apenas à pureza formal do volume e dá máxima aplicação ao receituário vernacular.

Considerando que esta casa de 1944 ainda é anterior à inauguração do MESP, é curioso perceber como o arquiteto parece já estar satisfeito com o papel propagandístico das virtudes da modernidade que o edifício praticamente pronto exibia, e do talentoso grupo que se havia formado com a experiência de atelier com Le Corbusier, ao ponto de voltar-se por completo na composição de projetos que mais parecem as “carruagens

antigas” da qual dez anos antes, no período de “chômage”, reclamava que a clientela convencional lhe procurava encomendar.

Parece mesmo haver voltado a inspirar-se no discurso dos principais ideólogos do neocolonial, como Ricardo Severo que afirmou:

Tradicionalismo não quer dizer anacronismo, passadismo, ou mesmo necrofilismo. Quer dizer singelamente o ressurgimento da “tradição” que é, no íntimo de cada família humana, o espírito de sua gênese, sua essência vital, é a alma das nacionalidades;⁴³ [Ricardo Severo 1926]

Outro projeto residencial que realizou dentro deste mesmo rigor, é a casa de campo para a antiga cliente Heloísa Marinho. Concebida também em 1942, e construída em Correias, próximo à Saavedra, a casa está planejada para servir como duas residências que compartilham áreas sociais e de serviço, uma para a esposa de Roberto Marinho de Azevedo e outra para Anna Maria, conforme anotação em planta.

Como consequência do terreno em aclave e da criação de duas áreas íntimas distintas, os cômodos da casa estão dispostos com uma maior flexibilidade que o usualmente adotado por Lucio. Nos demais aspectos a casa exhibe as soluções de suas tautológicas casas deste período.

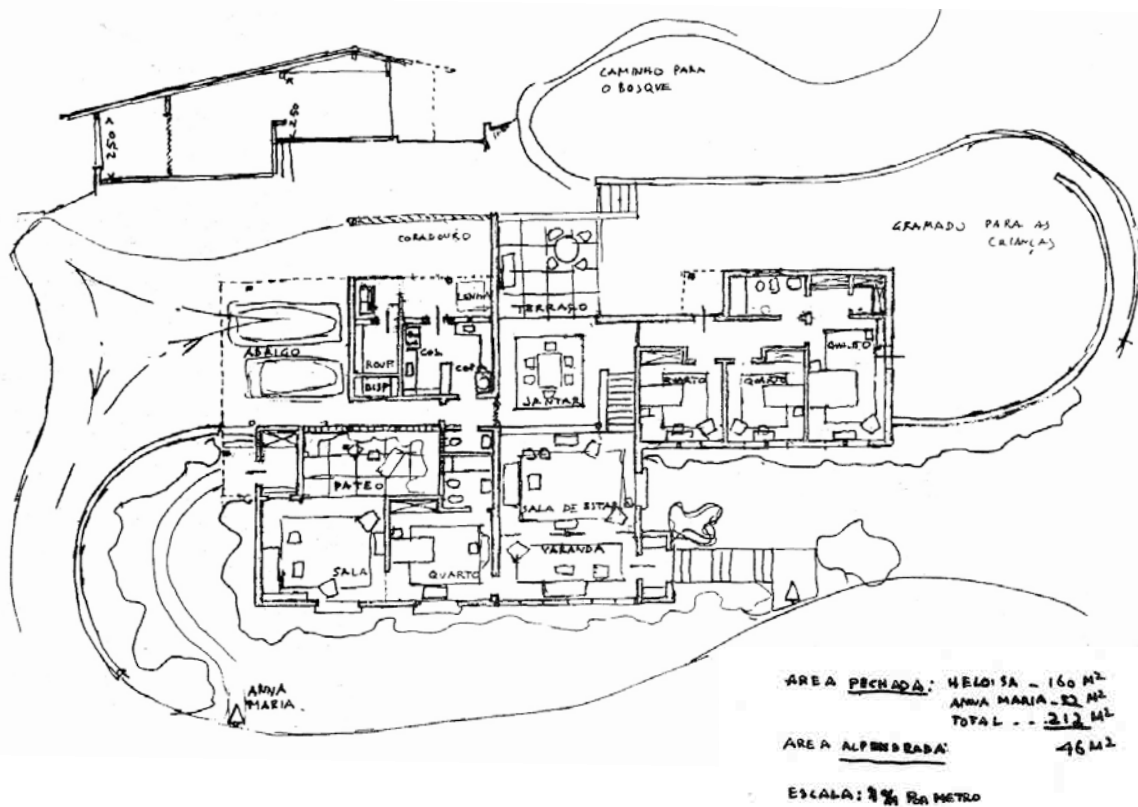
Está mais do que claro que o paradigma arquitetônico é a procura pelo conflito entre vanguarda e tradição, uma necessária tensão entre valores que precisavam se vitalizar, conforme sua citação de Riegl, em carta para Rodrigo Melo Franco:

O valor-idade e o valor-novidade são complementares. A distinção entre o novo e o velho responde tanto a uma exigência de autenticidade histórica quanto à necessidade de confrontar o novo e o velho para chegar ao sentimento pleno do **ciclo vital**.⁴⁴ [Lucio Costa 1939]

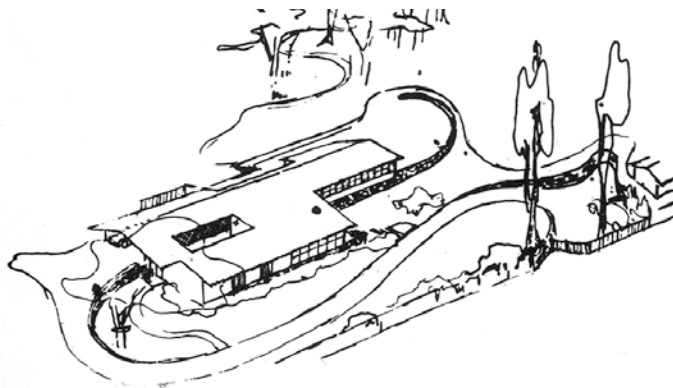
Sua citação se dava no contexto do Hotel de Ouro Preto, e o valor-idade referido era a legítima arquitetura colonial que se valorizaria pela presença

43 SEVERO, Ricardo. Arquitetura colonial. [entrevista]. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 3, 15 abr 1926 apud PINHEIRO, 2011, p. 73.

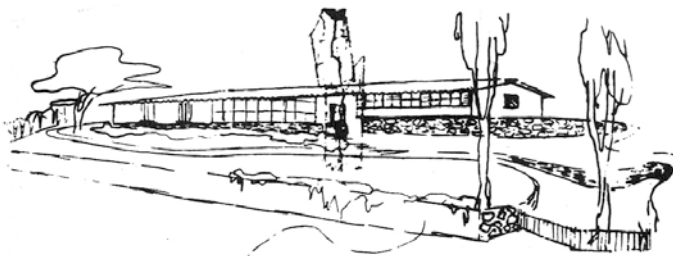
44 COMAS, Carlos Eduardo Dias. O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do grande hotel de Ouro Preto, 1938/40. **Arqttexto**, Porto Alegre, n.2, 2002, p. 10, grifo nosso.



91



92



93

91 Corte e planta baixa da Casa Heloísa Marinho.

92-93 Croquis de implantação.



94



95

da arquitetura nova. Mas em seu “discurso” arquitetônico das casas realizadas na década de 1940, essa fronteiras parecem não estar tão claras. Os valores “idade” e “novidade” se invertem, a novidade é a recuperação do repertório tradicional, invertendo o sentido do citado ciclo vital.

De fato poucos anos mais tarde, em 1948, por ocasião de seu texto “Depoimento”, Lucio afirma que para ele “os monumentos antigos autênticos e as obras novas genuínas [...] são em essência a mesma coisa”⁴⁵. As fronteiras de sua modernidade estão cada vez mais permeáveis, e se por ocasião do Hotel em Ouro Preto Lucio afirmou que “a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior”⁴⁶, valendo para uma arquitetura moderna em uma cidade colonial, supomos que pelos projetos destas casas realizada nos anos 40, para Lucio o contrário também se fazia verdadeiro: reminiscências da boa arquitetura colonial “vai sempre bem” em uma cidade contemporânea.

45 COSTA, 1997, p. 199.

46 COSTA apud COMAS, op. cit., p. 9.

