



CAPÍTULO 3

VERNÁCULO MODERNO EM LUCIO COSTA: DO NEOCOLONIAL AO ESTILO UNIVERSAL

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.325112612013>

Dinah Guimaraens

Professora Associada IV Ph.D.

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU)

Universidade Federal Fluminense (UFF)

<https://orcid.org/0000-0002-5784-3901>;

<http://lattes.cnpq.br/2261328991405752>

RESUMO: Objetivos: O neocolonial afirmou-se em São Paulo, em 1914, com “Arte Tradicional no Brasil”, palestra do engenheiro português Ricardo Severo da Fonseca e Costa, que valorizava o barroco de Portugal como estilo nacional, em detrimento do barroco jesuítico brasileiro dos séculos XVI e XVII. Para Severo, a influência lusitana não estava consolidada no Brasil devido às igrejas dos antigos povoados, barrocos na curvatura de seus frontões, cimalkas e padieiras serem rococó na sua ornamentação com elementos naturalistas. **Metodologia:** O primeiro crítico a definir o legado neocolonial, na produção vernáculo-modernista de Lucio Costa, foi Paulo Santos (1960), sistematizando cinco pontos da causa neocolonial: 1) Descoberta da arquitetura civil brasileira; 2) Defesa do patrimônio histórico nacional; 3) Lições de lógica e simplicidade construtivas; 4) Valorização de elementos hispano-árabes na arquitetura brasileira; 5) Estudo do espírito e da forma da arquitetura colonial portuguesa. **Resultados obtidos:** A pesquisa enfatiza a criação de um vocabulário autônomo modernista por Lucio Costa ao incorporar, aos princípios funcionalistas puristas da arquitetura de Le Corbusier, elementos vernaculares derivados da arquitetura colonial portuguesa implantada no Brasil. Para lograr afirmar, no interior do campo intelectual, a distinção da modernidade arquitetônica em contraposição aos estilos espúrios ecléticos e neocoloniais, Lucio Costa lançou mão de um novo programa para a arquitetura moderna ao projetá-la na história e reescrevê-la de forma

a comprovar sua universalidade. Essa estratégia de afirmação do poder simbólico da arquitetura modernista universal tornou possível que ela fosse percebida, pelos próprios arquitetos internacionais, como um modelo global e instrumental que permite novas práticas de intervenção no presente. A partir de textos de caráter autoral de Lucio Costa, a arquitetura moderna brasileira é vista de acordo com um modelo histórico evolutivo e totalizante inspirado no barroco português, contando com Aleijadinho como figura de destaque.

PALAVRAS-CHAVE: Neocolonial; Barroco; Vernáculo-modernista; Lucio Costa

INTRODUÇÃO

DO NEOCOLONIAL AO MODERNISMO UNIVERSAL EM LUCIO COSTA

A implantação do estilo neocolonial, na capital do país, se deu em 1919, por iniciativa de José Marianno Filho, defensor da causa tradicionalista que buscava, vulgarmente, uma *inovação* frente aos ecletismos vigentes, ao afirmar que “a *brasilidade da arquitetura tradicional está mais na nossa alma brasileira do que nela própria*”.

Em São Paulo, o neocolonial se afirmara em 1914, com a palestra fundadora “Arte Tradicional no Brasil”, proferida pelo engenheiro português Ricardo Severo da Fonseca e Costa,¹ que valorizava o barroco de Portugal como estilo nacional, em detrimento do barroco jesuítico brasileiro dos séculos XVI e XVII onde, segundo esse autor, a influência lusitana não estaria, ainda, bem consolidada, devido às igrejas dos antigos povoados do Brasil, no estilo da média renascença, barrocos na curvatura caprichosa dos seus frontões, cimalkas e padieiras, serem de um extravagante rococó na sua ornamentação, nas quais se poderia detectar, por vezes, elementos do mais rude naturalismo.

Os conceitos mesológicos, ou seja, de raça relativos ao meio físico, foram introduzidos, no nosso país, por Severo e, posteriormente, adaptados por outros tradicionalistas às condições do meio regional brasileiro

aqui, a arquitetura teve um cunho estético e um caráter próprio enquanto foi tradicional, muito embora tenham sido humildes os seus princípios; (...) Readquirirá os foros de arte brasileira, quando se reintegrar no seu meio local e tradicional, mesmo com modelos importados, e desde que estes provenham de uma mesma civilização ou raça afim da nossa e se amoldem por completo as condições mesológicas nacionais.

1.1.Essa conferência foi publicada em O Estado de São Paulo, 26 jul. 1914, 3-4, sendo considerada como um marco zero do movimento neocolonial por Marcelo Silveira e William Bittar. No *Centro do Problema Arquitetônico Nacional: A modernidade e a arquitetura tradicional brasileira*. Rio de Janeiro: Riobooks, 2013, 21. Ver, também, a publicação da mesma conferência na *Revista do Brasil*. São Paulo, ano II, vol. 4, jan.-abr. 1917, p. 394-424, in Alessandra Xavier dos Santos; Andressa Amaral da Silva; Wesley Nunes Dantas (Orgs.). Ricardo Severo: “A Arte Tradicional no Brasil”. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rsevero_atb.htm. Acesso em 29/01/2021.

Em seu texto-manifesto, Ricardo Severo afirmava que, em prol de um viés regionalista, era necessário se opor ao

modern-style, tão simpático aos impérios centrais, extravagante criação da modernidade”, destinada a desaparecer, felizmente, em presença da corrente tradicionalista, que é a verdade na arte, contra a mentira de todos esses caprichos de exotismo ou nevropatia artística.

Alertava ele, no entanto, não ser preciso reduzir o regionalismo a

um dogma absoluto, tiranizando a liberdade que é a condição vital da Arte: orientação geral, critério e método tradicionalista, mas livre expansão do espírito criador do homem, apenas adstrito à terra e à alma nacional, que são os motivos naturais de inspiração em toda a arte representativa da ideia de Pátria e do ideal do Belo.

Para esse engenheiro português, portanto, a arquitetura tradicional não indicava

a reprodução literal de coisas tradicionais, de fósseis arqueológicos, de casas de taipa ou pau-a-pique, de igrejinhas de adobe, de velhas ruelas entre tugúrios de três braças craveiras, com porta e gelosia, ou de sorumbáticos sobrados dos centros urbanos d’antanho, sem higiene e sem aparência estética.

Concluindo, Severo insistia na necessidade de um respeito pelo “passado colonial português como referência de uma arte própria; mas esta só nasce quando a nacionalidade é uma entidade moral, integrando a alma de todo o povo”. Sua análise se dava em torno da

arquitetura da renascença, do barroco, no Brasil e Portugal, firmando a linha central duma tradição, que poderá ser o tronco de uma luxuriante ramificação artística, se as variadas condições do meio, os novos tracistas houverem por bem aplicar-lhes os princípios de composição e decoração deste estilo admirável, duma maleabilidade que o mantém ainda hoje nas múltiplas produções de arquitetura moderna.

Em busca de uma fé cega no evolucionismo e no progresso típicos dos anos 1920, no caso do Rio de Janeiro, destacou-se uma postura crítica que enfatizava a arquitetura do período colonial, ao buscar suas raízes autênticas nacionais. Para José Marianno Filho, o neocolonial seria uma “arquitetura da raça”, entendida como uma arquitetura culturalmente própria, com o termo raça desempenhando um conceito semelhante ao de cultura, no sentido antropológico moderno, segundo a visão de Carlos Lemos,² para quem o neocolonial foi, mesmo, “um estilo que nunca existiu”.

Embora reconhecendo no neocolonial um filão modernizador na arquitetura, uma busca aleatória por um novo repertório acabou estabelecendo uma incoerência estilística em seu vocabulário arquitetônico que foi simultaneamente criado, reciclado e readaptado, destruindo seu sentido de composição original pela inexistência de uma real comparação com o repertório projetual da antiga arquitetura erudita e pelas inovações ditadas pela tecnologia construtiva pós-revolução industrial.

². Carlos Lemos. “O neocolonial foi um estilo que nunca existiu”. Aracy Amaral (Coord.) *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial da América Latina; México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 154.

Em “Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial”, publicado na revista *Architectura no Brasil*, em setembro de 1923, artigo que constituiu uma verdadeira cartilha doutrinária para aqueles jovens arquitetos que quisessem se filiar ao movimento neocolonial, o presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, Marianno Filho, recomendava que se imprimisse às casas brasileiras “*aquele caráter de força que nos é tradicional*”. Indagava, ainda, criticamente

*porque havemos de nos extasiar diante das redondilhas de ornato de Luiz XV, se esse estilo não condiz com nossa alma? Propunha ele, ao contrário, que o cenário cíclico de nossa natureza tropical, exuberante e violento obrigaria os arquitetos a lançarem mão de formas serenas e fortes dos nossos antepassados, que recortam a paisagem “em massa”, calmamente, sem contorsões ou contrastes inesperados.*³

Os dez princípios do estilo colonial (a verdade, a força, o espírito clássico, a cor, a sobriedade, a categoria, a nobreza, o conforto, o caráter e a nacionalidade) que, portanto, foram explicitados em uma revista de ampla divulgação, cujo corpo editorial era composto por integrantes do Instituto Brasileiro de Arquitetos e da Sociedade Central de Arquitetos e dirigido, desde 1921, por Moura Brasil do Amaral, representaram o lançamento público de uma verdadeira plataforma estético-política desse bastião do neocolonialismo em prol de uma brasilidade em arquitetura.

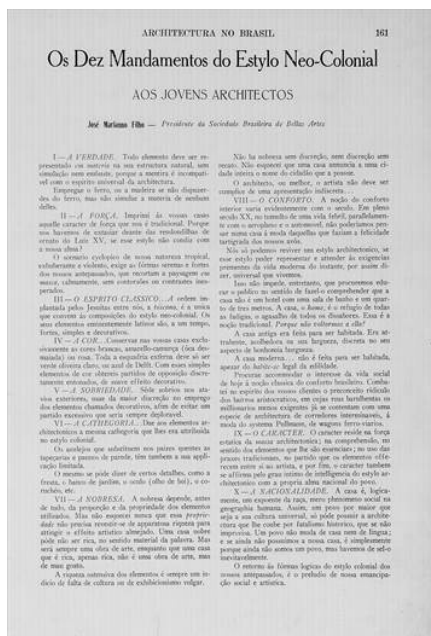


Foto 1: Página da Revista *Architectura no Brasil*. José Marianno Filho. “Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial”, 1923.

Fonte: *Architectura no Brasil*: Engenharia, Construção (RJ) - 1921 a 1926, Ano II, vol. IV, n. 24, setembro de 1923, p. 161. Acesso em 18/9/2025

³ José Marianno Filho. “Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial”. *Architectura no Brasil* [Periódico]: revista ilustrada de assumptos técnicos e artísticos, Rio de Janeiro, RJ:[s.n.], 1922-1926, Ano II, vol. IV, n. 24, setembro de 1923, p. 161. Acessível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BI-B=308250&pagfis=452>. Acesso em 18/09/2025.

Na realidade, as pretensões de José Marianno não se limitavam, somente, a divulgar o movimento neocolonial na arquitetura, mas expressavam seu anseio maior, de uma afirmação simbólica no campo intelectual da arquitetura carioca. Desde 1921, pelo menos, como atestavam vários artigos publicados naquela prestigiosa revista de arquitetura e engenharia, esse médico pernambucano havia iniciado uma campanha em prol do incentivo de prêmios para concursos públicos de arquitetura, patrocinados por entidades privadas ou por ele mesmo, no bojo das celebrações do Centenário da Independência de 1922 que pretendiam transformar o Rio de Janeiro em uma filial afrancesada das obras de remodelação urbana, inspiradas pelo modelo da Paris do Barão George-Eugène Hausmann.

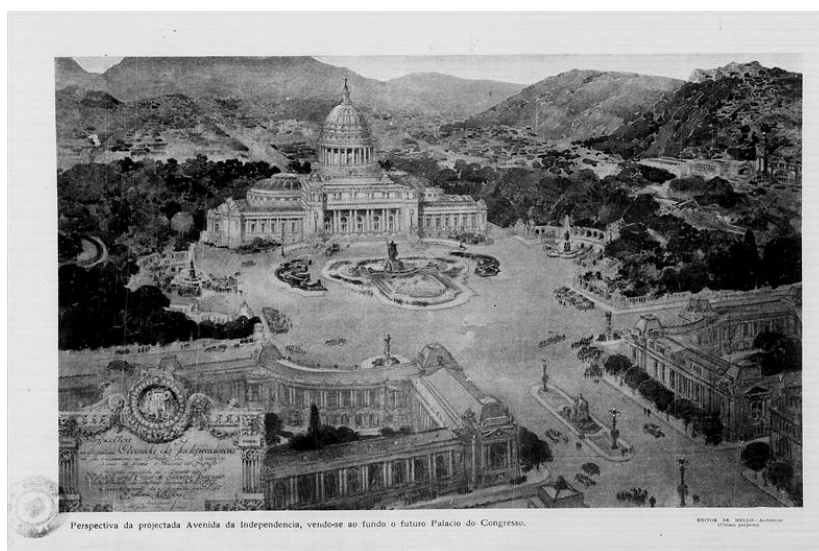


Foto 2: Perspectiva da Avenida da Independência, tendo ao fundo o Palácio do Congresso, último projeto de Heitor de Mello. Revista *Architectura do Brasil*, Anno 1, n. 1., Rio de Janeiro, outubro de 1921.

Fonte: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=308250&pagfis=5>. *Architectura no Brasil: Engenharia, Construção* (RJ) - 1921 a 1926. Acesso em 18/09/2025.

O artigo busca analisar o papel fundamental desempenhado por Lucio Costa na arquitetura brasileira, desde sua inequívoca participação projetual nos estilos neocolonial e eclético nos anos 1920, até sua ruptura com esses “estilos espúrios” e sua adesão ao modernismo internacional nos anos 1930. Em seu enunciado instaurador da arquitetura, afirmou Lucio Costa que a arquitetura era arte, ou seja, construção com a intenção de ordenar plasticamente o espaço⁴. Essa afirmação corroborava

4. Lucio Costa. “Considerações sobre arte contemporânea” (1940). *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 246.

um debate binário travado entre ciência versus arte, em decorrência do acelerado desenvolvimento de saberes científicos e tecnológicos no mundo moderno, no qual emergia uma hegemonia da ciência que, ainda hoje, perdura como herança do pensamento positivista, não somente dirigido à arte, mas também à filosofia.

Aflora, prioritariamente, em sua visão, portanto, a questão da autonomia da arte, enfatizada por pensadores modernos, cuja referência crítica se baseia nos enunciados de Benedetto Croce (1866-1952),⁵ com sua *Estética* (1902). A intuição teórico-projetual de Costa se aproximava dessa autonomia artística, afirmando a arquitetura como sendo algo inalienável e o fazer arquitetura como representando uma pura intenção plástica. Trata-se, aparentemente, de uma atitude de resistência contra a dominação das ciências exatas e das tecnologias emergentes sobre a criação arquitetônica que se contrapõe, dessa maneira, à expressão do pensamento positivista que procurava manter sob controle os saberes artístico-científicos modernos.⁶ A experiência da modernidade se assemelha, portanto, às sensações de se andar em uma

montanha russa que começa lenta e tranquila em direção ao alto, para de repente dar-se uma queda e uma aceleração súbitas e terminar com um loop que parece dominar todos os sentidos humanos sem possibilidade de escolha.

A euforia inicial da primeira fase com um arrebatamento que atordoava seus passageiros., segundo esse autor, era marcada pelo otimismo e pelo agigantamento causados pelo processo de desenvolvimento e pelas conquistas que se estendiam do século XVI até a primeira metade do século XIX. A segunda fase coincidiu com o alcance do ponto mais alto que correspondia à segunda metade do século XIX e se estendeu até a segunda pós-guerra. De acordo com Nicolau Sevckenko⁷

num repente inesperado, veio o mergulho no vácuo, o espasmo caótico e destrutivo, o horror engolfou a história: a irrupção da Grande Guerra descortinou um cenário que ninguém jamais previa.

⁵5 Benedetto Croce. *Estética como Ciência da Expressão e Linguística Geral*. Tradução de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016, p. 1902, criticou as práticas e teorias comuns no modernismo, quando certas correntes da primeira metade do século XX romperam a unidade entre forma e conteúdo e entre intuição e sentimento como característica do fenômeno estético, sempre em favor do primeiro termo desses pares opostos. Daí o equívoco que consistia, para Croce, naquele de tentar apartar a estética de seu substrato exterior (o sentimento), criando formas inexpressivas e, logo, falsas de arte. Dessa forma, a arte moderna teria se degenerado em estetismo, com graves consequências tanto para si mesma quanto para o espírito humano do qual ela participa como forma de conhecimento intuitivo. Aos olhos de Croce, o espectro da degenerescência rondava não só a estética, mas também outras categorias de seu sistema, levando do intelecto ao intelectualismo e do útil ao utilitarismo, fatos que poderiam acarretar perigosas derivas intelectuais.

⁶6 Pasqualino Romano Magnavita. "LEGADO TEÓRICO DE LÚCIO COSTA: Contribuições, Limites, Ambiguidades e Equívocos". Porto Alegre: Centro de Estudantes de Arquitetura da UFRS, revisão crítica de *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*, com introdução de Edgar Graeff, 1961, s.d., p. 4.

⁷7 Nicolau Sevckenko. "A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista". Revista USP, São Paulo, Brasil, v. set./no 2004, n. 63. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001432085>. Acesso em 22/9/2025 in Juliana Cardoso Nery. "Falas e ecos na formação da arquitetura moderna no Brasil". Orientador: Prof. Dr. Francisco de Assis da Costa. Coorientador: Profa. Dra. Nelci Tinem. Tese (doutorado). Salvador, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2013, p. 42.

Já a aceleração que produzia a vertigem do *loop* corresponde à aceleração do ritmo crescente das inovações tecnológicas, a partir da segunda metade do século XX, derivando nas implicações tecnológicas do mundo contemporâneo. Esse mesmo autor alerta sobre o efeito desorientador dessa síndrome que só pode ser controlada pelo discernimento que apenas a crítica logra permitir frente ao progresso irrefreável das ciências e ao caráter de constante destruição criativa do capitalismo. O momento presente não era encarado, sob essa ótica, como uma ruptura, mas sim como uma continuidade das lógicas que definiam a modernidade. As obras de arquitetura moderna produzidas por Lucio revelam como as diferenças de notoriedade se referiam ao grau de consagração e ao valor de mercado das obras produzidas, às quais se seguiam diferenças no relacionamento da economia da arte pura.⁸

As obras-primas modernistas de Lucio Costa representam, portanto, uma acumulação de capital simbólico, tendo seu repertório cultural sido definido por disposições aristocráticas decorrentes da privilegiada origem social e da posse de um vasto capital simbólico inerente à sua origem como arquiteto francês. O modelo de arte pura⁹ construído por essas obras modernas contrasta, fortemente, com a tradição acadêmica de um romantismo eclético de significar alguma coisa. O sociólogo Pierre Bourdieu citou Ortega y Gasset para analisar como uma ideologia carismática do dom de perceber a arte moderna parecia, mesmo, estar inscrita nas próprias pessoas. A capacidade única de ter um olhar puro, como um poder quase criador, separava o público em duas castas antagônicas: aqueles que logravam compreender a arte moderna e aqueles que, de fato, não conseguiam compreendê-la.

A extrema irritação que a arte moderna causou nas massas populares – desde sua aparição, com o movimento impressionista de 1860 – pode ser atribuída à humilhação e ao sentimento de inferioridade que essa arte de privilégio, de nobreza de nervos e de aristocracia instintiva realmente causava naquelas pessoas de baixa extração social. A Nova Arte (ou Arquitetura) não era para todo mundo, ao contrário da arte romântica, mas se destinava a uma minoria dotada de dons especiais, fazendo com que as massas se revoltassem, em um curioso estranhamento sociológico, contra o fato de que alguns possuíam um órgão de visão recusado aos outros, fato que poderia dividir, de forma injusta e classista, a humanidade em duas espécies distintas.

Na trajetória vernáculo-modernista de Lucio Costa, apesar da veemente negação de estilizações nacionalistas ecléticas de inspiração marajoara em sua lógica projetual, em relação ao Ensino do Desenho¹⁰ como diretor da Escola Nacional de Belas Artes

⁸. Pierre Bourdieu. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Introdução, Organização e Seleção de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 122-23.

⁹. Pierre Bourdieu. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo, Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008, p. 34-35.

¹⁰. O texto “Ensino do Desenho” foi publicado em 1948 como separata complementar, em formato de livreto, como anexo do primeiro número da *Revista Cultura*, periódico do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura *apud* Anna Paula Moura Canez; Samuel Silva de Brito; Débora Saldanha de Avila in “O Ensino do Desenho e a Atualidade do Pensamento de Lucio Costa”. *Revista Interfaces*, número

(ENBA) (1930-31), voltou-se esse arquiteto para diversas modalidades de desenho técnico (desenho de ilustração, desenho de ornamentação, desenho de criação e, principalmente, desenho de observação), ao enfatizar uma estética folclórica ou vernacular de caráter autêntico na cultura artesanal brasileira

(...) Os primeiros modelos para a modalidade de desenho deverão ser objetos produzidos pela indústria regional popular, desses que ainda se vendem no mercado do norte do país; bichos de barro pintado, vasos,oringas, cuias, esteiras, tecidos de algodão, bonecas, redes, modelos de jangada, etc, não só por haver uma certa correspondência ou equivalência, entre o estado mental das crianças na idade em que ingressam no curso secundário e os artistas anônimos que produzem tais obras, como pelo extraordinário sabor, pelo interesse humano e pelo alto teor plástico de que elas se acham impregnadas, sendo assim, do maior interesse que as crianças assimilem cedo esse precioso vocabulário; poder-se-á recorrer, também, a material etnográfico, além de folclórico, armas, utensílios diversos, conviria que o Museu Nacional fornecesse às escolas reproduções de pequenas peças originais de cerâmica de Marajó e de Santarém, mas proibir terminantemente o emprego, como modelo de cerâmica feita agora com “estilizações” marajoara, seja ela de que procedência for.

ESTADO DA ARTE

LUCIO COSTA COMO PALADINO DA ARQUITETURA MODERNA

O estabelecimento do campo teórico da moderna arquitetura brasileira tem sido creditado a Lucio Costa como paladino da modernidade. Marcelo Puppi ¹¹ afirmou que, apesar da reconhecida influência teórica de seus escritos, bem pouco, ainda, tem sido analisado criticamente sobre as devidas repercussões do modelo de análise histórica por ele construído, em sua conceituação da arquitetura brasileira. Ao se declarar publicamente partidário da arquitetura moderna e, em consequência, inimigo declarado da arquitetura acadêmica, Costa esteve muito mais envolvido em defender sua causa intelectual do que no estudo efetivo da arquitetura como campo cultural.

Tal fato foi constatado criticamente, nos anos 1960 e 1970, por Yves Bruand e Carlos Lemos, dois seguidores do modelo universalizante de Lucio, em uma época em que o nacionalismo e a modernização se tornaram incompatíveis. Para lograr afirmar, no interior do campo intelectual brasileiro, a distinção da modernidade arquitetônica em contraposição aos estilos espúrios ecléticos e neocoloniais, Lucio Costa lançou mão de um novo programa para a arquitetura moderna ao projetá-la na história e reescrevê-la de forma a comprovar sua universalidade.

Essa estratégia de afirmação do poder simbólico da arquitetura modernista universal tornou possível que ela fosse percebida, pelos próprios arquitetos, como

27 | vol. 2 | julho-dezembro 2017, p. 137.

11.11.Marcelo Puppi. “Modernidade e Academia em Lucio Costa: Ensaio de Historiografia”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Issue 1, 1994. CHAA-Centro de História da Arte e Arqueologia. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP, p. 123-125.

um modelo global e instrumental que permitiu novas práticas de intervenção no presente. A partir de textos de caráter autoral de Lucio Costa, a arquitetura brasileira foi vista como uma arquitetura de todos os tempos, de suas origens à atualidade, de acordo com um modelo histórico evolutivo e totalizante que culminou na arte moderna e onde: *"O lugar da arquitetura acadêmica no interior do modelo é completamente desfavorável"*.¹²

Parece procedente, outrossim, a crítica desse autor ao fato dos escritos de Lucio sobre arquitetura brasileira constituírem um modelo virtual, ou seja, um modelo histórico sem sistematização, onde os planos universal e particular se sobrepõem, deixando em aberto suas interligações. Tal totalidade virtual refere-se aos escritos de Costa sobre arquitetura brasileira, que se contrapõem àqueles que abordam a história universal da arte, surgindo nesses últimos poucas referências à arte nacional.

Ao longo do tempo, o leitor incauto poderia, mesmo, ser confundido pelo fato de Lucio Costa mudar, ou até inverter, seu juízo de valor, como ocorreu tanto no caso de Virzi ou no caso de Aleijadinho, que foi por ele desvalorizado, primeiramente, no polêmico artigo "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional" (1929).¹³ Para Lucio Costa, o artista mineiro, até então considerado como bastião do estilo colonial, não era arquiteto e, portanto, não poderia partilhar do verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura, na medida em que ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto

nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo o que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas, e tudo o que ele deixou é torturado e nervoso. (...)

Colocando-se, em uma declarada postura polêmica, contra os pressupostos estéticos do movimento neocolonial que havia insistido em revalorizar a arte e a arquitetura coloniais do barroco e do rococó mineiros, nelas destacando o papel-chave desempenhado pelo Aleijadinho, Lucio estabeleceu, dessa maneira, as bases de sua teoria crítica contra os pressupostos estéticos neocoloniais. Estando situado no interior do próprio campo intelectual que partilhava, contrapôs o espírito de decorador de Aleijadinho ao verdadeiro espírito de nossa arquitetura.

Enfatizava ele, nesse artigo, a relevância não de uma estética de exceção como aquela do mestre barroco mineiro, mas sim uma arquitetura tradicional composta por mestres anônimos, responsáveis pela maior parte das construções do período

¹². 12. *Idem*, p. 125.

¹³. 13. A conceituação do que Lucio Costa denominou, no final dos anos 1920, como *verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura* será baseado nos conceitos estabelecidos por Marcelo Puppi in *Modernidade e Academia em Lucio Costa: Ensaio de Historiografia. Revista de História da Arte e Arqueologia*. Issue 1, 1994. CHAA-Centro de História da Arte e Arqueologia. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP, p. 123-142. Puppi (*idem*, p. 126) cita, na nota de pé de página no. 3, que o artigo "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional", escrito por Lucio Costa, foi publicado em *O Jornal* (Rio de Janeiro), de acordo com Carlos Xavier in: *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, *Centro dos Universitários de Arquitetura*, 1962, p.12-16, mas que essa coletânea omitiu a referência completa da edição de 1929.

colonial. Trata-se de uma postura teórico-profissionalizante que enfatizava ser necessário “*olhar os seus trabalhos sob o ponto de vista puramente da arquitetura*”.¹⁴ Como arquiteto formado pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), Lucio valorizava seu *métier*, ao criticar o Aleijadinho, na observância das regras da profissão

*O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis... Ele pouco se preocupava com o fundo, o volume das torres, a massa dos frontões, ia fazendo.*¹⁵

Na realidade, a crítica maior de Lucio se dirigia à falta de um *estilo nacional* definido por parte do mestre do barroco mineiro: “*e isso porque o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura*”.¹⁶ Em um esboço tentativo de estruturar um campo intelectual que antecedeu a afirmação da Arquitetura Nova no Brasil, Costa sentiu a premência de estabelecer uma correspondência entre forma e sociedade, através da qual a construção teórica de um estilo arquitetônico somente poderia se afirmar ao exprimir imposições histórico-sociais sob as quais era ele produzido.

Se o verdadeiro estilo da arquitetura colonial estava vinculado à massa anônima de uma arquitetura nacional que indicava uma afirmação coletiva com representatividade regional, o Aleijadinho, como indivíduo criador isolado, não poderia mesmo simbolizar um modelo de arquitetura universal que se adequasse à funcionalidade dos estilos históricos. Em seu revisionismo posterior sobre as primeiras décadas do século XX, admitiu Costa¹⁷ que

Até hoje me envergonho de não ter sabido então apreciar devidamente – tanto externa como internamente –, a obra-prima que é a igreja de São Francisco.

Em uma de suas últimas entrevistas, concedida, em 10/06/1995, a Mario Cesar Carvalho, da *Folha de São Paulo*, Lucio Costa¹⁸ buscou explicitar o porquê de seu desagrado à ênfase exagerada na figura desse mestre-de-obras e escultor mineiro na arte brasileira, declarando haver feito certas restrições, no final dos anos 1920, a uma *obsessão* das pessoas por Aleijadinho, quando existia uma tradição colonial muito variada no país. Por achar que a riqueza de nossa cultura colonial era menosprezada em seu favor, Lucio lamentava então, erradamente, a projeção de Aleijadinho. Dizendo-se apaixonado por ele no final dos anos 1990, reconhecia Costa, finalmente, que uma das maiores figuras da arquitetura do país era mesmo o Aleijadinho.

Tal paixão se tornou evidente pelo número de citações a esse gênio, presentes no índice onomástico da terceira edição de seu livro de 1995, republicado em 2018,

¹⁴. 14. Costa, 1929, p. 13.

¹⁵. 15. *Idem*, p. 14.

¹⁶. 16. *Ibidem*.

¹⁷. 17. Lucio Costa. “À guisa de sumário”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 16.

¹⁸. 18. Lucio Costa. “Entrevista a Mario Cesar Carvalho (1995)”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. 3ª edição revisada. São Paulo: Edições SESC; Editora 34, 2018, p. 609.

onde Aleijadinho foi por ele referido vinte e nove vezes. Destacava-se, dentre elas, uma proposta de Rodrigo de Mello Franco de criar um Museu de Escultura Arquitetônica – o qual acabou não tendo sido levado a cabo e suas peças desgarraram – incluindo as moldagens em gesso, realizadas por mestre Tecles, das igrejas do Aleijadinho, acrescidas do medalhão do frontispício da Igreja de São Francisco de Ouro Preto/MG, juntamente com um frontal de seu altar-mor, dos púlpitos e dos lavatórios da sacristia.¹⁹

Em relatos sobre sua trajetória acadêmico-profissional nos anos 1920, afirmou Lucio²⁰ que foi nas cidades mineiras de Sabará, Mariana e Ouro Preto – “*Diamantina já conhecia de outros tempos (32 horas de trem), quando a velha matriz ainda não tinha sido trocada pelo volumoso arremate de “ouro-pretano-tesesco” atual*” – que começou a se dar conta do equívoco do chamado neocolonial: “*lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próximos de épocas técnicas diferentes, quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre*”.

Voltando à questão do funcionalismo na arquitetura brasileira, tal tema era corrente nas décadas de 1920 e 1930, na medida em que na arquitetura moderna a funcionalidade programática indicava a própria superação do estilo artístico e do historicismo. Inspirando-se no livro de referência dos estudantes de arquitetura de Auguste Choisy²¹ (1841-1909), *Histoire de l'Architecture* (1899), também empregado por Le Corbusier, a noção de funcionalismo, que muito deve ao século XIX, se adequava perfeitamente à inovadora causa modernista advogada por Lucio Costa.

Uma brusca virada funcionalista por parte de Lucio Costa ocorreu, segundo Yves Bruand,²² um ano após haver reconhecido publicamente, em uma entrevista de 1928, “*ter dúvidas a respeito desse movimento (o modernismo) ... pois podia ser uma moda passageira, capaz de parecer tão ridícula, extravagante, intolerável como o art nouveau de 1900*”. Foi, também, no final dos anos 1920 que Mário de Andrade²³ publicou seus artigos sobre arquitetura, traçando um paralelo entre o funcionalismo moderno e a simplicidade lógica da arquitetura colonial brasileira.

Em seu artigo de 1928 sobre o “mulato façanhudo” Aleijadinho (1730-1814), afirmou esse escritor paulista²⁴ uma qualidade estético-formal da obra de tal arquiteto-engenheiro e escultor barroco antecipando, de forma extremamente

¹⁹.19. Lucio Costa. “Rodrigo e seus Tempos”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. 3ª edição revisada, São Paulo: Edições SESC/ Editora 34, 2018, p. 439.

²⁰.20. Lucio Costa. “À guisa de sumário”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 16.

²¹.21. Auguste Choisy. *Histoire de l'Architecture*. Paris, Gauthier-Villars, 1899.

²².22. Yves Bruand. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 71 *apud* Puppi, 1994, p.127.

²³.23. Mário de Andrade. “O Aleijadinho”. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Fontes e Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 14-46.

²⁴.24. *Idem*, p. 35.

favorável, a polêmica crítica de 1929 de Lucio Costa sobre ser ele um mero arquiteto-decorador

O Aleijadinho soube ser arquiteto de engenharia. Escapou genialmente da luxuosidade, da superfectação, do movimento inquietador, do dramático, conservando uma clareza, uma clareza é melhor, puramente da Renascença. Ainda como santeiro, o Aleijadinho nada tem de primitivo. As suas estátuas e altos-relevos não divergem sensivelmente da estatutária religiosa hispano-portuguesa, nem sequer por um individualismo pronunciado. Divergem apenas por serem melhores do que o comum, sobretudo providas de mais caráter, e algumas por serem genialmente plásticas.

Cumpre indagar em que medida essa virada funcionalista, que desaguou na conceituação crítica de Lucio Costa sobre a arquitetura moderna brasileira, poderia ser atribuída, em parte, ao estreito diálogo estabelecido entre ele e Mário de Andrade ao longo dos anos 1920. Tal influência se refletiu, certamente, em sua conceituação teórica sobre a relevância da pesquisa e da preservação do patrimônio histórico nacional que foi exposta em “Documentação Necessária” (1938)²⁵, artigo publicado no primeiro número da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Lucio ali procurou tanto desfazer alguns supostos equívocos que cercavam tal tipo de estudos, quanto buscou implantar um programa de pesquisas para a arquitetura civil, ao afirmar que

se já existe alguma coisa sobre as principais igrejas e conventos – pouca coisa, aliás, e girando, o mais das vezes, em torno da obra de Antonio Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções –, com relação à arquitetura civil e, particularmente à casa, nada ou quase nada se fez.

Apontava ele, ainda, uma ênfase exagerada atribuída a uma arquitetura erudita em detrimento de uma arquitetura popular produzida em Portugal, considerada, geralmente, sem qualquer valor histórico. Para suprir tal lacuna, propôs ele inverter essa equação que considerava as casas individuais vernaculares portuguesas e, por extensão, aquelas brasileiras, como nada valendo em termos de arquitetura, de acordo com a crítica de Aníbal Matos referida por Lucio Costa:²⁶ *Fundadas todas as casas por portugueses incultos, trouxeram de suas aldeias o tipo desproporcionado e sóbrio de suas construções.* A essa crítica infundada retrucou, então, esse arquiteto²⁷

Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a “erudita” – servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a “sabida”. É nas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor (...).

²⁵. 25. Lucio Costa. “Documentação Necessária”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 457.

²⁶. 26. *Idem*, p. 457.

²⁷. 27. Lucio Costa. “Documentação Necessária”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 457.

As representações raciológicas²⁸ vigentes nas primeiras décadas do século XX para expressar uma lógica sociocultural brasileira ou a alma nacional²⁹ se estendiam à arquitetura colonial, na conceituação de Lucio Costa³⁰, ali se destacando um certo amolecimento sugerido por Gilberto Freyre que se opunha a uma *carrure* tipicamente portuguesa, ao lado da contribuição, a princípio bisonha, dos nativos e negros. Sua conclusão é que a diferenciação entre a arquitetura popular portuguesa e aquela brasileira reside em *"um certo atraso sobre as da metrópole e, de um modo geral, acentuado desinteresse por toda a sorte de inovação"*. Concluindo seu programa de pesquisa histórica, advertiu que o estudo da arquitetura brasileira deveria recuar até os vestígios do século XVI e não mais somente às casas grandes das fazendas e sobradões urbanos do século XIX estendendo-se, também, às pequenas habitações, em busca de uma arquitetura tradicional³¹

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

Esse método de preservação da tradição arquitetônica pretendia instaurar uma antropologia da arquitetura³² em busca de nossa arquitetura primitiva, na qual a tradição remontava somente ao período colonial para definir as raízes culturais da

28.28. A raciologia (raça, etnia; logos, estudo) estuda a história racial do homem, preocupando-se com a classificação da espécie humana em raças, com a miscigenação (mistura de raças), características físicas etc. <https://www.dicionarioinformal.com.br/raciologia/> acessado 27/12/2020 00:39. Júlio Chiavenato Jr. in *O Negro no Brasil: da senzala à Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1987, afirma que a sociedade reproduzida no Brasil a partir do modelo lusitano veio marcada pela *ordem racial*. As teorias racistas – difundidas no século XIX por pensadores como Joseph Arthur, Conde de Gobineau, que serviu aqui como embaixador em 1869 – chegaram a profetizar uma degeneração genética para os brasileiros em menos de duzentos anos, devido à disseminação da raça negra, considerada como inferior, tanto nas classes baixas quanto nas classes superiores da população. Giralda Seyferth in *"A Estratégia do Branqueamento"*, *Ciência Hoje* - SBPC, v. 5, nº 25, 1986, acrescenta que, ao se deparar com a realidade brasileira da mestiçagem, a "ciência das raças" europeia e norte-americana teve por bem erigir um discurso ideológico que invertesse o argumento da pureza das raças: os autores nacionais do final do século XIX e início do século XX deduziram que se poderia chegar à "raça pura" (branca) através da miscigenação seletiva. Decorreu daí o mito do branqueamento da raça e a outra face da mesma moeda: o mito da democracia racial.

29.29. A especificidade da cultura ou alma nacional brasileira, segundo Lucio Costa, "SPHAN. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1970)". Lucio Costa. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 437, era que ela era enraizada na tradição

No Brasil, tanto em 22 como em 36, os empenhados na renovação foram os mesmos empenhados na 'preservação', quando alhures, na época, eram pessoas de formação antagônicas e se contrapunham. Em 22, Mário [de Andrade], Tarila [do Amaral], Oswald [de Andrade] e Cia., enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de Minas e do norte, na busca 'antropofágica' das nossas raízes; em 1936, os arquitetos que lutaram pela adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas, foram os mesmos que se empenharam com Rodrigo M. F. de Andrade no estudo e salvaguarda do permanente testemunho do nosso passado autêntico.

³⁰ 30. Lucio Costa. Documentação Necessária. Lucio Costa: *Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 458.

³¹ 31. *Idem*, p. 462.

³² 32. Marcelo Puppi. "Modernidade e Academia em Lucio Costa: Ensaio de Historiografia". *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Issue 1, 1994. CHAA-Centro de História da Arte e Arqueologia. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, UNICAMP, p. 128.

nação. Nacionalizada (ou “primitivizada”) por suas dificuldades materiais construtivas, a arquitetura portuguesa implantada na colônia pôde ser vista, no início do século XX, como um antídoto contra o artificialismo acadêmico e aos excessos tecnológicos da razão europeia.

Dessa forma, primitivismo e estética da máquina aqui se encontraram sob a inspiração de Le Corbusier com o diferencial que, no Brasil, nossa tradição passou a ser ditada pelo primitivismo como marca nacional já divulgada no movimento antropofágico da Semana de 22 em São Paulo.³³ Defendendo a necessidade premente de vencer os desafios modernos ao apreender uma tradição nacional como funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Lucio Costa propôs que a pesquisa histórica sobre a casa colonial se tornasse um programa oficial dessa instituição, ditando os rumos da atuação dos próprios arquitetos modernos.

Como conclusão de seus esforços teóricos para conceituar o nascente modernismo brasileiro e ao lograr inverter a valorização do erudito e do vernacular em arquitetura, Lucio fez com que, doutrinariamente, a funcionalidade idealizada da arquitetura tradicional lograsse justificar a adoção plena da arquitetura moderna no país. Sua apreciação crítica de Aleijadinho que fora relegado, no texto de 1929, a desempenhar um mero papel de arquiteto-decorador, no texto de 1938 já havia assumido uma feição mais benfazeja ao reconhecer que sua personalidade teria atraído – a justo título – as atenções dos críticos de arte.

Dessa maneira, o profissional de patrimônio histórico dos anos 1930 se mostrava bem mais condescendente que o arquiteto da década de 1920. Em “Considerações sobre arte contemporânea”³⁴ (1940), Lucio Costa ampliou a abrangência do princípio de funcionalidade histórica dos estilos por ele desenvolvido nas décadas de 1920 e 1930 ao reconstruir, em um sentido evolutivo, a trajetória histórica das formas. Ao conceito de estilo, antepôs aquele de intenção plástica que seria aquilo que distinguiria a arquitetura da simples construção.

³³33. Antonio Candido abordou as interações locais/internacionais na cultura brasileira, afirmando que *se fosse possível estabelecer uma lei da evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo*. Esse crítico localizou a fonte da tensão entre os dois conceitos: *na esfera étnica, na condição de povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, tropical, influenciado por culturas primitivas*. Postulou ele que o primitivismo, tão valorizado na arte europeia seria, na realidade, bem mais adaptado para o contexto brasileiro. Oswald de Andrade, em 1949, também afirmou que na França o primitivismo aparece como uma curiosidade exótica, enquanto para os modernistas brasileiros havia um primitivismo genuíno. Esse confronto era essencial na sua visão sobre a Poesia Pau-Brasil: *“a visão pau-brasil é uma busca de síntese entre a cultura multirracial brasileira e a base civilizatória europeia”*. In: Valentina Moimas. “Arquitetura Moderna no Brasil: Uma história em processo de escritura”. *Vitruvius arqutextos* ISSN 1809-6298, 168.00 exposição, ano 14, maio 2014. Acessível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arqutextos/14.168/5217>. Acesso em: 22/9/2025.

³⁴34. Lucio Costa. “Considerações sobre arte contemporânea”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 245-258, publicado somente em 1952 nos “Cadernos de Cultura” do Ministério da Educação (MEC).

Foi nesse artigo – que não chegou a ser publicado na década de 1940, quando foi escrito, mas, somente, em 1952, pela Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – que se deu a substituição de um evolucionismo linear por outro de caráter dialético na teoria de Lucio, desaguando no sentido social das obras de arte moderna como forma de evasão e reabilitação psicológica individual e coletiva que justificaria a “*utilidade social do moderno conceito de arte pela arte*”.³⁵ Le Corbusier e sua obra genial representavam o fundamento doutrinário para a formação do arquiteto contemporâneo, de acordo com esse modelo evolutivo de duas correntes simultâneas, opostas e contraditórias que tanto logriam acomodar, em um modelo único, os antigos problemas de definição da tradição nacional (com o Aleijadinho, o colonial e o barroco), quanto permitiriam a eclosão da arquitetura moderna.

QUESTÕES CRÍTICO-TEÓRICAS

DO BARROCO AO VERNÁCULO-MODERNISTA BRASILEIRO

Embora não tenha feito nenhuma menção direta a Aleijadinho no artigo de 1940, Lucio destacava o fato da arquitetura colonial da América espanhola e portuguesa haver participado da corrente formal estática devido à tradição mediterrânea de suas culturas originárias, porém dependendo, igualmente, de uma corrente formal dinâmica. Dessa forma, o barroco poderia ser conceituado como uma forma dinâmica no seu modelo de evolucionismo dialético, de cuja síntese emergiu uma arquitetura moderna de caráter nacional que encontrou no Aleijadinho seu gênio máximo.³⁶

Caberia aos arquitetos modernos voltarem ao passado para se inspirar tanto na forma estática (da arquitetura tradicional e do maneirismo jesuítico de cunho erudito), quanto na forma dinâmica (da arquitetura barroca), de cuja síntese emergiria uma arquitetura moderna de espírito nacional. De acordo com Costa, a arquitetura brasileira era, por um lado, resultado da fusão de princípios europeus e da cultura nacional brasileira e, por outro, o produto de um gênio nativo. Um texto de Costa publicado, em 1952, na revista *L'Architecture d'aujourd'hui*,³⁷ ilustrava sua ideia do gênio nativo brasileiro e sua consequente criatividade

Fundamentalmente, é a personalidade nacional expressa por meio das figuras do gênio artístico 'nativo' usando os materiais, técnicas e vocabulário artístico de nossa era. (...) Não é apenas uma mera busca por 'originalidade' ou uma obsessão tola por soluções 'ousadas' ou 'bizarras' – o que seria o exato oposto de arte – mas o caminho legítimo da inovação, mergulhando a fundo nos potencialidades de novas técnicas,

³⁵ 35. *Idem*, p. 256.

³⁶ 36. Marcelo Puppi. “Modernidade e Academia em Lucio Costa: Ensaio de Historiografia”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Issue 1, 1994. CHAA-Centro de História da Arte e Arqueologia. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP, p. 131.

³⁷ 37. Lucio Costa. “*Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine*”. Paris : *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 42-43, August 1952, p. 4-7.

com a sagrada obsessão dos artistas verdadeiramente criativos, para revelar o até então não revelado mundo da forma.

Estudantes paulistas, responsáveis pela publicação do portfólio “Arquitetura contemporânea no Brasil” na revista *Anteprojeto* (1947), dedicaram seu trabalho a Lucio Costa, a quem consideravam o mestre da arquitetura tradicional e o pioneiro da arquitetura contemporânea brasileira. Essa dedicatória provocou a reação indignada de Geraldo Ferraz que afirmava que o pioneirismo da arquitetura moderna se devia à Warchavchik e Flávio de Carvalho e não aos arquitetos cariocas. Em um artigo de 1948³⁸, escrito em resposta a essa querela do crítico de arte paulista, Lucio Costa chegou a comparar, diretamente, Oscar Niemeyer ao Aleijadinho como gênios nacionais

No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade desse artista (Niemeyer), da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antonio Francisco Barbosa, o Aleijadinho (...).

O movimento modernista, ao se voltar contra o historicismo e os chamados estilos históricos em arquitetura, reatou o fio da funcionalidade que havia sido interrompido com os estilos ecléticos e o neocolonial das primeiras décadas do século XX. De modo a afirmar o campo intelectual arquitetônico moderno, a arquitetura acadêmica erudita e passadista³⁹ teve que ser encarada, criticamente, por Lucio Costa, como ignorando todas as imposições da nova técnica internacional que os mestres-de-obras vinham cumprindo sem qualquer constrangimento. A Nova Arquitetura surgia, então, se contrapondo ao trabalho do próprio Lucio que projetara

³⁸.38. “Arquitetura não é Far-West.” Essa foi a resposta de Lucio Costa a Geraldo Ferraz em 1948, quando o segundo o convidou a reestabelecer a história das origens da arquitetura moderna no Brasil e a identidade de seus pioneiros: Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho. Em sua réplica, Lucio chegou a reconhecer que as obras produzidas no final dos anos 1920 foram as primeiras no Brasil a abrir uma discussão a respeito da arquitetura moderna, mas afirmou, no entanto, que uma arquitetura que poderia, de fato, ser chamada de brasileira não se manifestou até uma década após, com a obra de Oscar Niemeyer que desenvolveu os preceitos modernistas de Le Corbusier. Tal arquiteto era, para Lucio Costa, um dos maiores representantes do movimento moderno, expressando o espírito nacional em seus trabalhos. Seria, portanto, inútil buscar os pioneiros do modernismo nas primeiras décadas do século XX. Costa, em contrapartida, enfatizou a brasilidade da arquitetura produzida pela geração de Niemeyer. In: Valentina Moimas, “Arquitetura Moderna no Brasil: Uma história em processo de escritura”. *Vitruvius architextos* ISSN 1809-6298, 168.00 exposição, ano 14, maio 2014. Depoimento de Lucio Costa. *Diário de São Paulo*, 1 fev. 1948 e resposta de Lucio Costa, de onde a citação foi tirada, datada de 21 de fevereiro de 1948, publicada in *O Jornal*, 14 mar. 1948. Esses dois artigos foram reeditados in Lucio Costa. *Sobre arquitetura. Cartas, entrevistas, manifestações e pronunciamentos*. Organização de Alberto Xavier. Porto Alegre, Centro dos Universitários de Arquitetura, 1962, p. 119-128. Acessível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/architextos/14.168/5217>. Acesso em: 22/09/2025.

³⁹.39 As correntes ecléticas (e neocoloniais) estabeleceram um discurso defensivo referenciado à revolução modernista, em busca de uma afirmação no campo intelectual da arquitetura carioca, nas décadas de 1930-1940. Roberto Segre, “Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa” in Ana Luiza Nobre et alii (Orgs.) *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 115, destacou o fato de que o arquiteto Archimedes Memória denunciou no jornal *A Ofensiva* (Rio de Janeiro, 18 jul. 1936) que no Ministério da Educação trabalhavam vários arquitetos cujas ideias comunistas eram de domínio quase que público. Cecília Rodrigues dos Santos et alii. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tesselat/Projeto, 1987, p. 145 in José Marianno Filho. “A desnacionalização da Escola de Belas Artes”, *Debates sobre estética e urbanismo*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1943, p. 71-74.

um número significativo de obras históricas, indicando que “a arquitetura de todos os estilos não tinha, finalmente, nenhum estilo”.⁴⁰

Em relação a esta última crítica de Marcelo Puppí, realizada nos anos 1990, em meio a uma revisão conceitual sobre os princípios internacionais da arquitetura moderna funcionalista, inspirada pela disseminação da corrente pós-moderna no Brasil, seria pertinente relativizar tal afirmativa de que o modernismo de Lucio Costa não teria nenhum estilo. Embora a afirmação do estilo modernista internacional houvesse negado, veementemente, os estilos históricos – tendo como seu principal alvo o gótico, pelo fato desse estilo representar o apogeu do ecletismo medieval – no caso particular da arquitetura de Lucio Costa se afirmou um estilo que se poderia denominar, tentativamente, de vernáculo-modernista.

Uma das hipóteses para a constituição desse estilo moderno que, sem deixar de seguir os cinco princípios aventados por Le Corbusier e seu espírito novo (1907-1931),⁴¹ incorporou antropofagicamente alguns elementos vernaculares da arquitetura portuguesa aqui adaptados ao clima tropical – tais como os telhados com telhas cerâmica, as varandas, as treliças de madeira, os *muxarabis* etc – poderia ser atribuída àquilo que José Pessoa⁴² identificou, com acuidade, como representando a real afirmação de um elo de legitimação do moderno.

Se Lucio Costa viajou a Portugal, nas décadas de 1940-1950 – assim como já viajara às cidades mineiras nas décadas de 1920-1930 – não somente em busca das origens e das influências da arquitetura portuguesa, mas, igualmente, como um movimento de reencontro imaginário com o passado da própria arquitetura brasileira, o vocabulário visual-arquitetônico por ele desenhado em seus bloquinhos revelava um olhar duplo e complementar, tanto como estudioso da arquitetura tradicional, quanto como arquiteto moderno.

Foram destacados, em seus desenhos-testemunhos, aqueles elementos ressignificáveis que vieram a constituir o cerne de seu próprio vocabulário criativo em arquitetura moderna, tais como os *muxarabis*, as gelosias, os beirais de telhados pintados, argamassados ou com azulejos, e as janelas de canto do renascimento

40.40 Marcelo Puppí. “Modernidade e Academia em Lucio Costa: Ensaio de Historiografia”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Issue 1, 1994. CHAA-Centro de História da Arte e Arqueologia. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP, p. 129.

41.41 Kenneth Frampton. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. 4ª edición revisada y ampliada, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009, p. 153-158, explicitou a afirmação de uma estética purista, na arquitetura, por Le Corbusier, a partir da influência do pintor Amédée Ozenfant. Cimentada na filosofia neoplatônica, a estética maquinista do *Purismo* se aplicava a todas as formas de expressão plástica, desde a pintura de salão à arquitetura, passando pelo *design* de objetos e se apresentado como uma teoria global da civilização da máquina. Advogando uma “*estética e arquitetura do engenheiro*” e destacando a relevância da produção em série de espaços reticulados em seu protótipo “Dom-ino” (1915), em 1926 Le Corbusier estabeleceu os cinco pontos de uma Nova Arquitetura: 1) Pilotis; 2) Planta livre; 3) Fachada livre; 4) Janela larga, horizontal e com folhas deslizantes; 5) Terraço-jardim.

42.42 Maria Elisa Costa e José Pessoa. “A Terceira Viagem (2011)” in José Pessoa, *Bloquinhos de Portugal: A Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013, p. 262.

ibérico. Em sua lógica projetual modernista, Lucio afirmou o apogeu de sua trajetória de arquiteto copista de estilos *beaux arts* que havia também projetado, indiscriminadamente, nos estilos eclético e neocolonial até, finalmente, lograr definir um estilo particular e individualizado que não pretendia estabelecer uma ruptura com o passado, mas sim incorporá-lo como parte integrante do presente.

Se “na partida para Portugal já estava o Brasil”, como afirmou Renata Malcher de Araujo (2013),⁴³ Lucio Costa demonstrou, com esse estilo próprio moderno, um singular sentimento de historicidade que foi manifestado, embora sem contradizê-lo, por uma mente extremamente moderna. Para essa autora, não se tratava, tampouco, de uma historicidade moderna antropofágica, já que não se buscava participar de um jogo de alteridade, mas, no fundo, de reencontrar o que já estava em si mesmo, ao assumir uma identidade própria, porventura distante no tempo.

Seria, igualmente, interessante contrapor essa versão sobre a estreita interligação entre o papel oficial desempenhado por Lucio Costa, como Diretor de Estudos e Tombamentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e seu papel como profissional autônomo de arquitetura, nos anos 1940-1950, com a análise crítica de Carlos Eduardo Comas (2004), versando sobre o papel da brasilidade na obra de Lucio.⁴⁴

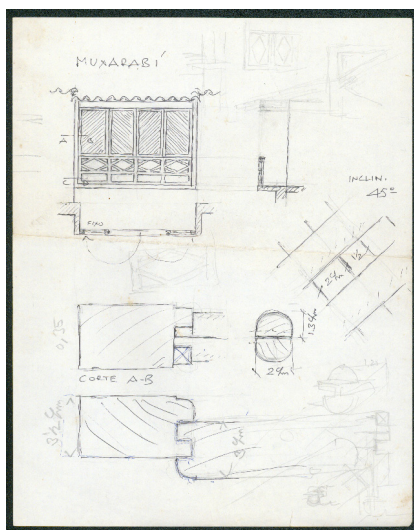


Foto 3: Lucio Costa. Desenho traço: Patrimônio, levantamento de Muxarabi em Diamantina, 1924. Publicado no livro “Lucio Costa: registro de uma vivência”, p. 501.

Fonte: Lucio Costa: desenhos da juventude. Casa de Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim. <http://www.jobim.org/lucio/bitstream/handle/2010.3/326/IV%20E%2001-00013%20L.jpg?sequence=3>. Acesso em 20/01/2021.

^{43,43} Maria Elisa Costa e José Pessoa. “Pedras, Papel, Viagens e Memória” in Renata Malcher de Araujo, *Bloquinhos de Portugal: A Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013, p. 270.

^{44,44} Carlos Eduardo Comas. “A arquitetura de Lucio Costa: Uma questão de interpretação” in Ana Luiza Nobre et alii (Orgs.), *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.26-27.

Esse arquiteto afirmou que uma oposição entre modernidade internacional e tradição nacional, partilhada por muitos críticos do modernismo brasileiro, não poderia ser vista como uma abordagem mais adequada para dar conta da especificidade da arquitetura moderna na década de 1930. Para ele, para se tornar internacional, ela deveria conseguir emular a tradição clássica da disciplina e, nesse aspecto, 1920 foi o borrão e 1930 foi o passado a limpo. Em 1935, uma primeira solução parecia haver sido delineada, mas não estava ainda materializada, indicando que haveria muito mais a ser analisado na arquitetura de Lucio Costa do que a questão da *“brasilidade e seu elemento característico, treliçado, brise ou curva”*.⁴⁵

No que se refere ao ideário eclético-modernista desse arquiteto, o emprego do telhado com telhas cerâmicas que foi adicionado às suas caixas modernistas, ao invés da tradicional laje plana funcionalista, tem sido mesmo contestado por alguns críticos de arquitetura. Esse partido foi adotado, igualmente, por Oscar Niemeyer no projeto do Grande Hotel Ouro Preto (1938) por direta intervenção de Lucio Costa, a pedido de Rodrigo de Mello Franco de Andrade. Marcelo Carlucci (2005),⁴⁶ ao discorrer sobre a *invenção de um estilo moderno* por Lucio Costa, se perguntou: *“Por que telhados em vez de lajes planas? Por que Lucio teria voltado atrás em relação à tecnologia e insistido em um telhado de águas?”*

No caso das casas por ele projetadas, os cubos brancos que definiram grande parte desses edifícios representariam seu partido estético-formal, estando ou não encimadas por coberturas de telhas de barro sobre volumes prismáticos, íntegros ou vazados, ao lado de escadas que representavam eventos formais à parte da massa edificada e da malha cartesiana que estruturava a rigidez de linhas e forma de seus projetos. Suas caixas modernistas, com telhas de cerâmica, lograriam expressar, em sua forma livre, uma autonomia criativa desse arquiteto de interpretar o credo modernista internacional, fazendo jus ao seu ideário de busca de uma forma de arquitetura onde um discurso estético pudesse dar lugar a um discurso sobre um modo de vida que foi expresso em sua biografia social-de-costumes bakhtiniana, como desvendou o próprio Lucio, em um escrito de 1967⁴⁷

A forma deve ser uma resultante da função, mas nesse processo é necessário levar em conta a pré-existência de uma intenção mais ou menos consciente – de sobriedade, de precisão, de graça, de elegância, de dignidade, de força, de rudeza etc (...) E é precisamente a aceitação dessas nuances, quer dizer, o reconhecimento desse estado de espírito condutor – independente da função em si mesma – que diferencia a vida da “petrificação” (mortal) da mente.

45.45 *Ibidem*.

46.46 Marcelo Carlucci. “As Casas de Lucio Costa”. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005, p. 185-190.

47.47 Lucio Costa., “*Formes et Fonctions*”-Para o anuário “*Architecture, Formes, Fonctions*” de Anthony Kraft, Lausanne (no 13), (1967)”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995), p. 261 *apud* “Marcelo Carlucci. “As Casas de Lucio Costa”. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005, p. 190.

No movimento moderno, foram concebidos novos princípios imagéticos, em busca de uma totalização englobando a arte, a funcionalidade e a tecnologia, sendo estes responsáveis pela criação da grandiosa narrativa da arquitetura do século XX, o chamado estilo internacional. A questão fundamental é se as notações gráficas do projeto poderiam constituir a base do processo de concepção do arquiteto e do desenvolvimento da ideia de projeto.

A geometria do espaço, concebida como um espaço de projeção do pensamento no espaço real, envolveria duas noções: a concepção e a percepção, representando uma abordagem científica da arquitetura. Para dar conta, criticamente, do espaço arquitetônico não seria suficiente analisar o espaço físico, mas era preciso entender a construção mental de um espaço de referência “arquiteturalógico” que integrava o processo de concepção e a percepção que permitiria uma modelagem do lugar arquitetônico na obra de Lucio Costa.⁴⁸

José Pêsoa⁴⁹ – ao se referir aos desenhos e apontamentos de Lucio Costa, realizados durante sua viagem de 1952 a Portugal – destacou uma questão crítica por ele levantada na viagem anterior, de 1948: *“buscar as origens e modelos da arquitetura colonial brasileira na metrópole ou afirmar a autonomia desta em relação ao que se produzia em Portugal no mesmo período”*.

Se as duas possibilidades deveriam coexistir em pé de igualdade, os artefatos arquitetônicos das habitações vernaculares ou dos edifícios religiosos, por ele selecionados ao longo de seus roteiros, não somente estabeleceram as origens e as influências de Portugal no Brasil, como também possibilitaram uma forma de reencontro, através de uma imagem fabricada teórico-visualmente, sobre um passado imaginário da arquitetura brasileira.

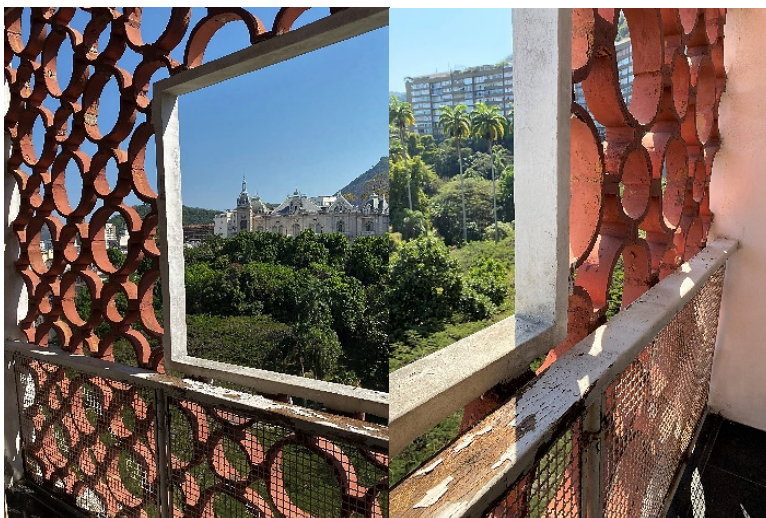
Tal imagem, de fato, vinha sendo construída à frente do setor de estudos e tombamentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e consistia no emprego de seus arquivos pessoais visuais sobre as características originais do patrimônio brasileiro. Indo contra os cânones da história da arte que dominavam nos anos 1940-1950, Lucio insistiu em uma dialética entre a autonomia da arquitetura brasileira e uma mútua influência entre a matriz europeia e sua principal colônia, de forma a definir um campo intelectual inovador e único que mesclava os estudos sobre a arquitetura tradicional com sua atuação como arquiteto moderno.

A apropriação de elementos como *muxarabis* e gelosias, observados nas casas populares do Alentejo e da Extremadura, por exemplo, iria desaguar nos *cobogós* e nas treliças por ele empregadas no projeto do Parque Guinle (1948-1954). Segundo

^{48,48} José Barki. A invenção de Brasília: o “risco” de Lúcio Costa. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, PROURB-FAU/UFRJ, orientação Prof. Dr. Roberto Segre, 2003.

^{49,49} José Pêsoa. “A Terceira Viagem (2011)”. *Bloquinhos de Portugal: A Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013, p. 260-262.

Margareth da Silva Pereira,⁵⁰ Lucio Costa propôs uma meditação sobre o quadrado branco no Parque Guinle, inserindo em uma parede de *cobogó* um quadrado vazio, ou uma janela corrida. Respondendo à indagação sobre qual a utilidade para a vida de uma janela rasgada em um anteparo quase-janela, a autora esclareceu que se deparou com uma janela cujo oco era um abismo, mas também uma trama, uma renda e um palimpsesto.



Fotos 4 e 5: Janelas-Vazios do Parque Guinle

Fonte: a autora, 2022

Durante a faculdade de arquitetura e urbanismo, cursada nos anos 1970, o interesse de arquitetos (e arquitetas) contemporâneos se voltou, de novo, ao vernacular como fonte de inspiração, após um certo esgotamento das inovações estético-tecnológicas da arquitetura moderna vanguardista da dupla Costa – Niemeyer, nos anos 1950-1960. Surgiu, daí, o interesse por uma imagética da arquitetura *kitsch*,⁵¹ expressa por uma estética permeada de princípios construtivos da arquitetura moderna de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a qual incorporou, ainda, posturas barrocas⁵² ao funcionalismo de Le Corbusier.

⁵⁰ 50 Margareth da Silva Pereira. "Quadrados Brancos: Le Corbusier e Lucio Costa". Ana Luiza Nobre *et alii* (Orgs.) *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 241.

⁵¹ 51 Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti. *Arquitetura Kitsch Suburbana e Rural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

⁵² 52 Glauco de Oliveira Campello. *O Brilho da Simplicidade: Dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, Departamento Nacional do Livro, 2001.

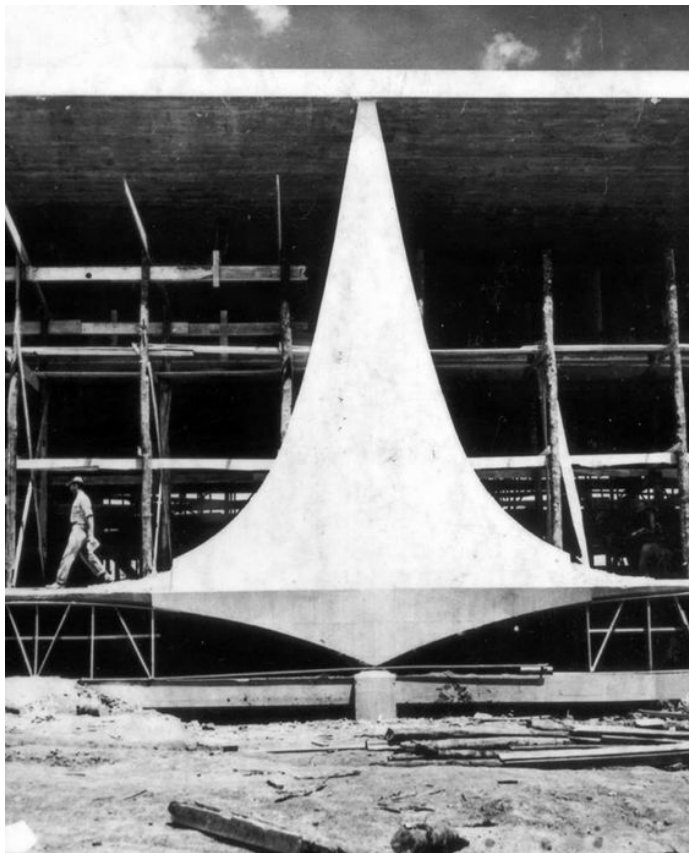


Foto 6: Oscar Niemeyer | Palácio da Alvorada | Brasília, Brasil | 1958.
Crédito: José E. Arnó Ortega. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/384917099384146386/>. Acesso em 28/01/2021.

Fonte: José E. Arnó Ortega. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/384917099384146386/>. Acesso em 28/01/2021.



Foto 7: Arquitetura kitsch. Casa em Santa Cruz/RJ, inspirada em colunas do Palácio da Alvorada, Brasília/DF, projeto de Oscar Niemeyer (1957)

Fonte: Lauro Cavalcanti, 1978

O valor do vernáculo em arquitetura, como patrimônio intangível, leva a indagar na atualidade – como relevante questão crítica – se a arquitetura vernacular simboliza uma espécie de pequena estética, ao se referir aos eventos artísticos na era digital, como característica de um *kitsch* híbrido de cultura clássica e popular. O conceito de patrimônio intangível inclui, finalmente, a arquitetura eclética (*kitsch*, popular e vernacular) no rol das manifestações culturais dignas de análise acadêmica, na área do patrimônio histórico, baseando-se, para isso, nas recomendações da Unesco (1988-1997) que foram incorporadas, posteriormente, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (2000), sobre a relevância de uma nova ética de desenvolvimento global baseada em diversidade cultural, pluralismo, multiculturalismo e transculturalidade estética.⁵³

⁵³ Segundo a teoria da transculturalidade estética, levada à cabo pelo Professor da Université Paris 8 – Saint Denis, na cátedra UNESCO de Filosofia da Cultura e das Instituições, Jacques Poulain: *O mundo, como lugar de interação das figuras de felicidade que este obriga a inventar e realizar, se constrói, assim, como espaço de uma estética transcultural*. Jacques Poulain. "O desafio da antropologia intercultural para uma estética transcultural" in Dinah Guimaraens (Org.) *A Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: Novas Práticas Contemporâneas*. Niterói: EdUFF, 2016, p. 15.

Se o ecletismo no Rio de Janeiro buscava, desde a primeira metade do século XIX, estabelecer um novo paradigma estilístico, a partir de uma *“indefinição favorável com os estilos do passado, e uma capacidade de sujeitar esses estilos a distorções ideológicas”*⁵⁴ – dependendo a afirmação de tal estilo da capacidade de expressão dos estilos históricos para simbolizar conjuntos de ideias – supõe-se que o projeto do Castelo de Itaipava pode ser interpretado, à luz da crítica contemporânea, como uma manifestação de vanguarda arquitetônica.



Foto 8: Projeto original de Lucio Costa-Fernando Valentim, 1920.
Castelo kitsch de Itaipava, transformado em hotel.

Fonte: a autora, 2019

⁵⁴54 Alain Colquhoun. *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 35.

Essa visão positiva sobre o ecletismo opõe-se a um passadismo em arquitetura – havendo ele sido visto como um estilo até mesmo ridículo pelo próprio Lucio Costa, em sua ácida crítica sobre o estilo eclético de seus primeiros projetos – por ter sido ele diretamente influenciado, na década de 1930, pelo credo purista do primeiro modernismo, derivado dos escritos de Le Corbusier.

Tal postura de vanguarda estética derivava do fato de Lucio haver rompido, inovadoramente, com a normatização do estilo *beaux arts* que imperava na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), nos anos 1920, apontando para uma lógica projetual independente e bem caracterizada, ou seja, para um estilo próprio que definiu a trajetória de Costa, como arquiteto brasileiro de ponta que poderia, por isso mesmo projetar, com qualidade técnico-conceitual, em qualquer estilo (eclético, neocolonial ou moderno).

O termo eclético significava uma atitude estética de “*formar um todo a partir da justaposição de elementos escolhidos entre diferentes sistemas*”, adquirindo um sentido particular, na primeira metade do século XIX, como doutrina filosófica que visava “*distinguir o falso do verdadeiro em diferentes sistemas*” e, após um processo dialético, reunir as verdades em um todo mais amplo e legítimo.⁵⁵

Na realidade, essa palavra, derivada do grego, indicava uma forma de acomodação das diferenças culturais, visando provocar uma coexistência pacífica de diferentes influências arquitetônicas, em um meio urbano recentemente industrializado. Como um cadinho de referências históricas díspares, o Rio de Janeiro abriga uma convivência de estilos, funções e épocas diversas em sua arquitetura do século XIX e XX refletindo, consequentemente, a pluralidade cultural de suas populações integrantes. A coexistência pacífica de um detalhe construtivo barroco, um edifício centenário e um arranha-céu moderno representa a memória social carioca, na atualidade.⁵⁶

CONCLUSÃO

PODER SIMBÓLICO DA ARQUITETURA MODERNISTA UNIVERSAL

Apesar das críticas pertinentes já realizadas à sua extensa obra, a análise da autobiografia de Lucio Costa ainda muito lograria revelar, como documento histórico-ficcional,⁵⁷ sobre o contexto do passado na arquitetura brasileira e, em

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Gustavo Rocha-Peixoto. “O Ecletismo e seus Contemporâneos na Arquitetura do Rio de Janeiro”. Jorge Czajkowski (Org.) *Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo/Editora Casa da Palavra, 2000, p. 5.

⁵⁷ Marcelo Carlucci. “As Casas de Lucio Costa”. Dissertação de Mestrado, Orientador Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins, Escola de Engenharia, São Carlos, Universidade de São Carlos, 2005, p. 1, destacou que

um movimento prospectivo poderá, mesmo, prever um contexto antecipável de futuro para a arquitetura contemporânea.

Em busca de um movimento dialógico de interpretação inspirado na teoria bahktiniana, o primeiro capítulo do presente livro busca desvendar o debate empreendido entre Lucio Costa e José Marianno Filho, visando uma definição de rumos da arquitetura brasileira nas décadas de 1920 e 1930 – a qual já foi, quase exaustivamente, abordada nas obras de Lauro Cavalcanti (1995, 2006, 2014); Carlos Eduardo Comas (2002; 2004, 2006 e 2010); Roberto Segre (2013), Hugo Segawa (1998, 2006); Otávio Leonídio (2007) e Marcelo Silveira e William Bittar (2013), entre outros.

Adota-se uma abordagem historiográfica de Sonia Marques,⁵⁸ quanto aos limites das perspectivas nacionalistas recentes sobre análises ideológicas, peculiares, culturalistas e formalistas da arquitetura brasileira, para dar conta de vozes discordantes, após a morte de Lucio Costa, em 1998. Tais vozes discordantes se voltaram contra um pensamento hegemônico, implantado até então – que contava, anteriormente, com um certo beneplácito da crítica de arquitetura e seu ideário, construído à sombra do legado de doutor Lucio – como aquelas de Marcelo Puppi e Hugo Segawa⁵⁹ oriundas, respectivamente, de novos centros acadêmicos como Londrina, no Paraná e São Carlos, em São Paulo, as quais deram um *novo tom* ao debate sobre a significação histórica do ecletismo, no final dos anos 1990.

Torna-se relevante destacar, nesse sentido, o surgimento de uma nova querela no campo intelectual da crítica de arquitetura, estabelecida nos anos 1990 e 2000, em defesa de Lucio Costa, por parte da escola carioca, contra a escola sulista.

Mais do que uma autobiografia, o livro fala de impressões subjetivas sobre os acontecimentos da vida do autor, tanto pessoais quanto profissionais. (...) Entre o 'apolíneo' – os projetos, os memoriais e os documentos – e o 'dionisíaco' – as cartas, as fotos de família, os amores e as viagens – Costa parece insinuar um entre-ligar, uma síntese precisa e equilibrada dessa dicotomia que, em última instância, poderia representar uma aspiração comum a qualquer ser humano, sobretudo aos arquitetos."

Sophia Silva Telles. "Utilidade Crítica". Ana Luiza Nobre et alii (Orgs.) *Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 282, discorreu sobre a naturalidade de Lucio ao transitar entre as esferas do público e do privado, afirmando ecoar nele a lembrança do *menino inglês* como ideal de vida privada, em que sentimentos e afetos mantêm a civilidade que qualquer ação pública indica. É nesse sentido que o livro de 1995, escrito por sua filha e arquiteta Maria Elisa Costa, em parceria com seu pai, não estabeleceu uma diferenciação entre o universo doméstico e a coisa pública, criando um mito de harmonia e de civilidade, de trato afável e de simplicidade, ao lidar com as coisas mais diversas da vida de Lucio Costa apagando, mesmo, os conflitos do caminho, com o mesmo *savoir faire* e *nonchalance* que somente o francês Lucio seria capaz de estabelecer, em sua longa trajetória vivencial.

58.58 Sonia Marques. "A alma nacional: Barroca e ecleticamente moderna. Das eternas reinvenções de Brasilidades". José Pêsoa et alii, *Moderno e Nacional*. Niterói: EdUFF, 2006, p. 35-65.

59.59 Hugo Segawa. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998 e Marcelo Puppi. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes Editora, CPHA-ICCH, 1998.

Roberto Segre⁶⁰ se contrapôs às críticas de Marcelo Puppi⁶¹ quanto à pouca precisão historiográfica de Lucio Costa ao definir um conceito de estilo, seja eclético ou neocolonial, seja moderno, referindo-se a sua procura de formas puras como uma síntese entre duas tendências essenciais na arquitetura de qualquer período: a orgânico-funcional e a plástico-ideal.

Respondendo à visão algo negativa do historiador paranaense de que a fortuna mais recente de seus escritos devia-se já a uma espécie de defesa conservadora das glórias passadas, Segre destacou o fato de Lucio ter estado sempre antenado com as tradições liberais e humanas, tanto no caso brasileiro – ao se integrar como diretor do departamento de Educação do Distrito Federal, em 1934, na nova Universidade do Brasil criada por Anísio Teixeira – quanto de países como a Rússia, tendo Costa considerado os russos como arquitetos idealistas e criativos que haviam criado o construtivismo.

No que se refere à crítica de Puppi sobre a certa fluidez da aplicação do conceito de estilo por Lucio Costa, Roberto Segre afirmou, veementemente, que sua grande lição criativa derivava da capacidade de elaborar uma linguagem e uma teoria de arquitetura moderna sem rejeitar a tradição, a memória e a história. A releitura do ecletismo se deu, curiosamente, no mesmo ano em que não somente falecia Lucio Costa, com 96 anos de idade, mas também em que o DOCOMOMO⁶² internacional discutia, na Suécia, os aspectos sociais do modernismo.

No Brasil dos anos 1990, em contrapartida a uma versão única sobre o mito moderno, apregoado por Lucio Costa na fundação de Brasília,⁶³ como meio de legitimar as distribuições existentes de relações e práticas sociais – sobretudo aquelas distribuições de privilégio e de poder – surgiu um gosto pelo resgate de memórias apagadas pelo vencedor, devido a um clima de populismo nacional e à eclosão de um boom patrimonial.

Talvez tal releitura crítica do modernismo haja, mesmo, influenciado o projeto de reconstrução, não levado adiante, do Palácio Monroe, em 2002, com proposta do

⁶⁰ Roberto Segre. “Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa”, Ana Luiza Nobre et alii (Orgs.) *Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 110, 114 e 117.

⁶¹ Marcelo Puppi. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes Editora, 1998, p. 57.

⁶² DOCOMOMO-Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement (Documentação e Conservação dos Edifícios, Sítios e Bairros do Movimento Moderno) é uma organização internacional, criada em 1990, com o principal objetivo de inventariar, divulgar e proteger o patrimônio arquitetônico moderno do século XX, configurando uma estratégia geográfica da qual derivou a criação da Fundação DOCOMOMO Ibérico, com sede em Barcelona, que coordena a execução dos objetivos gerais aplicados a Portugal e Espanha. O DOCOMOMO Brasil foi criado em 1992, no Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia - UFBA (atual PPGAU-UFBA), seguindo a missão do DOCOMOMO Internacional, em prol da preservação da herança moderna na arquitetura <https://docomomo.org.br/sobre-o-docomomo-brasil/>. Acesso em 12/01/2021.

⁶³ James Holston. Capítulo 3. “As Intenções Ocultas do Projeto”. *A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.72-73.

prefeito do Rio de Janeiro César Maia, sugerindo que o eclético tivesse virado moderno, em oposição à verdadeira guerra de estilos declarada por Lucio Costa ao eclético e ao neocolonial, a partir do final dos anos 1920, ao afirmar, peremptoriamente, a mentira do ecletismo como esse hiato da história.

Em contraposição a um discurso hegemonicamente afirmado, entre as décadas de 1930 e 1960, por Lucio Costa e pelo grupo de arquitetos modernistas – o qual justificou a eleição do modernismo arquitetônico como estilo nacional, em contraposição ao ecletismo – agora, o que estava em jogo era a afirmação de um discurso de continuidade do estilo eclético, como contraposição crítica àquela via de mão única, estabelecida pelo discurso vanguardista da modernidade que havia, anteriormente, desclassificado o estilo eclético nacional.

Embora vozes dissonantes, como a de Glauco Campello,⁶⁴ tenham buscado, ainda, reafirmar o mito fundador modernista, ao conceituar a arquitetura brasileira, definida por sua simplicidade e sua inspiração barroca, como sendo condizente com o funcionalismo moderno, ou de Carlos Eduardo Comas,⁶⁵ que atribui à arquitetura moderna – que se opõe, no Rio de Janeiro, àquela eclética e neocolonial – um resgate da feminilidade barroca e o equacionamento de uma arquitetura moderna de veia corbusiana e sabor brasileiro – as críticas de Segawa e Puppi contribuíram, decisivamente, para o aprofundamento do debate sobre o caráter universalista, totalitário e homogeneizante da arquitetura moderna brasileira – mesmo que fosse para desmentir tal caráter, ao revelar a existência de vários regionalismos modernistas pelo país a fora – em meio à discussão sobre a significação da mundialização do estilo internacional.

O ecletismo, portanto, passou a ser visto em continuidade, ou como parte integrante, do movimento moderno, de acordo com a análise de Hugo Segawa,⁶⁶ ao estabelecer um conceito de modernidade corrente (1929-45) para se opor à modernidade pragmática (1922-43). Enquanto a modernidade pragmática, por haver sofrido os efeitos práticos do *art déco*, contaria com manifestações de cunho decorativo, a modernidade corrente implicaria em um processo histórico resultante do pioneirismo carioca que permitiu a adoção das ideias de Le Corbusier; contando com a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), como difusora de seu ideário e com o Ministério da Educação e Saúde (MES), como edifício marco para a afirmação de suas ideias.

64.64 Glauco de Oliveira Campello. *O brilho da simplicidade: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, Departamento Nacional do Livro, 2001.

65.65 Carlos Eduardo Comas, "Lucio Costa e a Revolução na Arquitetura Brasileira 30/90_ De lenda (s) e Le Corbusier." *Vitruvius, Arqutextos*, São Paulo, ano 2, n. 022.01 mar. 2002. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/02.022/798>. Acesso em 01/01/2021.

66.66. Sonia Marques e Guilah Naslavsky. "Estilo ou causa? Como, quando e onde? Os conceitos e limites da historiografia nacional sobre o Movimento Moderno". *Vitruvius, Arqutextos*, São Paulo, ano 01, número 011.06, abr. 2001.

O texto “Razões da Nova Arquitetura” (1934), de Lucio Costa, seria, então, para Segawa, o manifesto-chave da fase do modernismo corrente, além do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York (1939), visto como aquele edifício paradigmático de propaganda internacional da arquitetura brasileira que se afirmou na segunda pós-guerra, com a Exposição *Brazil Builds* (1943). A expressão cunhada por Mindlin de *brazilian school*, após a realização dessa exposição, para se referir à Nova Arquitetura, indicava a afirmação de um estereótipo baseado na analogia entre curva barroca e curva feminina que se transformou, posteriormente, no carro-chefe de identificação da arquitetura moderna brasileira.

A afirmação definitiva da escola carioca viria a ocorrer entre 1943 e 1960, através de denominações como *brazilian school*, *cariocan school*, *first national style in modern architecture*, neobarroco, rótulos para diferenciar a arquitetura brasileira da arquitetura contemporânea pós-moderna ou *late modern*. Na definição de um novo campo intelectual brasileiro na década de 1990, Marcelo Puppi (1998)⁶⁷ buscou abrir espaço para uma história futura da arquitetura eclética nacional, ao apontar a inexistência de estudos aprofundados sobre o ecletismo, devido à hegemonia da história do modernismo, marcada pelo vanguardismo de Lucio Costa como agente modernizador e de sua consequente ojeriza aos estilos espúrios ecléticos.

A visão crítica desse autor é que era preciso resgatar o ecletismo do apagamento da memória do eclético proposto pela teoria de Lucio Costa que, mesmo sem poder demonstrá-la cientificamente através do amparo de fatos, considerou o ecletismo como um estrangeirismo desqualificado –, ao esquematizar a evolução histórica da arquitetura brasileira de acordo com uma antinomia nacional (positivo) e internacional (negativo). O referido autor propôs analisar, em contrapartida, o ecletismo em sua plenitude conceitual histórica, inserindo-o no contexto das *beaux arts*, nas décadas de 1920 e 1930⁶⁸

Em um país ávido de progresso, mas sem capacidade industrial nem infraestrutura, como era o caso do Brasil na passagem do século XIX ao XX, o ecletismo oferecia justamente essa possibilidade de estimular a evolução da sociedade através da arte, isto é, de utilizar a arte como instrumento para fomentar o próprio progresso. Daí o sucesso e a rápida propagação do estilo do lado de cá do Atlântico, e particularmente no Rio de Janeiro que, além de capital, abrigava uma escola de Belas Artes estreitamente ligada ao modelo francês. Triunfo que, olhando de perto, não se deve apenas nem principalmente ao fato que o ecletismo tornou-se símbolo do poder, como foi aventado por alguns historiadores. (...) Sabe-se hoje que a contradição, a complexidade e, podemos acrescentar, o potencial criador da arte que emanam da primeira arquitetura moderna brasileira (1936-45) estão diretamente relacionados à profunda compreensão e aplicação da teoria eclética pelos arquitetos da geração moderna formada na Escola Nacional de Belas Artes nas décadas de 1920 e 30.

⁶⁷67 Marcelo Puppi. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes Editora, 1998, p. 57.

⁶⁸68. Marcelo Puppi. “Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro”. 19&20. Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mpuppi_reynaud.htm. Acesso em 1/1/2021.

Quanto à constituição do campo intelectual da arquitetura carioca, nas décadas de 1920 e 1930, sendo esse irredutível a um simples agregado de agentes ou instituições isoladas públicas e/ou privadas, ao modo de um campo magnético, representaria, no entanto, um sistema de linhas de força: os agentes e as instituições nele se situavam em uma relação de força que se opunha e se agregava, em sua estrutura específica, em um lugar e em um momento dados no tempo. O campo da arquitetura teve, assim, em Lucio Costa um militante moderno comprometido já no final dos anos 1920, quando ainda projetava em estilo eclético neocolonial por influência de seu professor José Marianno Filho na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde cursou arquitetura entre 1917 e 1924.

O governo Vargas, por convite oficial do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema e indicação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, legou a Lucio Costa a missão de dirigir a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), com somente 29 anos, em 1931. Sua nomeação havia sido bem acolhida, de início, pelos acadêmicos, por compor ele o grupo de arquitetos neocoloniais. Porém, com a contratação de professores futuristas, Lucio colocou em prática suas reais intenções de introduzir ideias racionalistas e funcionalistas no ensino da arquitetura brasileira. A reação enfurecida dos tradicionalistas não se fez esperar, com a querela entre Lucio Costa e José Marianno tendo alcançado as páginas dos jornais, desaguando na exoneração de seu jovem diretor.⁶⁹

Nessa verdadeira novela tropical, os estudantes de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), decepcionados com a perda da possibilidade única de renovação do ensino em meio ao conservadorismo das *beaux arts*, entraram em greve como forma veemente de protesto. Apesar do pouco tempo dispendido à frente da direção da Escola, a reforma empreendida por Lucio Costa marcou, profundamente, os caminhos das artes e da arquitetura no Brasil. Prova disso é que vários daqueles alunos envolvidos na greve em seu apoio se tornaram expoentes da arquitetura moderna do país, tais como Luís Nunes, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Álvaro Vital Brazil, Oscar Niemeyer e Milton Roberto.

As transferências metódicas de modelos, baseados na hipótese de que existiam homologias estruturais e funcionais entre todos os campos, ao invés de funcionar como simples metáforas orientadas por intenções retóricas de persuasão, revelavam uma eficácia heurística que toda a tradição epistemológica atribuiu à analogia conduzindo, em um nível de formalização mais elevado, os princípios teóricos envolvidos no estudo empírico de universos diferentes e leis invariantes da estrutura e da história dos diferentes campos, ocasionando *uma lógica mágica que produziu tanto o produtor quanto o produto como feitiços*, no dizer de Bourdieu.⁷⁰

⁶⁹ 69 Adriana Irigoyen. *Wright e Artigas: Duas Viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2002, p.27.

⁷⁰ 70 Pierre Bourdieu. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005, p. 66-67.

Se a obra de Lucio Costa é, realmente, paradigmática do ponto de vista histórico e sociocultural e se foi, majoritariamente, construída no interior do campo intelectual da arquitetura moderna, como desvendar, então, tal lógica mágica que produziu tanto seu autor quanto seus textos e projetos modernos, nas primeiras décadas do século XX? Quais os feitiços lançados por esse arquiteto para produzir uma Nova Arquitetura, em um país colonizado culturalmente, e terceiro-mundista economicamente como o Brasil?

Cada um dos elementos constituintes do campo intelectual (agentes e instituições), estaria determinado por seu pertencimento a esse campo, ou seja, se deveria à posição particular que ocupa no campo cultural, como um sistema de relações organizado em um tipo determinado de inconsciente cultural. O poder no campo de cada elemento, então, não poderia ser definido de forma independente de sua posição no próprio campo. Tal enfoque só tem fundamento, na medida em que o campo intelectual está dotado de uma autonomia relativa, ou seja, que tem sido estruturado através de um processo de autonomização, em um sistema regido por leis próprias.⁷¹

A posição autônoma e, igualmente, hegemônica, de Lucio Costa no campo intelectual modernista que se afirmou no Estado Novo, logra ser definido pela atuação conjunta e compartilhada de um grupo estruturado de arquitetos modernos que assumiu os rumos de uma arquitetura funcionalista internacional, implantada nos trópicos. Nos anos 1930, conceitos como funcionalidade, eficiência e economia na arquitetura, derivados de equações racionalistas, foram aplicados às obras públicas, com projetos e obras sendo comandados por repartições oficiais de arquitetura e engenharia. Com a afirmação de uma educação popular pública no país, um modernismo na repartição ⁷² lançou mão de uma arquitetura racional que buscou empregar materiais regionais para cumprir os princípios projetuais modernistas preconizados por Le Corbusier.⁷³

A partir de 1937, o Estado Novo se dedicou a equipar e reequipar com infraestrutura os edifícios públicos, através da implantação de um programa de obras assistenciais ligadas à saúde e à educação, acarretando uma verdadeira corrida imobiliária de vultosas construções para abrigar ministérios, departamentos e demais serviços. Segawa ⁷⁴ parece concordar, em essência, com a crítica de José Marianno quanto à baixa qualidade da arquitetura estatal da era Vargas, ao afirmar que

⁷¹ 71 Denise Maria de Oliveira Lima. "Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu". *Cógitto*, Salvador, n. 11, p. 14-19, Outubro 2010, p. 14-15.

⁷² 72 Lauro Cavalcanti. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, Minc: IPHAN, 2000, afirmou que os arquitetos que integravam o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-SPHAN, dentre os quais se destacava Lucio Costa, poderiam ser vistos como evolucionistas na medida em que, ao assumirem os polos do passado e do futuro, lograram se colocar, em uma perspectiva evolucionista, como a natural depuração e os herdeiros de toda uma tradição construtiva brasileira.

⁷³ 73 Hugo Segawa. *Arquiteturas no Brasil 1900 1990*. São Paulo, Edusp, 1998, p. 66-67.

⁷⁴ 74 Hugo Segawa, "Arquitetura da Era Vargas: O avesso da unidade pretendida", *Moderno e Nacional*.

Não é possível identificar na Era Vargas um denominador arquitetônico comum. Não obstante o caráter referencial da sede do Ministério da Educação e Saúde – hoje Palácio Gustavo Capanema – pela sua repercussão na época e o seu reconhecimento internacional como um marco da arquitetura moderna, a ação governamental em suas frentes ministeriais não estabeleceu uma linguagem arquitetônica direcionada e coerente. Obras emblemáticas, como as sedes ministeriais, expuseram episódios de desencontros. (...) Mesmo no Ministério da Educação e Saúde, tido como progressista do ponto de vista estético, a arquitetura de educandários tanto ostentava o padrão moderno como o estilo neocolonial – seguramente resquício da querela em torno do estilo para as escolas, levantadas por José Marianno Filho.

Se Lucio Costa⁷⁵ não se considerava modernista, tendo mesmo ojeriza a esse conceito que lhe soava falso, afirmava ele abertamente, em contrapartida, sua identidade de arquiteto patrimonial ao estabelecer um estreito vínculo com o passado e a tradição brasileiras. De forma a construir uma identidade teórico-projetual que lograsse coadunar uma presença do passado no presente e que fizesse frente à necessidade de estar antenado com as vanguardas europeias arquitetônicas do funcionalismo internacional nos anos 1920, Lucio se filiou ao espírito do novo tempo proposto por Le Corbusier após uma viagem à Europa, em 1926. Em sua volta ao Rio de Janeiro, continuou a projetar em estilo eclético-acadêmico até o final dos anos 1920 quando realizou, em 1930, os esboços da Casa E. B. Fontes que já estabeleceram um diálogo entre o ecletismo e o modernismo.

Ao renegar sua produção arquitetônica eclética anterior, como um dos arquitetos do castelo eclético neogótico de Itaipava, Lucio Costa⁷⁶ chegou a criticar abertamente a coexistência, nem sempre pacífica, do modernismo emergente com o formalismo de mau gosto dos estilos históricos *art nouveau*, gótico, renascimento italiano ou francês, pseudo basco e normando e – principalmente – o pseudo estilo neocolonial. Entre o “*velho portuga de 1910*” e a arquitetura moderna dos anos 1930 ocorreu, no entanto, um hiato prático-teórico na obra de Lucio que pareceu residir fora da história, decorrendo, segundo o próprio Costa,⁷⁷ de um mau ensino da arquitetura, com um conteúdo técnico-decorativo que não poderia dar conta do surgimento de um estilo ou de características comuns arquitetônicas. Sua justificativa para a volta à tradição, com ênfase no vernáculo português, veementemente condenava a arquitetura do movimento tradicional do qual ele próprio fizera parte, opondo

Niterói, EdUFF, 2006, p. 93, em sua análise sobre a arquitetura do Ministério da Educação e Saúde lograr ostentar tanto construções modernas quanto neocoloniais, faz referência ao artigo de Augusto da Silva Telles, “Neocolonial: La polémica de José Marianno”, Aracy Amaral (Coord.) *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial da América Latina; México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 237-243.

⁷⁵ 75 Cecília Rodrigues dos Santos. “Problema mal posto, problema reposto”. Ana Luiza Nobre et alii (Orgs.) *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, 134 e 144. Essa autora se referiu a uma entrevista de Lucio Costa a Beatriz Marinho, *O Estado de São Paulo*, suplemento *Cultura*, 13 fev. 1988, p. 1-4, na qual Lucio afirmou “*Não sou, jamais fui, ‘modernista’*.” Já sua identidade com o passado o levou a declarar “*é que sou o lastro, a tradição*” (...), em um depoimento para sua filha Maria Elisa Costa (Org.) *Com a palavra, Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 65.

⁷⁶ 76 Lucio Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Depoimento de um arquiteto carioca”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, 163-165.

⁷⁷ 77 Lucio Costa. “Documentação necessária” (1938). *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 461.

às casas simplórias, mas honestas, dos mestres-de-obras, “novas perspectivas” – bangalôs, casas espanholas americanizadas, castelos etc”.

Lucio Costa justificou o surgimento dessas *novas perspectivas* da arquitetura acadêmica ao desenvolvimento do cinematógrafo, entendido por Benjamin, a partir da citação de Paul Valéry (1934),⁷⁸ como um instrumento tecnológico de mudança social dentro do avanço implacável da indústria artística

Em todas as artes existe uma parte física que não pode continuar a ser olhada nem tratada como outrora, que já não pode subtrair-se ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. E de esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos.

Essa mágica tecnológica da modernidade justificaria, para Lucio Costa,⁷⁹ com a melhor das intenções, o surgimento do chamado movimento tradicionalista neocolonial de que fez ele parte integrante, ao adaptar os elementos já sem vida da época colonial, justificando a máxima: *fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa*. Mas, ao mesmo tempo, coube à produção mecânica, derivada da revolução industrial do século XIX, criar uma técnica mecanizada de alta precisão que, por sua vez, deu origem às imagens animadas como nova modalidade de expressão plástica. Foi o cinema, com suas imagens animadas, que abriu ao grande público, até então despreocupado dessas coisas, novas perspectivas imaginárias referentes à habitação individual

“Do encontro desses dois indivíduos – o proprietário, saído do cinema a sonhar com a casa vista em tal fita, e o arquiteto, saído da escola a sonhar com a ocasião de mostrar suas habilidades –, o resultado não se fez esperar: em dois tempos transferiram da tela para as ruas da cidade – desfigurados, pois haviam de fazer “barato” o bangalô, a casa espanhola americanizada e o castelinho.”

A aversão de Lucio Costa pelo estilo eclético que se manifestou nas décadas de 1930 e 1940, quando ocorreu a afirmação do estilo moderno no país, pareceu, no entanto, ser proforma, segundo críticos como Franco,⁸⁰ resultando de seus deveres de ofício como arquiteto modernista.

Uma certa simpatia ambígua poderia melhor descrever o sentimento de Lucio pelo ecletismo na arquitetura brasileira, já que, por conhecê-la de dentro, em seus primeiros projetos *beaux arts*, essa ambiguidade entre passado e presente, em seus escritos, derivava das próprias contradições das primeiras décadas do século XX, quando a revolução moderna na arquitetura o fez contemporâneo de seu século: revoluções servem para evoluir e a obra paradigmática prático-teórica de Lucio Costa,

⁷⁸ 78 Paul Valéry. *Pièces sur l'art*. Paris, 1934, “La conquête de l'ubiquité” in Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018, p. 221.

⁷⁹ 79 Lucio Costa. “Documentação Necessária” (1938) e “Considerações sobre Arte Contemporânea” (1940). *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 461-62 e 254.

⁸⁰ 80 Luiz Fernando P. N. Franco. “O Estado como obra de arte?” Ana Luiza Nobre et alii (Orgs.) *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 208.

como homem de seu tempo, lograva exprimir, exatamente, essa tensão dialética entre evolução do século XIX e revolução do século XX.

Ou será que a própria trajetória crítico-projetual deste arquiteto foi um canteiro de ensaio dialético entre ambos os termos acima referidos? Seria, então, possível separar o discurso deste arquiteto, em suas críticas às tendências históricas acadêmicas da década de 1920-1930 (ecletismo e neocolonialismo), de seu discurso sobre as vantagens da adoção da Nova Arquitetura moderna no Brasil? Uma dialética entre evolução e revolução pareceu mesmo, prioritariamente, permear o pensamento crítico de Lucio Costa⁸¹ entre as décadas de 1930 a 1950, se revelando, explicitamente, em vários de seus escritos. Em 1934, três anos após haver sido demitido da direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), Lucio iniciou seu escrito-manifesto “Razões da Nova Arquitetura”, definindo o que entendia por evolução

Na evolução da arquitetura, ou seja, nas transformações sucessivas por que tem passado a sociedade, os períodos de transição se têm feito notar pela incapacidade dos contemporâneos no julgar do vulto e alcance da nova realidade cuja marcha pretendem sistematicamente deter.

Contra os maléficos impulsos “individualísticos” que a arquitetura deveria evitar pelo seu eminente sentido utilitário e social, Lucio Costa revelava como arquitetos de gênio como Brunellesco, no começo do século XV e Le Corbusier, nos anos 1930, haviam cristalizado, em suas obras, as possibilidades de uma nova arquitetura. Respondendo, veladamente, às críticas de rivais paroquiais como José Marianno Filho, Lucio afirmou que pairava, com efeito, nos “*arraiais da arte*”, uma grande preocupação sobre os rumos da arquitetura brasileira, a qual se expressava pelos “grunhidos do lobo” que se faziam ouvir insistentemente, através da disseminação de boatos alarmantes.

Em momentos definidores de novos rumos para a arquitetura como aquele por ele vivido, pouco adiantava falar à razão, pelo risco de ser vaiado tanto por aqueles identificados com a causa do suor do proletariado, quanto por outros que eram estetas e viviam entre “nuvens aromáticas de incenso”. Como a arte era livre e livres eram os artistas, consistiam eles em ser antenas que poderiam vir a condensar a vibração coletiva dessas novas obras de arte, consubstanciando-as segundo as melhores técnicas disponíveis. Para Lucio Costa, não havia, no entanto, o que recear quanto ao destino das gerações futuras de arquitetos. Condenava ele os desatinos das revoluções, por se considerar um espírito normal e não um revolucionário de nascença, entendendo que a luta necessária para afirmar qualquer mudança de paradigma em arquitetura deveria, no final, alcançar uma necessária estabilidade.

⁸¹81 Lucio Costa. “Razões da Nova Arquitetura” (1934) e “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Depoimento de um arquiteto carioca” (1951). *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 108-111 e 162-163.

Em um texto escrito dezessete anos depois do primeiro, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Depoimento de um arquiteto carioca” (1951), Lucio estabeleceu, novamente, uma distinção entre transformações estilísticas de caráter evolutivo – percebendo-as como aquelas processadas na arte de um mesmo ciclo econômico-social, podendo estas serem, às vezes, de caráter radical – e transformações de feição revolucionária, decorrentes de mudanças muito mais profundas nas técnicas de produção da idade da máquina, indicando transformações de ponta nos modos de fabricação, de construção e mesmo da própria vida contemporânea.

No primeiro exemplo, a arquitetura sofreu uma mudança de gosto como ocorrera no caso do neocolonial, por estar ela já cansada de repetir soluções consagradas, tomando a iniciativa para uma renovação do estilo eclético. No segundo caso, no entanto, foi a nova técnica e a economia dela decorrente que impuseram uma alteração do eclético e do neocolonial para o estilo moderno, sendo que o gosto popular acompanhou a nova tecnologia construtiva.

O que se pode depreender do discurso de doutor Lucio é que tal avaliação crítica sobre a história da implantação do estilo moderno na arquitetura carioca dos anos 1930-1940 – antecedendo seis anos o projeto de Brasília, em 1957, como obra-prima modernista – está intrinsecamente interligada a sua própria trajetória teórico-projetual. Ao discorrer sobre a disseminação do ecletismo acadêmico no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX – decorrendo esse surto de novas construções do projeto urbanístico do Prefeito Pereira Passos que abriu as avenidas Beira-Mar e Central – Costa se refere, de fato, à sua própria carreira como arquiteto eclético e neocolonial nos anos 1920 e 1930.

Ao servir aos propósitos da modernização do país, tanto como intelectual de ponta e como arquiteto projetista, quanto como funcionário público do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Lucio Costa passou a integrar a ideologia de “um país condenado ao moderno”, como gostava de exprimir o crítico de arte socialista Mário Pedrosa.⁸² Lucio Costa⁸³ referiu-se, ainda, à “feira de cenários arquitetônicos improvisados” que constituiu o estilo eclético carioca, opondo ao ostensivo mau-gosto da arquitetura corrente dos mestres-de-obras, dois movimentos distintos, de feição erudita: de um lado, exemplos do mais apurado e sóbrio *art nouveau* e, do outro, uma sequência de edificações compostas nos mais variados estilos históricos, do gótico ao renascimento francês, até a versão *beaux arts* dos estilos Luiz XV e Luiz XVI.

⁸² 82 Otilia Beatriz Fiori Arantes. “Esquema de Lucio Costa”. Ana Luiza Nobre et alii (Orgs.) *Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a Crítica Contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 100.

⁸³ 83 Lucio Costa. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Depoimento de um arquiteto carioca” (1951). *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 163-165.

Entre esses diversos estilos ecléticos, Carlos Lemos (1987)⁸⁴ incluiu o próprio neocolonial, classificando os ecletismos como sendo de ordem neorrenascentista, *art nouveau*, chalés alpinos, ecletismo historicista, neogótico ou neorromânico, mourisco, neoegeípcio, neoclássico, estilo neocolonialista ou colonial ou estilo missões. Já para Lucio, o neocolonial seria um “pseudo-estilo”, ou um *artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado*. Reiterando esse falso cenário ou pseudo estilo no ecletismo brasileiro, Lemos (1979)⁸⁵ destacou, ainda, que na crítica da arquitetura, a relevância dos estilos históricos ecléticos deveria ser minimizada, devido ao fato deles não passarem, em última instância, de uma roupagem aposta à obra arquitetônica segundo o gosto vigente, não exercendo, assim, nenhuma influência na concepção espacial da obra, em sua volumetria ou em seu partido.

O primeiro crítico a definir o legado do período neocolonial, na produção vernáculo-modernista⁸⁶ de Lucio Costa, foi Paulo Santos (1960),⁸⁷ ao sistematizar cinco pontos da relação estabelecida por aquele arquiteto modernista com a *causa neocolonial*: 1) Descoberta da arquitetura civil brasileira; 2) Defesa do patrimônio histórico nacional; 3) Lições de lógica e simplicidade construtivas; 4) Valorização dos elementos hispano-árabes na arquitetura brasileira; 5) Estudo do espírito e da forma da arquitetura colonial portuguesa.

No texto “Desenvolvimento científico e tecnológico como parte da natureza. Teoria das Resultantes Convergentes”, escrito nos anos 1970, Lucio Costa⁸⁸ propõe uma teoria das resultantes convergentes que representa uma saída brasileira para a profunda crise de valores e econômica vivida nas segunda metade do século XX, a qual decorrera, segundo ele, dos desvios da normalidade racional, científica e tecnológica que haviam conduzido ao caos. Em meio à perplexidade geral que se instalara, em nível mundial, a saída estaria em perceber que o desenvolvimento

⁸⁴ 84 Carlos Lemos. “Ecletismo em São Paulo”. Annateresa Fabris et alii (Orgs.) *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p. 74-75.

⁸⁵ 85 Carlos Lemos. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1979, p. 10-11.

⁸⁶ 86 Refiro-me à criação de um vocabulário autônomo modernista por Lucio Costa ao incorporar, aos princípios funcionalistas puristas da arquitetura de Le Corbusier, elementos vernaculares derivados da arquitetura colonial portuguesa implantada no Brasil.

⁸⁷ 87 Flávia Brito do Nascimento. “Bases da Tradição: Lucio Costa e o movimento neocolonial”. Ana Luiza Nobre et alii (Orgs.) *Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 297. A autora se refere ao texto de Paulo Santos “A presença de Lucio Costa na arquitetura contemporânea”. Rio de Janeiro: conferência mimeo, 1960, p. 17-18. A visão de Lucio Costa sobre a inter-relação entre natureza e cultura na definição de um estilo de arquitetura nacional que partilhei a seguir se deveria às observações dessa autora.

⁸⁸ 88 Lucio Costa. “Desenvolvimento científico e tecnológico como parte da natureza. Teoria das Resultantes Convergentes”. *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 402-403. Sobre o artigo de Tristão de Athayde “Alcunhas Patéticas”, publicado em *O Jornal* (1970-79), em que, a partir da exibição do filme de Joaquim Pedro de Andrade, o autor discorreu a respeito da obra de Aleijadinho, Lucio Costa valorizava tal artigo porque foi a única publicação que levou a sério seu texto. O artigo foi incluído no livro *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*, p. 403. O verdadeiro nome de Tristão de Athayde era Alceu Amoroso Lima. A propósito do roteiro sobre o Aleijadinho concebido por Lucio Costa, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, com fotografia de Pedro de Moraes. Produção Embrafilme, curta-metragem, 35 mm, colorido, 22 min., 1978, ver “Antonio Francisco Barbosa, o Aleijadinho”, *ibidem*, p. 521- 531.

científico-tecnológico não era oposto à natureza, mas sim constituía a própria natureza revelada, em seu lado oculto e virtual, pelo homem.

O problema humano central das relações estabelecidas entre tecnologia, ciência e cultura transcendental, no interior do mistério universal, deveria ser encarnado na figura de um torturado genial, o Aleijadinho, visto por Lucio como um Tiradentes dessa nossa independência artística. Lucio Costa concretizou essa teoria, algo controversa do ponto de vista histórico, no roteiro de um curta-metragem sobre o Aleijadinho – filmado, em 1978, pelo cineasta Joaquim Pedro Mello Franco de Andrade, filho do próprio Rodrigo, com fotografia de Pedro de Moraes, filho do poeta Vinicius de Moraes – assim comentado por Tristão de Athayde, em um artigo de jornal reproduzido no livro “Registro de uma Vivência” (1995)⁸⁹

A marca dos artistas geniais é fundirem, em sua obra, o passado e o futuro. O presente e a eternidade. Isso aconteceu com Antonio Francisco Lisboa, como está ocorrendo com o próprio Lucio Costa. O delineador de Brasília, imagem do Brasil no século XXI, é o mesmo que foi restituir, beneditinamente o “roteiro” da obra do genial mulato mineiro, nos monumentos do nosso passado colonial.

O Aleijadinho, mestre do barroco mineiro foi, portanto, selecionado por Lucio como esse elo entre passado e futuro, entendido como aquele gênio vernacular a ser comparado, posteriormente, com os gênios modernistas Oscar Niemeyer e a Le Corbusier. Se, em busca de uma interrelação entre natureza e tecnologia, ciência e cultura transcendental, o passado almejado deveria ser encarnado na figura de um torturado genial, o Aleijadinho, era preciso enfatizar, em seu discurso algo doutrinador sobre a utilidade social da arquitetura moderna funcionalista, uma natureza axiologicamente consolidada e enformada no homem como agente criador.

No que tange aos seus primeiros textos, há um certo estrangeirismo de Lucio Costa que pode ser explicitado em seu discurso sobre a alma nacional, presente na exuberante natureza tropical brasileira. De forma a criar as condições de um mundo invertido, erigido em relação a um universo cultural até então dominado pelo academismo, a arte e a arquitetura modernas estabeleceram uma redefinição das funções da atividade artístico-arquitetônica. O ponto nodal de nossa análise reside, portanto, na definição de um campo de poder simbólico identificado com os agentes das arquiteturas eclética e moderna que lograram afirmar sua prática política cultural no interior do campo intelectual do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX.

Logo, estilo arquitetônico e poder político estatal aparecem aqui interligados na atuação de Lucio Costa, ao renegar sua produção eclética em prol de práticas modernistas, inspiradas nas inovações prático-teóricas europeias. Destaca-se, portanto, no discurso de Lucio Costa, uma crítica recorrente direcionada, mais

⁸⁹ 89 Tristão de Athayde. “Alcunhas Patéticas”. *O Jornal* (1970-79) in *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes: 1995, p. 403.

diretamente, à arquitetura eclética brasileira, bem como, em menor medida, ao neocolonial. Na realidade, a arquitetura decorativa (*art déco*), enquanto expressão estética arquitetônica hegemônica no Rio de Janeiro daquela época, era coexistente e coetânea ao início do movimento da arquitetura moderna.

O estilo arquitetônico eclético ou, mais particularmente, o *art déco* e o *art nouveau* se revelaram, posteriormente, quase onipresentes no âmbito do fervor nacionalista das primeiras décadas dos anos 1920. A estética *déco* poderia ser encontrada, por exemplo, em ornamentos indígenas na arquitetura de edifícios de estilo marajoara, muito apreciada pelas classes altas e médias cariocas.

O período eclético, na obra de Lucio Costa, foi classificado por Marcelo Carlucci⁹⁰ como abrangendo entre 1921 e 1924, incluindo os projetos da Casa Rodolpho Chambelland (1921), da Casa Arnaldo Guinle (1922-28) e do Castelo de Itaipava (1920-21). Já sua produção neocolonial seria uma evolução e um desdobramento da fase eclética anterior, indicando um marco inicial de suas pesquisas sobre a tipicidade e a autenticidade da arquitetura civil brasileira. Foi exatamente nos projetos residenciais de Lucio que a trajetória projetual desse arquiteto se revelou mais incerta quanto aos rumos de uma arquitetura brasileira, expressando uma crise de identidade construtiva do próprio país nas primeiras duas décadas do século XX.

Em uma entrevista sobre sua autobiografia dada a Geraldo Mayrink,⁹¹ em 1993, denominada “Toque de Nobreza”, Costa esclareceu que seu livro tinha como finalidade dar conhecimento ao público de onde vinha, do que ele fez e da pessoa que era. A partir de 1921, data de seu primeiro projeto *beaux arts*, se poderia aferir, pelos relatos de seu livro, um movimento estilístico de idas e vindas e um repensar crítico constante sobre seus pressupostos projetuais, muito mais do que uma afirmação coerente de fases e períodos estilístico-morfológicos.

Era como se um superego modernista estivesse sempre, de fora, balizando a trajetória de um Lucio Costa *beaux arts* que gostava de “croquizar” elementos decorativos com inspiração romântica e até mesmo gótico-medievais, como no caso de um “Projeto de Portão” (Prêmio “Mestre Valentim” da Sociedade Brasileira de Belas Artes), com um muro pitoresco que foi por ele realizado, em 1922, para participar de um concurso promovido pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, onde Lucio retratou um portão encimado por dois leões, da onde surgia um cavaleiro montado a cavalo que tirava, galhardamente, a cartola para um ancião gentil-homem na calçada.

^{90,90} Marcelo Carlucci. “As Casas de Lucio Costa”. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

^{91,91} Entrevista de Lucio Costa a Geraldo Mayrink. “Toque de Nobreza”. *Revista Veja*, Editora Abril. São Paulo, ano 26, ed. 04, n. 1272, 74, 27/01/1993, in Marcelo Carlucci, *idem*, p. 2.

A análise de projetos residenciais ecléticos e neocoloniais, da década de 1920, realizados por Lucio Costa pretende, portanto, preencher uma lacuna existente na crítica de arquitetura, ao buscar explorar uma imagética não-verbal representada por seus desenhos como base de leituras projetuais, com recorte tipológico, contribuindo para o aprofundamento de questões conceituais do próprio discurso desse arquiteto, em termos de uma biografia social-de-costumes, proposta por Bakhtin (2003), que logre revelar uma objetivação lírica do homem interior Lucio Costa.

Finalmente, a tentativa de Lucio Costa de apagar da memória coletiva, ao renegar aquelas obras ecléticas que permaneceram vivas no tempo para comprovar sua indubitável inserção como arquiteto no movimento acadêmico *beaux arts* dos anos 1920, muito pode revelar sobre a real significação afetivo-projetual desses projetos para seu autor. O autor de sua própria biografia se tornou crítico sobre sua obra eclética e neocolonial, ao longo do tempo, e sua integração axiológica no mundo dos outros se debilitava ao perceber que essa história eclético-acadêmica não desapareceu ao aderir ao modernismo funcionalista nos anos 1930.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. "O Aleijadinho". **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Fontes e Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 14-46.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. "Esquema de Lucio Costa". In: Ana Luiza Nobre *et alii* (Orgs.) **Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a Crítica Contemporânea**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 100.

ARAUJO, Renata Malcher de. "Pedras, Papel, Viagens e Memória". In: COSTA, Maria Elisa Costa e PÊSSOA, José. **Bloquinhos de Portugal: A Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013, p. 270.

ATHAYDE, Tristão de. "Alcunhas Patéticas", *O Jornal* (1970-79.) In: **Lucio Costa: Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes: 1995, p. 403.

BARKI, José Barki. *A invenção de Brasília: O "risco" de Lúcio Costa*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PROURB-FAU/UFRJ, orientação Prof. Dr. Roberto Segre, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Introdução. Organização e Seleção de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 122-23.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. São Paulo, Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008, p. 34-35.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005, p. 66-67.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 2010.

CAMPELLO, Glauco de Oliveira. **O Brilho da Simplicidade: Dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, Departamento Nacional do Livro, 2001.

CARLUCCI, Marcelo. "As Casas de Lucio Costa". Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005, p. 185-190.

CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, Minc: IPHAN, 2000.

CHIAVENATO JR., Júlio. **O Negro no Brasil: da senzala à Guerra do Paraguai**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHOISY, Auguste. **Histoire de l'Architecture**. Paris : Gauthier-Villars, 1899.

COLQUHOUN, Alain. **Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMAS, Carlos Eduardo. "A arquitetura de Lucio Costa: Uma questão de interpretação". In: NOBRE, Ana Luiza et alii (Orgs.) *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.26-27.

COMAS, Carlos Eduardo. "Lucio Costa e a Revolução na Arquitetura Brasileira 30/90_ De lenda (s e) Le Corbusier". *Vitruvius, Arqutextos*, São Paulo, ano 2, n. 022.01 mar. 2002). Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798>. Acesso em 01/01/2021.

COSTA, Lucio. Lucio Costa: **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lucio. "Entrevista a Mario Cesar Carvalho (1995)". Lucio Costa: Registro de uma Vivência. 3ª edição revisada. São Paulo: Edições SESC; Editora 34, 2018.

COSTA, Lucio. "Entrevista a Geraldo Mayrink, "Toque de Nobreza". *Revista Veja*, Editora Abril. São Paulo, ano 26, ed. 04, n. 1272, 74, 27/01/1993. In: Marcelo Carlucci, As Casas de Lucio Costa". Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005, p. 2.

COSTA, Lucio. "Ensino do Desenho". Rio de Janeiro: *Revista Cultura*, Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura, 1948 *apud* CANEZ, Anna Paula Moura; BRITO, Samuel Silva; AVILA, Débora Saldanha. In: "O Ensino do Desenho e a Atualidade do Pensamento de Lucio Costa". Rio de Janeiro: *Revista Interfaces*, número 27 | vol. 2 | julho–dezembro 2017, p. 137.

COSTA, Lucio. "*Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine*". Paris: *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 42-43, August 1952, p. 4-7.

COSTA, Lucio. "*Formes et Fonctions*". Anuário "*Architecture, Formes, Fonctions*" de KRAFT, Anthony. Lausanne (no 13), (1967). In: **Lucio Costa: Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 261.

COSTA, Maria Elisa e PÊSSOA, José. "A Terceira Viagem (2011)". In: PÊSSOA, José. **Bloquinhos de Portugal: A Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013.

CROCE, Benedetto. **Estética como Ciência da Expressão e Linguística Geral**. Tradução de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016.

FRAMPTON, Kenneth. **Historia Crítica de la Arquitectura Moderna**. 4ª edición revisada y ampliada, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009.

FRANCO, Luiz Fernando P. N. "O Estado como obra de arte?" In: NOBRE, Ana Luiza *et alii* (Orgs.) **Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 208.

GUIMARAENS, Dinah Guimaraens e CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura Kitsch Suburbana e Rural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HOLSTON, James. Capítulo 3, "As Intenções Ocultas do Projeto". **A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.72-73.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas: Duas Viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2002, p.27.

LEMONS, Carlos. "O neocolonial foi um estilo que nunca existiu". In: AMARAL, Aracy (Coord.) **Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos**. São Paulo: Memorial da América Latina; México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 154.

LEMOS, Carlos. "Ecletismo em São Paulo". In: FABRIS, Annateresa F et alii (Orgs.) **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p. 74-75.

LEMOS, Carlos. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1979.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. "Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu". *Cógito*, Salvador, n. 11, p. 14-19, Outubro 2010, p. 14-15.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. "LEGADO TEÓRICO DE LUCIO COSTA: Contribuições, Limites, Ambiguidades e Equívocos". Porto Alegre: Centro de Estudantes de Arquitetura da UFRS, revisão crítica de **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**, com introdução de Edgar Graeff, 1961, s.d., p. 4.

MARIANNO FILHO, José. "Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial". *Architectura no Brasil* [Periódico]: revista ilustrada de assumptos technicos e artísticos. Rio de Janeiro, RJ:[s.n.], 1922-1926, Ano II, vol. IV, n. 24, setembro de 1923, p. 161. Acessível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=308250&pagfis=452>.

Architectura no Brasil: Engenharia, Construção (RJ) - 1921 a 1926 - DocReader Web. Acesso em 18/9/2025.

MARIANNO FILHO, José. "A desnacionalização da Escola de Belas Artes". **Debates sobre estética e urbanismo**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1943, p. 71-74.

MARQUES, Sonia. "A alma nacional: Barroca e ecleticamente moderna. Das eternas reinvenções de Brasilidades". In: PÊSSOA, José et alii. **Moderno e Nacional**. Niterói: EdUFF, 2006, p. 35-65.

MARQUES, Sonia e NASLAVSKY, Guilah. "Estilo ou causa? Como, quando e onde? Os conceitos e limites da historiografia nacional sobre o Movimento Moderno". São Paulo: *Vitruvius, Arquitextos*, ano 01, número 011.06, abr. 2001.

MOIMAS, Valentina. "Arquitetura Moderna no Brasil: Uma história em processo de escritura". São Paulo: *Vitruvius arquitextos*. ISSN 1809-6298, ano 14, maio 2014. Acessível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/14.168/5217>. Acesso em: 22/9/2025.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. "Bases da Tradição: Lucio Costa e o movimento neocolonial". In: NOBRE, Ana Luiza et alii (Orgs.) *Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 297.

NERY, Juliana Cardoso. "Falas e ecos na formação da arquitetura moderna no Brasil". Orientador: Prof. Dr. Francisco de Assis da Costa. Coorientador: Profa. Dra. Nelci Tinem. Tese (doutorado). Salvador, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2013.

PEREIRA, Margareth da Silva. "Quadrados Brancos: Le Corbusier e Lucio Costa". In: NOBRE, Ana Luiza *et alii* (Orgs.) **Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 241.

PUPPI, Marcelo. "Modernidade e Academia em Lucio Costa: Ensaio de Historiografia". Campinas: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Issue 1, 1994. CHAA-Centro de História da Arte e Arqueologia. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, p. 123-125.

PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Pontes Editora, CPHA-ICCH, 1998.

PUPPI, Marcelo. "Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro". 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Acessível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mpuppi_reynauld.htm. Acesso em 01/01/2021.

POULAIN, Jacques. "O desafio da antropologia intercultural para uma estética transcultural". In: GUIMARAENS, Dinah (Org.) **A Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: Novas Práticas Contemporâneas**. Niterói: EdUFF, 2016, p. 11-29.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. "O Ecletismo e seus Contemporâneos na Arquitetura do Rio de Janeiro". In: CZAJKOWSKI, Jorge (Org.) **Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo/Editora Casa da Palavra, 2000, p. 5-24.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos *et alii*. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987, p. 145.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. "Problema mal posto, problema repostado". In: NOBRE, Ana Luiza *et alii* (Orgs.) **Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 134 e 144.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1998.

SEGAWA, Hugo. "Arquitetura da Era Vargas: O avesso da unidade pretendida". In: PÊSSOA, José (Org.) **Moderno e Nacional**. Niterói, EdUFF, 2006, p. 93.

SEGRE, Roberto. "Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa" in NOBRE, Ana Luiza *et alii* (Orgs.) **Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. "A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista". Revista USP, São Paulo, Brasil, v. set./no 2004, n. 63. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001432085>. Acesso em 22/9/2025.

SEYFERTH, Giralda. "A Estratégia do Branqueamento". São Paulo: *Ciência Hoje - SBPC*, v. 5, nº 25, 1986.

SEVERO, Ricardo: "A Arte Tradicional no Brasil". Revista do Brasil. São Paulo, ano II, vol. 4, jan.-abr. 1917, p. 394-424. In: SANTOS, Alessandra Xavier dos; SILVA, Andressa Amaral da; DANTAS, Wesley Nunes (Orgs.). 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Acessível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rsevero_atb.htm. Acesso em 29/01/2021. Acesso em 18/9/2025.

SILVA TELLES, Sophia. "Utilidade Crítica". In: NOBRE, Ana Luiza *et alii* (Orgs.). **Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 282.

TELLES, Augusto da Silva. "Neocolonial: La polémica de José Marianno". In: AMARAL, Aracy (Coord.), **Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos**. São Paulo: Memorial da América Latina; México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 237-243.

VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art*. Paris, 1934, "*La conquête de l'ubiquité*". In: BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018, p. 221.

XAVIER, Alberto (Org.). **Lucio Costa. Sobre arquitetura. Cartas, entrevistas, manifestações e pronunciamentos**. Porto Alegre: Centro dos Universitários de Arquitetura, 1962, p. 119-128.