

## **RELATÓRIO DE PESQUISA: TRAJETÓRIA DAS IDÉIAS PRESERVACIONISTAS NO BRASIL - A DÉCADA DE 1930**

Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

### **Texto 3 - LUCIO COSTA**

Índice de Abreviaturas

CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna

CTA - Conselho Técnico e Administrativo

CO - Conselho Universitário

EBA – Escola de Belas Artes (o mesmo que ENBA)

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

IB – Ilustração Brasileira

INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro-

LASCEBA – Livro de Atas das Sessões da Congregação da EBA

Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP (até 1937)

MES - Ministério da Educação e Saúde (nome do MESP após 1937)

MESP - Ministério da Educação e Saúde Pública

MHN - Museu Histórico Nacional

RMFA – Rodrigo Melo Franco de Andrade

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UDF – Universidade do Distrito Federal

No presente texto, trataremos da trajetória de Lucio Costa na década de 1930 – a década inaugural, por assim dizer, do modernismo arquitetônico, do qual Lucio é, neste momento, a figura de proa. Embora trate-se de um período amplamente destacado na historiografia da arquitetura brasileira, há surpreendente escassez de pesquisa documental a respeito. No intuito de avaliar objetivamente as inúmeras interpretações existentes sobre este momento intenso, trabalhamos com uma grande diversidade de

fontes – correspondência, crônicas, artigos de periódicos -, buscando esmiuçar os nexos transversais entre os surpreendentes acontecimentos em curso.

Tal abordagem mostrou-se particularmente interessante na análise conjunta de episódios que costumam ser examinados isoladamente, como a concomitância dos projetos do Ministério da Educação e Saúde Pública - MESP e o da Cidade Universitária do Rio de Janeiro; ou o caso do Grande Hotel de Ouro Preto, contemporâneo do Pavilhão Brasileiro em Nova York, por exemplo.

## **A Reforma da Enba**

Para Lucio Costa, pode-se dizer que a década de 1930 se inicia de forma auspiciosa, com o convite de Francisco Campos, Ministro da Educação e Saúde, para que assumisse a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, em novembro de 1930. Sobre tal convite, é famosa a afirmação de Abelardo de Souza de que “podemos dividir a história da nossa arquitetura em duas partes ou épocas bem distintas: antes de 1930 e depois de 1930” (SOUZA:1987:56). Em artigo sobre a nomeação de Lúcio Costa, escreveu *O Jornal* em 10/12/1930:

“Escolhendo o Sr. Lucio Costa, o ministro obedeceu o critério de que, existindo na Escola de Belas Artes cento e tantos arquitetos, sendo relativamente pequeno o número de alunos que estudam artes plásticas, natural seria escolher-se um arquiteto para diretor do estabelecimento.”

Em entrevista ao jornal *O Globo*, pouco depois de sua nomeação, o jovem arquiteto afirmou “julgar imprescindível uma reforma em toda a Escola, aliás como é do pensamento do governo”, com ênfase no curso de Arquitetura, que “necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino”.

Explicitando alguns dos problemas que identificava – relacionados, basicamente, à “divergência entre arquitetura e a estrutura”, e também à inverdade dos materiais (utilização de pó de pedra simulando pedra, por exemplo) – enunciou a famosa autocrítica, que repetiria em outras ocasiões:

“Fazemos cenografia, estilo, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura”.

Como conclusão, resumiu sua proposta:

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

Sobre o chamado “colonial brasileiro”, utilizou argumentos em que mais uma vez transparece seu gosto pelo mobiliário antigo:

“Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola, conhecendo perfeitamente nossa arquitetura da época colonial – não com o intuito de transposição ridícula dos seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá (os verdadeiros são lindos) – mas, de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade perfeita, adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza (“A Situação do Ensino de Belas Artes”, 29/12/1930, grifo nosso).

Essa entrevista deixa transparecer alguns aspectos da trajetória pregressa do jovem arquiteto, cuja carreira profissional estivera até então ligada à corrente neocolonial – como foi batizada a proposta de valorização das raízes coloniais da arquitetura brasileira lançada em São Paulo por Ricardo Severo, e vigorosamente defendida no Rio de Janeiro por José Mariano Filho (PINHEIRO:2011). Entre seus últimos trabalhos, antes de assumir a direção da ENBA, figuram os dois projetos com que concorreu ao concurso para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, em 1928: um em estilo ‘renascimento espanhol’, que venceu o concurso, outro em estilo ‘florentino’, que ficou em quarto lugar (PINHEIRO:2011:195-199). Esse projeto foi explicitamente mencionado na notícia relativa às nomeações do MESP, publicada em *O Jornal*, em 10/12/1930:

“Moço de 28 para 29 anos, fez o seu curso de humanidades na Europa, com raro brilhantismo. Formado em arquitetura, concorreu com sucesso ao concurso de fachada da Embaixada Argentina. [...] O Sr. Lucio Costa é autor de um interessantíssimo estudo sobre a arte de Aleijadinho, publicado na edição especial d’O Jornal, dedicada ao Estado de Minas Gerais.”

Os méritos do jovem arquiteto mencionados no artigo mostram que o convite de Francisco Campos deveu-se exatamente às características tradicionais da obra arquitetônica desenvolvida por Lucio até então, como José Mariano Filho afirmou inúmeras vezes:

“Porque – note-se bem – não foi por conta dos ideais que ele fervorosamente abraça, que se lhe abriram entre alvíssaras as portas do velho instituto de ensino artístico. O jovem chegou às portas da Escola, e bateu palmas, dizendo-se representante da corrente tradicionalista da arte nacional, através da qual ele se tornara conhecido. [...] Poucos meses antes de ser nomeado, ele me convidava especialmente para ver um projeto de habitação, em estilo hispano-americano, destinado a um cavalheiro estrangeiro” (“A Desnacionalização da EBA”, *O Jornal*, 01/08/1931).

E nem poderia ser de outra forma, dados os pendores do ministro Francisco Campos para com a arquitetura neocolonial. De fato, no artigo “Dize-me onde moras...”, publicado em *O Jornal*, 02/12/1933, José Mariano comentou:

“Quando mais acesa ia a querela entre os retardatários, retrógrados e passadistas, e a coluna futurista da qual o sr. Francisco Campos se fizera voluntário expoente, eis que o ministro da Educação pensa burguesmente em construir sua casa de moradia. [...] Com que estilo deveria ele vazá-la, para não criar conflito com suas próprias ideias? No estilo

‘caixa d’água’, ou ‘funcional’, como lhe chama o urbanista nordestino Nestor [de Figueiredo]?”

[...] [Foi uma] casa branca, aberta em arcaria jesuítica, sobre o mar distante, que o poeta mineiro construiu para sua alma brasileira” (Mariano Filho, 1943, p. 90).

Ademais, é fato que, até então, Lúcio Costa nada manifestara sobre quaisquer mudanças que, à luz dos acontecimentos posteriores, podemos supor em curso em seu pensamento.

Por outro lado, com relação ao convite de Francisco Campos, é necessário ter em mente que a nomeação de Lúcio Costa constitui um episódio peculiar de uma questão muito mais abrangente, esta sim na base da atitude do Ministro da Educação do governo revolucionário: a reforma universitária. Estava de fato em andamento um processo geral de normatização e regulamentação das instituições de ensino superior<sup>1</sup>, e não uma reforma pontual, especificamente voltada para os problemas da ENBA, como costuma ser encarada<sup>2</sup>.

Esse processo culminou na promulgação do Decreto nº 19.852, de 11/4/1931 – o Estatuto das Universidades Brasileiras –, que criava uma estrutura institucional baseada em órgãos colegiados – o Conselho Universitário (CO), e os Conselhos Técnicos e Administrativos (CTAs).

Com efeito, a leitura de numerosos ofícios da Reitoria da Universidade, nesse período de 1931<sup>3</sup>, evidencia o desejo de regulamentar a estrutura e o funcionamento dos institutos de ensino superior. São solicitadas inúmeras informações, como relações de professores em exercício, e de professores e funcionários afastados; estabelecem-se horários de expediente; relacionam-se as placas dos automóveis que se acham a serviço das repartições; solicitam-se listagens de professores que acumulam remunerações; providencia-se a realização de “inspeções de Saúde” etc.

Assim, as mudanças em curso parecem enquadrar-se perfeitamente no contexto de “modernização conservadora” que caracterizou a era Vargas, de acordo com Schwarzman (1984:18):

“O que ocorria na área da educação e da cultura naqueles anos fazia parte de um processo muito mais amplo de transformação do país, que não obedecia a um projeto predeterminado nem tinha uma ideologia uniforme, mas que tem sido estudado, mais recentemente, como um processo de “modernização conservadora”. É um processo que

---

<sup>1</sup> Nesse sentido, convém destacar que, também em 1931, Mário de Andrade foi chamado pelo mesmo Ministro Francisco Campos para reorganizar o curso do Instituto de Música. V. **Texto 2 - MÁRIO DE ANDRADE**.

<sup>2</sup> São afirmações como a de Abelardo de Souza: “Graças à nomeação de um ministro mineiro chamado Gustavo Capanema para o novo Ministério, foi feita uma outra revolução muito restrita à nossa Escola Nacional de Belas-Artes, onde, pelo currículo, se deveria ensinar arquitetura. Essa outra revolução ficou sendo chamada Lúcio Costa” (SOUZA, in XAVIER:1987:60, grifo meu). Souza se esqueceu de que o convite fora feito por Francisco Campos, e não Capanema.

<sup>3</sup> Consultados no *Livro de Registro do Resumo da Correspondência recebida pela Escola de Belas Artes (LRC)*, Período 2/1/1930 a 31/5/1941.

permite a inclusão progressiva de elementos de racionalidade, modernidade e eficiência em um contexto de grande centralização do poder, e leva à substituição de uma elite política mais tradicional por outra mais jovem, de formação cultural e técnica mais atualizada.”

Na primeira reunião da congregação atendendo a ofícios da Reitoria relativos ao cumprimento do “Decreto nº 19.852 de 11 do corrente”, foram realizadas eleições para representante da escola junto ao Conselho Universitário (CO) e para constituição do Conselho Técnico e Administrativo (CTA)<sup>4</sup>. As discussões que precederam a votação indicam que a nova estrutura administrativa implicava a separação dos cursos da Escola, pois o Diretor [Lúcio Costa] declarou que podia “adiantar que, na regulamentação a ser baixada pelo Sr. Ministro da Educação, essa distinção seria, taxativamente, estabelecida”.

Seja como for, o tom geral da primeira reunião da congregação da ENBA após a revolução – que ocorreu em 22/4/1931, após um hiato de cinco meses –, é altamente elogioso à reforma do ensino então em curso e ao novo diretor, pelo que se depreende das palavras elogiosas de Gastão Bahiana, prontamente endossadas por seus colegas. De fato, a manifestação do professor<sup>5</sup> não deixa dúvidas sobre a boa acolhida que as mudanças introduzidas na Enba estavam encontrando junto ao corpo docente da instituição; Bahiana considerava que iniciava-se então uma nova fase na vida da escola,

“...sob os mais promissores auspícios, quando um governo realizador acaba de remodelar o ensino superior, dando-lhe organização mais criteriosa e eficiente. Em particular, no que diz respeito aos cursos de Belas Artes, só temos motivos de satisfação, já que foram atendidas, em sua quase totalidade, as aspirações do Corpo Docente desta Escola, ansiosa por sair do inexplicável ostracismo oficial que o oprimia...”

O discurso se concluía com uma manifestação de reconhecimento dirigida aos autores da reforma,

“...e de modo todo especial ao nosso atual Diretor que, embora estranho ao magistério, e imprimindo à sua concepção pedagógica o sabor precioso da originalidade, soube interpretar com precisão e tornar vencedores, os pontos de vista por nós inutilmente defendidos. É justo portanto que da ata dessa 1a. sessão sob o novo regime pedagógico, conste a expressão dos nossos vivos agradecimentos ao arquiteto Lúcio Costa, ao artista cuja modéstia iguala o talento e que reúne em sua simpática personalidade os mais nobres atributos do caráter: firmeza com elevação, lealdade com independência. Rio de Janeiro, 22/4/1931, Ass. Gastão Bahiana. (LASCEBA:192v-194, grifo nosso).

De fato, por ocasião desta primeira reunião da Congregação, a par das mudanças mais gerais introduzidas na estrutura das instituições universitárias pelo Ministro Francisco Campos, Lúcio Costa já tinha começado a introduzir mudanças curriculares na Enba,

---

<sup>4</sup> Para o representante no CO, foi eleito Flexa Ribeiro. Para o CTA foram escolhidos os professores Felipe Reis e Gastão Bahiana para a Seção de Arquitetura; e os professores Corrêa Lima e Rodolfo Amoedo para a Seção de Pintura e Escultura (LASCEBA:192v-194).

<sup>5</sup> A transcrição integral do discurso de Gastão Bahiana encontra-se em PINHEIRO:2011:213-214.

pondo em prática as intenções que declarara a *O Globo*, em dezembro de 1930. Para a renovação da orientação geral do ensino, optou por contratar novos professores, alheios ao *establishment* carioca daqueles anos<sup>6</sup> – em alguns casos, estrangeiros. É surpreendente a falta de informações detalhadas a esse respeito; nem sequer a data precisa de contratação dos novos docentes é conhecida, mas as poucas referências relativas ao assunto indicam que tal contratação ocorreu no início de abril de 1931 – como a manifestação do professor Rodolfo Chambelland<sup>7</sup> na segunda reunião da Congregação da ENBA sob a direção de Lucio Costa, em 21/09/1931. Nessa ocasião, Chambelland afirmou que a contratação dos professores externos aos quadros docentes da ENBA fora anterior à promulgação do Decreto 19.850, de 11/4/1931.

Tal informação coincide com a notícia do *Jornal do Brasil*, publicada em 19/04/1931, informando a contratação do arquiteto Gregori Warchavchik, do escultor Celso Antônio e do arquiteto A. S. Buddeus como professores da ENBA. Segundo Paulo Santos, a Warchavchik destinava-se a cadeira de Composição de Arquitetura do quarto ano; a Buddeus, a de Composição de Arquitetura do quinto ano; para Celso Antônio, a de Escultura; e a Léo Putz – não mencionado na notícia – coube uma das cadeiras de Pintura V (FERRAZ:1965:35 e XAVIER:1987:54).

A contratação de Warchavchik como professor da ENBA não surpreende, dada sua repercussão na imprensa local (COSTA:1995:72) e internacional<sup>8</sup>; já as razões para a contratação de Alexander Buddeus são ainda obscuras. Sabe-se que o arquiteto alemão estava no Rio de Janeiro em julho de 1930, segundo noticiado na imprensa, que a ele se referiu como “um dos maiores arquitetos da Alemanha”, destacando sua participação na Exposição de Antuérpia como autor do projeto do Pavilhão da Alemanha. Constava ainda que “os seus estudos sobre a arquitetura nova na Europa Central são hoje conhecidos no mundo inteiro” (*O Jornal*, 03/07/1930:8).

É fato que a Exposição Internacional de Antuérpia, de 1930, foi bastante divulgada pela imprensa da época<sup>9</sup>. Talvez Lúcio Costa tivesse conhecido a obra de Buddeus através das notícias relativas a esta exposição, e entrado em contato com o arquiteto por ocasião desta sua visita ao Rio de Janeiro – cuja causa permanece desconhecida, ainda que possa

---

<sup>6</sup> Conforme NEIBURG:2000:7: “Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como ‘boa sociedade’, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de serem modelo moral para os outros.”

<sup>7</sup> O relato de Chambelland coincide substancialmente com a versão do próprio Lúcio Costa sobre esta reunião, no artigo “A Direção da Escola de Belas Artes”, publicado no *Correio da Manhã*, em 19/9/1931. Cabe mencionar que o professor Rodolfo Chambelland fora o primeiro cliente de Lúcio Costa, que projetou sua residência-ateliê no Rio Comprido (PINHEIRO:2011:182).

<sup>8</sup> Em 1931, alguns dos projetos modernistas de Warchavchik em São Paulo foram publicados na *Cahiers d’Art* – “a melhor revista francesa de arte”, segundo Mário de Andrade – e também na antologia *Gli Elementi dell’Architettura Funzionale*, de Alberto Sartoris (PINHEIRO:2011:202).

<sup>9</sup> A revista de atualidades *O Cruzeiro*, em sua edição de 13/12/1930 (p. 25), publicou uma fotografia do pavilhão brasileiro – um edifício *art déco* extremamente carregado de elementos decorativos, perto do qual o projeto de Buddeus para o mesmo evento, também *art déco*, afigura-se muito mais “moderno”, caracterizando-se por uma composição volumétrica trabalhada, que resume a intenção plástica do autor, prescindindo de outros recursos ornamentais.

estar relacionada à realização, naquela cidade, do IV Congresso Panamericano de Arquitetos<sup>10</sup>.

De qualquer forma, Lúcio parece ter instituído um sistema peculiar na escola, que Mário de Andrade classificou de “regime de concorrência” no artigo “Escola de Belas Artes”, publicado no *Diário Nacional* de 04/10/1931, escrito com o propósito de defender as mudanças introduzidas por Lucio na ENBA, a instâncias de Manuel Bandeira (V. **Texto 2 - MÁRIO DE ANDRADE**).

O sistema de contratação de professores fora dos quadros regulares, implantado por Lúcio na ENBA, não parece ter suscitado muitas reações, ao menos de início, antes que o jovem diretor caísse em desgraça. De fato, até mesmo José Mariano Filho parecia ter aceitado a proposta, a julgar por seus comentários a respeito, citados no artigo “Impotência Espalhafatosa”, do próprio Costa, publicado no *Diário da Noite*, em 9/9/1931:

“Mesmo com relação ao contrato de artistas estrangeiros, que venha gente estranha ao meio acadêmico, alemã, chinesa ou russa. Já que não possuímos artistas capazes, aliciemos os que nos podem ensinar”.

Aliás, José Mariano admitiu ter defendido a contratação de Leo Putz, “desafiando a ira dos megatérios da Escola” para tanto (“Chá de Desagravo”, *Diário da Noite*, 6/8/1931).

## O Salão de 1931

Neste mesmo mês de abril de 1931, Lucio Costa começou a planejar, à revelia da Escola, o Salão de Belas Artes daquele ano - ou Salão Revolucionário, como ficou conhecida a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, a tradicional mostra artística anual da ENBA (V. **Texto 2 - MÁRIO DE ANDRADE**). Seus objetivos então denotavam a repercussão, quase dez anos depois, da Semana de 22:

“O Salão de 1931 foi o “canto de cisne” da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja da arte – na nova tecnologia construtiva.

Daí a ideia de romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores convocando a participar do Salão Oficial aqueles artistas de certo modo comprometidos com a Semana de 22, cujo verdadeiro propósito, no fundo, fora de entrosar a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas ideias oriundas do fecundo século XIX, já então, na Europa, na terceira fase da sua eclosão. Objetivava-se com isto realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação” (COSTA:1995:71).

---

<sup>10</sup> Segundo SEGAWA (1997, pp. 68 e 78) a contratação de Buddeus deveu-se a uma obra do arquiteto na rua da Alfândega, que teria chamado a atenção de Lúcio Costa. São igualmente raras as informações a respeito da carreira posterior de Buddeus no Brasil, cuja obra mais conhecida é o Instituto do Cacau (1933-6), em Salvador, também referido por Suarez (1997, p. 218).

Com tais intenções, Lucio Costa foi a São Paulo para encontrar-se pessoalmente com Mário de Andrade:

“O Salão de 31 foi um milagre. Porque o Salão era aquela coisa repetida, aqueles mesmos acadêmicos; e toda essa ala mais atual, mais atualizada de pintores paulistas, e daqui, não compareciam ao salão. De modo que eu deliberei fazer um salão abrangente e para isso fui a São Paulo, estive em casa de D. Olívia Penteado, naquele pavilhão lá dos fundos que eles tinham, estive com Mário. [...] Então veio tudo, Tarsila, Brecheret, essa coisa toda, Gobbis: uma coisa linda que foi a exposição!” (VIEIRA:1984:65, grifo nosso)<sup>11</sup>.

Segundo Lucio Costa, o Salão de 1931 foi “organizado à revelia do patrocínio do Conselho Nacional de Belas Artes, conseqüentemente sem premiações”, afirmação corroborada pelo professor da ENBA Rodolfo Chambelland na reunião do CO de 21/09/1931. Na ocasião, Chambelland julgou oportuno mencionar que o Salão de Belas Artes daquele ano (1931) não tivera qualquer participação da Congregação da Escola:

“... foi feito por comissão estranha. Aliás, as anteriores eram organizadas pelo Conselho Superior de Belas Artes, órgão que desapareceu em virtude do Decreto que o extinguiu. A Escola apenas emprestava suas salas àqueles certames” (PINHEIRO:2011:221).

Como seria de esperar, Mariano Filho fez uma avaliação diversa sobre o Salão de 1931, no artigo “Chá de Desagravo”, publicado no *Diário da Noite* de 6/8/1931:

“No antigo regime, ao tempo em que o Conselho Superior de Belas Artes se comprazia em distribuir entre os amigos a dotação integral criada para emulação da arte nacional, havia, é certo, marcada intolerância para com as expressões de caráter modernista. Esse erro de visão deveria ser corrigido, de modo a que se apresentassem nos *Salons* anuais todas as tendências artísticas, modernistas ou passadistas. Ora, o que está acontecendo, é a repetição do erro, mas em sentido contrário. O diretor atual [...] assumiu, ele próprio, arrogantemente, a direção do movimento modernista, esquecido de que, acima dele, existe uma congregação responsável pela orientação espiritual do estabelecimento”.

A importância conferida ao Salão de 31 é unânime, a exemplo da avaliação de GUIMARAENS (1996:9) sobre seu impacto no mercado de arte:

“O mercado de arte foi invadido por jovens valores, e a imprensa, a sociedade carioca e os intelectuais saudaram o Salão porque, ao não distribuir prêmios e apoiar conceitos abertos e experimentais, oficializou e popularizou a vanguarda.”

Sobre a atuação de Lucio Costa na Diretoria da ENBA, um dos artigos mais ponderados foi escrito no *Diário Nacional* de 15 de agosto de 1931 por Manuel Bandeira – a quem, aliás, é por vezes atribuída a indicação do jovem arquiteto para o posto. Diante da escassez de detalhes sobre tão importante episódio, cabe a transcrição de várias passagens deste artigo:

---

<sup>11</sup> Lúcio afirmou então ter ido pela primeira vez a São Paulo “já como diretor” para convidar Warchavchik “para professor de arquitetura, no primeiro ano de Arquitetura. A primeira vez que fui a São Paulo foi aí”. Assim, sua proximidade com os modernistas paulistas parece ter se iniciado no início de 1931.



“O arquiteto Lucio Costa, atual diretor da Escola Nacional de Belas Artes, é um desses homens inteligentes, tranquilos, ricos de vida interior, que sabem escolher o seu caminho e é sempre um caminho onde os outros não andam, caminho sem tumulto, sem competições nem ranger de dentes. Dão um pouco a impressão de já viverem numa sociedade mais bem organizada do que a nossa e no entanto é bem a mesma em que os demais se agridem, se estralham e se devoram.

[...] Como profissional Lucio Costa, mal saído da escola, essa mesma escola que hoje dirige, deixou-se seduzir pela ternura das velhas casas brasileiras, e entrou a fazer, como o senhor Ricardo Severo, em São Paulo, iniciador e principal propulsor da estética neocolonial, arquitetura nacionalista. Mas o arquiteto Lucio Costa nasceu poeta. Em geral se pensa que poeta é um sujeito que suspira, que vive no mundo da lua e quando vê flor, estrela e virgem casta cai em transe. Ora, é difícil convencer a geral que poeta não é nada disso e é antes o contrário disso: um homem que no domínio das relações artísticas tem o senso profundo das realidades. No caso que nos ocupa o mundo da lua, a flor, a estrela, a virgem casta é o neocolonial. Naturalmente Lucio Costa namorou a virgem casta (há uma idade pra tudo), mas o senso das realidades levou a melhor, como devia, pois do outro lado estava a vida de verdade com o cliente encomendando a casa de trinta contos (com garage) para o terreno de oito metros por quinze na avenida Atlântica ou o prédio de apartamentos (todos os quartos com banho) para uma renda mensal de 25 contos etc. etc. O pastiche a que fatalmente tinha que levar a adaptação de um sistema de construção a uma época de costumes, recursos e necessidades diferentes, acabou enjoando todo mundo. Depois é sabido que o neocolonial dá azar.

[...] Convidado sem nunca ter pensado nisso para dirigir a escola de Belas Artes, e espírito liberal e tolerante, Lucio Costa não escorraçou ninguém, não cerceou ninguém: apenas introduziu no ensino a corrente que faltava, contratando alguns professores admiráveis. Em arquitetura a ação dos senhores Warchavchik e Buddeus está provocando o entusiasmo dos alunos. Lucio Costa tem razão: atualmente há vida ali dentro.

Esse mesmo critério de liberdade está presidindo à organização do Salão deste ano. Quando Lucio Costa resolveu abrir as portas a artistas de qualquer tendência, para o que se fez preciso nomear um júri em que todos menos eu são moços e em que todos somos amigos das formas de arte contemporâneas, começaram a espalhar boatos tendenciosos e intrigantes, visando sobretudo afastar os mestres da velha guarda. Lucio Costa foi apontado como querendo organizar uma exposição “futurista”. Dizia-se que a comissão cortaria tudo o que não fosse “moderno”.

É possível haver quem dê ouvidos a essas mentiras. O fato, porém, é que homens como Henrique Bernardelli<sup>12</sup> e Carlos Oswald, dos mais ilustres com que conta entre nós a corrente infensa ao modernismo, já enviaram trabalhos. A Associação de Artistas Brasileiros votou outrossim uma moção aconselhando os seus membros a concorrerem ao Salão.

---

<sup>12</sup> Leleta, a esposa de Lúcio Costa, era “frequentadora assídua do atelier dos irmãos Bernardelli”, como também Dona Tita, a mãe de Carlos Leão, de quem Lúcio se tornara amigo quando era diretor da ENBA (COSTA:1995:80). Assim, os Costa tinham contato frequente com os irmãos Bernardelli – o que talvez explique o apoio destes ao Salão de 1931.

Parece pois que terá bom êxito a nobre tentativa do diretor da escola de fazer este ano, que a organização do Salão Ihe foi entregue discricionariamente, de fazer dele o que deveria ser sempre: um balanço anual das artes plásticas em nosso país, um ponto de encontro de todas as tendências, boas, más, péssimas ou sofríveis. Um ponto de fraternização acima de quaisquer correntes – o que não excluiria a crítica, a discussão, até a porrada se quiserem. Isso é que é vida e fair-play. O ideal seria não cortar coisa alguma, por pior que parecesse, procedimento que não se pode adotar pela falta de espaço.” (BANDEIRA:2008:396-399)

Muitos autores, inclusive o próprio Manuel Bandeira, atribuem a demissão de Lucio Costa da Direção da ENBA ao Salão de 31. Embora tal evento certamente tenha contribuído para agravar a situação do jovem diretor, é necessário examinar melhor os acontecimentos que estavam tendo lugar no âmbito administrativo interno da escola.

Com efeito, o curto período de quatro meses transcorrido entre a primeira reunião da Congregação da ENBA (22/04/1931) - quando Lúcio é elogiado pelo corpo docente -, e a segunda e última reunião do mesmo órgão realizada ainda durante seu mandato (26/8/1931), foi de intensa atividade para Lucio Costa, que parece ter-se decidido a aproveitar a – ao que tudo indica, inesperada – oportunidade para criar um fato consumado, no que diz respeito à mudança de orientação do ensino de arquitetura.

De fato, diante das inovações que pretendia realizar, e certamente ciente da oposição que iria enfrentar, ele parece ter optado por *nunca* consultar os órgãos representativos da Escola – Congregação e CTA – a respeito de *nenhum* assunto – ferindo frontalmente, assim, o recém promulgado regimento universitário. Também utilizou o expediente de não comparecer às reuniões do CO, para as quais fora convocado, ignorando completa e deliberadamente a recém-instaurada estrutura burocrática da instituição – cuja implantação constituía o objetivo precípua de sua nomeação para o cargo.

Prova disso é que a segunda – e última – reunião da Congregação da ENBA durante o mandato de Lúcio Costa, realizada em 26/08/1931, às vésperas da abertura do Salão de 31<sup>13</sup>, não fugiu à regra: foi *solicitada pelos membros do CTA*, e não convocada pelo diretor<sup>14</sup>. As razões que levaram o CTA a tal iniciativa foram expostas em documento lido na ocasião por Rodolfo Chambelland, em que este professor reiterava ao diretor a necessidade “de fazer cumprir os preceitos legais da atual lei geral do ensino, no que diz respeito aos professores contratados, os quais exercem suas funções sem os respectivos programas, que dos catedráticos são exigidos”.

Apresentando os argumentos jurídicos pelos quais cabia regularizar a situação, Chambelland ameaçou Lucio Costa com a demissão coletiva do CTA; o diretor imediatamente manifestou-se favorável a tal exoneração. Diante de tal impasse, o prof. Raul Pederneiras sugeriu o encaminhamento de representação ao CO para

---

<sup>13</sup> Inicialmente, estava previsto que o Salão se realizasse em agosto, mas sua inauguração acabou ocorrendo em 01/09/1931.

<sup>14</sup> A ata da reunião de 26/8/1931 consta de LASCEBA 1931-1945, pp. 1-6, de onde foram extraídas as respectivas citações.

“[...] que se dê cumprimento ao que dispõe aquele estatuto, em seu artigo 27, para que tenham existência legal e se exerçam em toda sua plenitude, na aplicação inadiável, os dispositivos primordiais que a lei exara no Art. 29 e 30 e seus incisos, do referido Decreto nº 19.851 do ano vigente.”

Ora, o artigo 27 do Decreto 19.850, de 11/4/1931, determinava que

[...] o Diretor dos Institutos Universitários Federais – órgão executivo da direção técnica e administrativa – será nomeado pelo Governo, que escolherá, de uma lista tríplice na qual serão incluídos os nomes de três professores catedráticos, em exercício, do mesmo Instituto, dois deles eleitos por votação uninominal pela respectiva Congregação e eleito o terceiro pelo Conselho Universitário (LASCEBA: 9v-16v).

Foi decidido, assim, o encaminhamento ao CO da representação proposta pelo prof. Pederneiras, para dar cumprimento ao artigo 27 – o que equivalia, portanto, a pedir a destituição de Lúcio Costa, já que ele não satisfazia as condições ali estipuladas para o preenchimento do cargo: a saber, não era professor catedrático, e nem mesmo fazia parte do corpo docente da escola. O CO, então presidido pelo Reitor Fernando Magalhães, acatou o pedido da Escola de Belas Artes<sup>15</sup>.

Assim terminou o curto mandato de Lúcio Costa na diretoria da ENBA. Os estudantes tomaram várias medidas para impedir tal desfecho: em 24/08/1931, o Diretório Acadêmico da Escola, então presidido por Luiz Nunes, entregou ao Ministro da Educação um memorial solicitando a permanência de Lucio na direção<sup>16</sup>, ao mesmo tempo que os alunos entravam em “greve pacífica” (“Os acadêmicos da Escola de Belas Artes em greve pacífica”. *O Jornal*, 25/08/1931).

Ao longo do ano de 1931, muitos colegas de Lucio manifestaram sua solidariedade quanto às iniciativas em curso, muitas vezes publicadas nos jornais; Lucio também tinha um defensor no jornalista Peregrino, da seção “Letras e Artes” de *O Jornal*<sup>17</sup>.

Mas nada impediu a demissão de Lucio (*O Jornal*, 05 e 15/09/1931). A reunião seguinte da Congregação da ENBA, realizada em 14/09/1931, já foi presidida pelo prof. Rodolfo Chambelland, diretor em exercício e, em cumprimento ao disposto no invocado Art. 27 do Decreto nº 19.851, de 11/4/1931, tinha por objetivo eleger o novo diretor da instituição – sendo eleito então o arquiteto Arquimedes Memória, professor de Composição de Arquitetura.

A destituição de Lúcio Costa da diretoria gerou intensos protestos dos alunos da ENBA, ocasionando novas manifestações a respeito do assunto na reunião seguinte, de 21/09/1931 – já presidida pelo novo diretor Arquimedes Memória. Nessa reunião, o prof. Chambelland apresentou um relato que resumia, por assim dizer, os

---

<sup>15</sup> Para maiores detalhes sobre as marchas e contramarchas do complexo processo de demissão de Lucio Costa, V. PINHEIRO:2011:220-221; também *O Jornal*, 17/09/1931.

<sup>16</sup> A íntegra do documento foi publicada em *O Jornal*, edição de 26/08/1931.

<sup>17</sup> Por exemplo, nas edições de *O Jornal* nos dias 23/04/1931, 30/05/1931, 05/08/1931, 04/09/1931 e 15/11/1931.

acontecimentos recentes, procurando acalmar os protestos dos alunos e dissipar o “ambiente de descrédito em torno da Congregação” que eles criaram<sup>18</sup>.

Manuel Bandeira, grande defensor de Lúcio Costa e do Salão, além de membro de sua comissão organizadora, relatou a MA o encontro do escritor paraibano José Américo de Almeida e de Oswaldo Aranha (àquela altura Ministros da Viação e da Justiça de Getúlio Vargas, respectivamente) com estudantes da ENBA inconformados com a recente demissão de Lúcio Costa, por ocasião da visita que fizeram ao Salão de 1931, no dia do encerramento (31/09/1931):

“Os estudantes cercaram-nos. Sabe o conselho que deram aos rapazes? Que persistissem na atitude de resistência e apresentassem ao Governo um apelo juntando tudo o que se tinha escrito na imprensa em favor deles. O Aranha até chegou a dizer aos estudantes que “se eles recuassem perderiam toda a simpatia dele”! Achei isso tudo muito esquisito” (MORAES:2001:530).

Tal sequência de acontecimentos parece corroborar a hipótese de que Lúcio Costa aproveitou-se da inesperada oportunidade que lhe fora oferecida – num momento crucial de seu amadurecimento como arquiteto – para colocar em prática uma estratégia suicida de implantação, a todo custo, de uma nova orientação ao ensino da ENBA. Assim, não há como discordar muito das seguintes palavras de José Mariano Filho – um dos únicos a abordar o episódio, por motivos de desgosto pessoal – que constituem uma descrição razoavelmente acurada da falta de diplomacia, certamente deliberada, com que Lúcio conduziu a situação:

Veio a reforma. Senti, sem surpresa (não estou mais em idade de ter surpresas) que Lúcio Costa tivera a preocupação personalíssima de contrariar todos aqueles que lhe podiam sugerir ideias aceitáveis. Desprezou a colaboração do Instituto, repudiou acintosamente o pensamento da própria congregação (“Escola Nacional de Arte Futurista”, *O Jornal*, 22/07/1931).

E, certamente, poderia acrescentar: desprezou os conselhos dele próprio. Aliás, José Mariano admitiu ter participado de articulações visando à destituição de Lúcio Costa da diretoria da ENBA:

“Não me quero reportar à anarquia resultante da atuação leviana de Lúcio Costa, que eu ajudei conscientemente a apear do posto que lhe havia sido confiado” (“Dize-me onde moras...”, *O Jornal*, 02/12/1933).

As vicissitudes de Lúcio Costa na diretoria da ENBA foram analisadas, do ponto de vista estritamente jurídico, por Rodrigo Mello Franco de Andrade (em XAVIER:1987:52). RMFA explicou, com grande naturalidade, que, como tratava-se de uma situação inteiramente anormal do ponto de vista democrático, vez que estava estabelecido que

---

<sup>18</sup> A ata da reunião de 21/9/1931 consta de LASCEBA 1931-1945, pp. 9v-16v. A próxima sessão da Congregação da ENBA teve lugar em 10/10/1931, transcorrendo sem maiores incidentes; a partir de então, houve longo hiato sem reuniões, que só foram retomadas em 19/4/1934 – ao menos, conforme o registro do livro de atas.

o Governo Provisório “exercesse discricionariamente, em toda a sua plenitude, as funções e atribuições não só do Poder Executivo como também do Poder Legislativo”, Costa poderia perfeitamente ser mantido no cargo se o governo assim o quisesse. Insinuando a ocorrência de intrigas e tramoias em paralelo aos registros oficiais – de resto inevitáveis em quaisquer situações conflituosas –, o intelectual mineiro acabou por concluir que Lúcio Costa “só perderia o mandato no momento em que este expirasse ou quando deixou de merecer a confiança do governo” – constatação óbvia que nem sempre repercutiu nos estudos a respeito.

As interpretações de José Mariano Filho, ex-mentor intelectual de Lúcio Costa e, obviamente, protagonista interessado no desfecho da situação, corroboram a análise de RMFA. Como vimos, em sua opinião, o convite de Francisco Campos – que ele conhecia “tradicionalista convicto” – a Lúcio Costa devia-se à sua participação na campanha nacionalista, dirigida por ele, José Mariano, na década de 1920. Explicava ainda que a falta de manifestação do Ministro Francisco Campos a respeito da discrepância entre os “despautérios” praticados por Lúcio Costa e suas inclinações pessoais se dava

[...] porque ele não quer confessar em público que foi vítima de um perfeito conto do vigário. [...] Confiou cegamente em informações de terceiros (inclusive de mim próprio) em favor do tradicionalista apaixonado...O meu amigo Sr. Francisco Campos enganou-se redondamente, mas, bom político, que é, preferiu mastigar em silêncio sua desilusão, enquanto eu, que não tenho papas na língua, pus a boca no mundo... (“Maçonaria Artística”, *Diário da Noite*, 14/8/1931).

Mariano Filho admitia, assim, ter recomendado Lúcio Costa ao Ministro, afirmando, porém, seu completo alheamento em relação às decisões que levaram à sua efetiva nomeação:

Quando o ilustre sr. dr. Francisco Campos entregou inesperadamente a direção da EBA ao jovem arquiteto Lúcio Costa, considerado até então o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista, eu exultei, sinceramente, com a escolha, considerando-a legítima vitória da causa que defendo. [...] Vendo-o na direção do velho Colégio de Arte, eu me considerava mais vitorioso, do que ele próprio, de tal modo confiava na sinceridade de suas convicções artísticas. Houve mesmo quem supusesse, nos meios artísticos, que sua ascensão se teria dado por intervenção minha. Aproveito a oportunidade para dizer, nada fiz nesse sentido, não me cabendo, pois, a glória da indicação (“Escola Nacional de Arte Futurista”, *O Jornal*, 22/7/1931, grifo nosso).

Assim, o acirramento das disputas internas na ENBA forneceram ao ministro uma justificativa para a demissão de Lucio Costa, cujo ônus ele não quisera assumir até então.

É evidente que, apesar de sua curta duração, a passagem de Lúcio Costa pela diretoria da ENBA desencadeou a ira e o ressentimento de José Mariano Filho por anos a fio. Em algumas oportunidades, o pernambucano chegou a insinuar que a mudança de orientação do arquiteto ‘dera-se por interesses monetários, e não por convicção própria. Lúcio Costa, por sua vez, afirmou pela imprensa que José Mariano estava

sempre à procura de cargos públicos – seja na diretoria da Enba, ou em qualquer outro cargo equivalente:

“Vitoriosa a revolução, restabelecida a nova ordem de coisas, o sr. Mariano candidatou-se incontinenti ao cargo de diretor da ENBA, para, graças aos poderes discricionários do momento, vingar-se da guerra que a congregação lhe havia movido por ocasião de sua inútil passagem pela Escola [em 1926]. Não conseguiu. Pretendeu, embora já tivesse sido nomeado o dr. Rodolfo Garcia, ser diretor do Museu Histórico<sup>19</sup>, assediando para isso com sugestões ingênuas os srs. Francisco Campos e Rodrigo Melo Franco de Andrade, então chefe de gabinete. Não conseguiu. Voltou então a sonhar (*on revient toujours...*) com a criação de uma cadeira de “arte nacional” para lhe ser dada de presente em atenção aos inestimáveis serviços prestados à causa, e, durante o estudo da reforma, andou pedindo uma palavra a favor de sua criação a todos aqueles que se achavam em contato com o sr. Ministro” (“Impotência Espalhafatosa”, *Diário da Noite*, 09/09/1931).

Segundo Lúcio Costa, a única coisa que pudera fazer, a esse respeito, fora a inclusão de um curso de aperfeiçoamento de “Estudos Brasileiros”, destinado “a título de consolo” ao médico pernambucano – que, inicialmente desdenhoso, acabara por aceitá-lo “por interesses pessoais”, já que se tratava de um curso remunerado, por insistência do próprio Mariano Filho.

É certo que, em muitos trechos de seus escritos de 1931, José Mariano Filho parece mesmo colocar-se à disposição para qualquer indicação de cargo – e, preferencialmente, para substituir Lúcio Costa:

“Mentiria a mim mesmo, se confessasse em público que a derrota do meu adversário me causa prazer. As circunstâncias me forçaram a combatê-lo. Mas a minha pena continua molhada no tinteiro à espera dos acontecimentos. Ferida na grave escaramuça, a EBA precisa recompor-se, escolhendo um professor moralmente digno para lhe assumir a direção. Com um pouco de boa vontade, a Escola poderá escolher um nome de prestígio, não comprometido em cambalachos traiçoeiros, capaz de prosseguir serenamente na obra de pacificação que o momento exige” (“Uma a Deus, Outra ao Diabo”, *Diário da Noite*, 08/09/1931).

Mas os tempos tinham mudado; Lúcio Costa foi efetivamente afastado, porém seu substituto – Arquimedes Memória – foi escolhido por votação da Congregação, conforme os novos estatutos. Nesse novo momento político, os atributos pessoais de José Mariano – sua destacada posição social e/ou fortuna pessoal – não lhe valeram, como estava habituado. E, a despeito de todas as marchas e contramarchas, iniciou-se de fato uma nova fase no curso de arquitetura da ENBA, aclamada em todos os livros de história da arquitetura brasileira.

## **A arquitetura de Lúcio Costa na primeira metade da década de 1930**

---

<sup>19</sup> Trata-se do período em Gustavo Barroso foi afastado da Diretoria do MHN.

Com relação à visão de arquitetura de Lucio Costa, deve-se registrar que, em meio à celeuma de que se revestiu sua passagem pela ENBA, ligada à sua momentosa adesão ao modernismo, o arquiteto não deixou de manifestar sua admiração pela residência de Rodolfo Siqueira, “profundo conhecedor de nosso mobiliário antigo”, com quem trabalhara na recuperação do Palácio do Itamaraty, em 1930 (COSTA: 1995: 67). Sobre a residência de Siqueira no Largo do Boticário, afirmou:

“Admiro cada vez mais a arquitetura antiga e muito particularmente a nossa arquitetura antiga. As velhas casas e os velhos móveis do Brasil colonial me satisfazem e emocionam cada vez mais.

Não me canso de citar como exemplo a casa do sr. R. G. de Siqueira no Largo do Boticário. Uma casa antiga reformada para receber móveis antigos. Não como museu, mas como casa. Obra honesta, obra pura, obra-prima.

Mas são exceções, casos à parte, um em mil, em dez mil. Casos individuais, mais ou menos sinceros, mais ou menos sentidos, que compreendo, respeito e admiro. Nada tem que ver com a verdadeira arquitetura, que atende não a casos individuais mas à coletividade” (“Uma Escola Viva de Belas Artes”, *O Jornal*, 31/07/1931, grifo nosso).

Pelo que se pode julgar das raras fontes localizadas, o acervo de obras de arte de Rodolfo Siqueira era realmente excepcional<sup>20</sup>. Aspectos de sua residência foram publicados na revista norte-americana *House & Garden*, em 1942, e também no livro *Brazil Builds* – onde consta a legenda: Prédio [*sic*] Ribeiro, “velha casa restaurada pelo seu antigo proprietário, Sr. Rodrigo [*sic*] Siqueira” (GOODWIN e KIDDER SMITH, 1943, pp. 30-3)<sup>21</sup>. Entretanto, nenhuma dessas fontes apresenta informações precisas quanto à autoria da reforma e à data da edificação<sup>22</sup>.

Há indícios de que, mais tarde, a casa que pertenceu a Rodolfo Siqueira foi vendida à família do arquiteto Carlos Leão. Documento datilografado (s/d, s/p.) sobre o Largo do Boticário, localizado no Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro-INEPAC, refere-se à casa, afirmando: “para Lúcio Costa, a casa mais importante e de maiores méritos é a que pertenceu à família do desenhista Carlos Leão (foi recentemente vendida por sua irmã)”.

Ainda em 1930, Lucio Costa exprimiu projetualmente sua transição da arquitetura neocolonial para o modernismo no projeto para a Casa Fontes, para a qual elaborou duas fachadas diferentes: uma moderna, e outra neocolonial – sendo esta última a que

---

<sup>20</sup> Não se pode deixar de relacionar essa convivência com Rudi Siqueira com o conhecido gosto de Lúcio Costa pelo mobiliário antigo brasileiro.

<sup>21</sup> Em que pese a discrepância do nome, as fotografias não deixam margem a dúvidas. Cabe assinalar que a seleção de edifícios apresentada em *Brazil Builds* contou com a colaboração do círculo de arquitetos modernistas no Rio de Janeiro, como consta de seu prefácio; assim, a inclusão da Casa Siqueira na obra assume maior relevância para nossas presentes indagações.

<sup>22</sup> Maria Angélica da Silva atribui a reforma a Lúcio Costa, sem indicar fonte (1991, p. 405).

foi efetivamente construída<sup>23</sup>. Aliás, deve-se mencionar que o Sr. Fontes era também um grande colecionador de móveis, alfaias e objetos artísticos.

Aludindo à falta de encomendas de projeto que se seguiu à passagem de Costa pela ENBA, José Mariano Filho não perdeu a oportunidade de tecer comentários venenosos sobre este projeto:

“Lúcio Costa, que ingressou à última hora no bonde funcional, assaltando-lhe o estribo, se viu em tão precária situação, que foi bater à porta do sr. E. Fontes, pedindo para lhe fazer o projeto da casa, no estilo nacional, horrendo, falso, e mentiroso” (Mariano Filho, 1943, pp. 86-87).

É certo que a primeira metade da década de 1930 foi um período profissionalmente muito difícil para Lúcio Costa. Em suas próprias palavras, “os anos que antecederam a construção da sede do antigo ministério da Educação e Saúde – 32, 33, 34, 35 – foram anos de penúria” (COSTA:1995:81). Neste período, o arquiteto se dedicou a estudos imaginários – as “Casas sem Dono”, como as chamou (COSTA:1995:83). Fez também os projetos que chamou de ‘esquecidos’, que não chegaram a ser construídos (COSTA:1995:100-107).

Imediatamente após sua demissão da ENBA, Lucio Costa passou a fazer parte do corpo de colaboradores do “magazine de luxo” *Bazar*, que começou a circular em 17/09/1931, “transplantado da seção elegante que um dos diretores do novo magazine mantém no *Diário da Noite*”. Os diretores da nova revista, dirigida a “aristocratas do pensamento”, eram Vítor de Carvalho, Gilberto Trompowsky e Edmundo Lys. Além de Lucio, contavam-se entre os colaboradores Álvaro Moreyra (editor de *Ilustração Brasileira*), Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Olegário Mariano (irmão de José Mariano Filho), Peregrino Júnior e Sílvia Bittencourt (cujo pseudônimo era *Majoy*), entre outros (*O Jornal*, 17/09/1931).

Também por essa época, LC associou-se a Gregori Warchavchik, com quem formou uma firma construtora “com assessoramento jurídico de Prudente de Moraes Neto e colaboração de Carlos Leão, ficando a parte comercial a cargo de Paulo, irmão do Gregório”. O escritório ficava localizado no edifício *A Noite*, na praça Mauá, no Rio de Janeiro (COSTA:1995:72), e a sociedade durou cerca de dois anos.

Dessa colaboração, Lucio aponta o projeto da casa Schwartz – que parece saída diretamente da prancheta de Warchavchik – com sendo de sua autoria (COSTA:1995:167).

Entre 1934 e 1935, Lúcio Costa esteve envolvido com uma reforma para a residência da jornalista Sílvia Bittencourt (da equipe do *Bazar*) e seu marido Paulo, proprietários do jornal *Correio da Manhã*, no nº 20-22 do Largo do Boticário. A obra foi feita “por administração”, ainda no período de associação com Gregori Warchavchik (COSTA:1995:

---

<sup>23</sup> As duas versões do projeto para a casa E. G. Fontes encontram-se reproduzidas em Costa, 1995, pp. 55-65.



72)<sup>24</sup>. Segundo documento datilografado (s/d, s/p.) do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico do Rio de Janeiro – INEPAC,

“Em quase todas as reformas [do Largo] foram aproveitados materiais da demolição da parte antiga da cidade, na época da abertura da avenida Presidente Vargas. [...] O arquiteto Lúcio Costa na década de 1930 foi convidado e executou a reforma na casa de Paulo e Sílvia Bittencourt, dos mais tradicionais moradores do largo.”

Sílvia Bittencourt colaborava com crônicas para o jornal *Correio da Manhã*, de propriedade de seu marido Paulo, sempre com o pseudônimo Majoy. Sobre sua residência no largo do Boticário<sup>25</sup>, diz ela:

“Em meados de 1935, eu e meu marido Paulo Bittencourt, proprietário do jornal *Correio da Manhã*, e filho de seu fundador, Edmundo Bittencourt, viemos morar no Largo do Boticário, lugar pelo qual logo me apaixonei. O dr. Getúlio Vargas achava muita graça na exuberante mocinha que eu era – imbuída de tradição, neta de fundadores das cidades paulistas como São Carlos e Rio Claro. Concedeu-me o direito de não fazer do Largo um lugar asfaltado, como estava previsto, mas sim calçá-lo em pedra “pé-de-moleque” e deixá-lo com sua dignidade, aristocracia e poesia naturais.”

José Mariano Filho criticou o retorno de Lucio Costa ao estilo tradicional, o estilo “feio e forte do Solar Monjope”, lamentando que ele não tivesse enriquecido “à sombra protetora do sr. Warchavchik” (“Cesteiro que faz um cesto faz um cento”. *O Jornal*, 09/11/1932).

Muito há que pesquisar sobre os projetos do Largo do Boticário, recanto muito prezado pelas elites cariocas dos anos 1930 e 1940, como se pode ver. Bem mais tarde, Manuel Bandeira dedicou um artigo ao logradouro, publicado no *Jornal do Brasil*, em 13/07/1955. “Com a autoridade de quem conheceu o velho largo do Boticário aí por volta de 1897”, Bandeira explicava que “nada ali era autenticamente velho”:

“A casa que fica no fundo, à extrema direita de quem entra no largo, é nova e foi projetada por Lúcio Costa; creio, aliás, que seu risco não foi totalmente respeitado. A casa de extrema esquerda é reconstrução de Rodolfo Siqueira; ficou muito bonita, mas não tem nada da simples casa antiga: é uma casa nova feita com materiais velhos.

As lajes do jardim, por exemplo, eram as lajes das calçadas da rua Gonçalves Lêdo; uma porta veio da Bahia, uma janela de Portugal, e assim tudo” (BANDEIRA:2006:561).

É difícil imaginar que esta reforma no Largo do Boticário tenha sido realizada mais ou menos em paralelo à elaboração do artigo *Razões da Nova Arquitetura*, um artigo-manifesto em defesa da ‘naturalidade’ da arquitetura moderna, isto é, de sua

---

<sup>24</sup> A data de 1934 é fornecida por Silva, 1991, p. 410. Segundo depoimento de D. Sílvia Bittencourt – que assinava uma coluna no jornal do marido, com o pseudônimo de *Majoy* – o casal mudou-se para o Largo em 1935 (mimeografia obtida junto ao INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro).

<sup>25</sup> O depoimento de Sílvia Bittencourt consta de um trabalho escolar sobre o Largo do Boticário, também consultado no INEPAC.

‘inevitabilidade’ diante das mudanças técnicas<sup>26</sup>(COSTA:1995:116). Também de 1934 é o projeto com que Lucio participou do concurso promovido pela Siderúrgica Belgo-Mineira para a Vila de Monlevade, próxima a Sabará, MG.

A Memória Descritiva deste projeto apresenta alguns aspectos que merecem comentários, a começar pela proposta do emprego de pilotis – um dos 5 pontos da arquitetura, de Le Corbusier -, associados à técnica construtiva tradicional do pau-a-pique (“é o chão que continua...”, diria ele mais tarde em *Documentação Necessária*, artigo de 1937). É interessante verificar a preocupação de Lucio Costa quanto à melhor solução de planta, propondo melhorias nos esquemas sugeridos no edital do concurso, como a introdução de um pequeno *hall* de distribuição para os quartos e banheiro, à maneira do conjunto de casas da Gamboa; propõe também um banheiro de tamanho maior do que aquele especificado no edital, e diferente do “clássico metro quadrado com latrina e chuveiro por cima”.

Lucio mostra-se preocupado também com o mobiliário destas casas mínimas, apresentando, “incorporado ao estudo, a título de simples sugestão, um tipo econômico de mobiliário, adequado às casas projetadas e composto de peças de grande simplicidade de execução (na verdade, quase que exclusivamente trabalho de carpinteiro)”. Propõe, ainda, a exposição de uma casa “mobiliada com os móveis standard recomendados”, e outra, “com o mobiliário disparatado de que habitualmente se entulham as casas operárias à imitação dos não menos entulhados interiores burgueses”, para comparação dos futuros usuários. É possível identificar aí a repercussão das exposições de mobiliário feitas nas casas modernistas de Gregori Warchavchik, visando ‘formar o gosto’ da clientela.

Nessa linha, Costa sugere, ainda, que “seria de toda a conveniência a administração da vila simplesmente proibir a venda, no referido armazém local, de setinetas, falsos brocados e toda essa quinquilharia de mau gosto com que indústrias baratas costumam inundar os subúrbios e o interior” (COSTA:1995:98). Trata-se, pois, de uma proposta de ‘educação habitacional’, buscando apresentar as vantagens da ideologia moderna aos habitantes da vila.

Anos mais tarde, em 1937, no famoso artigo *Documentação Necessária*, Lucio Costa se referiria explicitamente ao projeto de Monlevade ao destacar que “o engenhoso processo de que são feitas [as casas de beira de estrada] - barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se do piso do terreno e caíndo-se convenientemente as paredes, para evitar-se a umidade e o ‘barbeiro’, deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral. Foi o que procuramos fazer para a vila operária de Monlevade [...] – não tendo o projeto sido levado a sério, já se vê” (COSTA:1962:89-90).

---

<sup>26</sup> O texto comparece em *Sobre Arquitetura* (1962), com a data de 1930, e a informação de que fora publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* no. 1, vol.III, janeiro 1936. Em *Registro de uma Vivência*, o texto comparece, um pouco resumido e editado, com a data de 1934.

## A vinda de Raul Lino ao Brasil

Em maio de 1935, veio ao Brasil o arquiteto português de formação anglo-saxônica Raul Lino (1879-1974), um dos mais importantes expoentes da ‘Casa Portuguesa’ – movimento de valorização da arquitetura tradicional lusitana que teve lugar nas primeiras décadas do século XX, permeado pelo ideário inglês do *Arts & Crafts*, ligado às propostas de John Ruskin, William Morris e dos Pré-Rafaelitas.

O movimento da ‘Casa Portuguesa’ está na base da iniciativa de valorização da arquitetura tradicional brasileira lançado em 1914 pelo engenheiro português Ricardo Severo, que viria a ser conhecido por Neocolonial, conforme o termo cunhado por Mário de Andrade em 1920 (PINHEIRO:2011:90). A obra de Lino, particularmente, constituiu importante vetor de divulgação e popularização do *Arts & Crafts* – devidamente filtrado pela cultura arquitetônica portuguesa -, no trânsito de ideias entre Portugal e o panorama arquitetônico brasileiro das primeiras décadas do século XX, marcado pela emergência da problemática da identidade nacional, caso do próprio Neocolonial.

Pesquisas recentes têm demonstrado que não só os projetos, mas também os escritos de Raul Lino incidiram diretamente *per se* na formação de intelectuais emblemáticos da cultura brasileira da primeira metade do século XX – como Mário de Andrade e Lúcio Costa -, especialmente o livro *A Nossa Casa – Apontamentos sobre o Bom Gosto na Construção das Casas Simples* (1ª. Edição 1918) (PINHEIRO:2013:56-58)<sup>27</sup>.

Mas, nesses meados da década de 1930, Lúcio estava descartando seus “retardados ruskinismos”, e se aproximando celeremente das ideias de Le Corbusier, como o demonstram a sua passagem pela Diretoria da ENBA e, posteriormente, o já mencionado texto “Razões da Nova Arquitetura”, como veremos.

Nesse sentido, a vinda de Lino ao Brasil, imbuído de um “sonho de missionário que levaria aos colegas do Brasil a palavra exortativa para a re-espiritualização da Arquitetura como elemento cultural” (LINO:1937:19), dá-se num momento-chave de transformação dos parâmetros de atuação dos arquitetos brasileiros – o que não parece ser fortuito.

Não sabemos o quanto Lino estava a par da popularidade de suas ideias no Brasil até então, ou da paulatina ascendência que Le Corbusier vinha assumindo entre os jovens arquitetos e estudantes de arquitetura. Porém, dado que sua filha Isolda<sup>28</sup> era casada

---

<sup>27</sup> Sobre a repercussão dos escritos de Lino em Lúcio Costa, v. PINHEIRO:2013:58-59. Alexandre Albuquerque possuía um exemplar de *A Nossa Casa*, adquirido em 1920 e com parágrafos destacados, e também de *Casas portuguesas: alguns apontamentos sobre o arquitetar das casas simples* (1933) (ALBUQUERQUE:2006:10).

<sup>28</sup> Pela coincidência de nome e de data, Isolda Lino de Castro Norton parece ser a autora do livro *Algumas canções medievais escolhidas entre os cancioneiros* publicado em 1935 no Rio de Janeiro.

com Luís Norton, diplomata ligado à embaixada portuguesa no Rio de Janeiro, e residia naquela cidade, é possível que não estivesse inteiramente alheio aos eventos relativos ao seu campo profissional – muitos dos quais de cunho institucional, portanto ligados à esfera governamental.

Fato é que Raul Lino chega ao Rio de Janeiro em 21/05/1935, a convite do Instituto de Arquitetos do Brasil, do Instituto Paulista de Arquitetos, da Sociedade Brasileira de Belas Artes e do Instituto Histórico de Ouro Preto. Proferiu três palestras no Rio de Janeiro: a primeira intitulava-se “Espírito na Arquitetura”, e foi realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em 30/05/1935, contando com a presença do Reitor da Universidade do Distrito Federal, Dr. Leitão da Cunha. Essa palestra foi depois reapresentada na Academia Brasileira de Letras, em 09/07/1935, com discurso introdutório de Afonso Celso, Presidente da Academia, e à qual estiveram presentes Olegário Mariano e os embaixadores de Portugal e da França. Proferiu também a palestra “Casas Portuguesas do Século XVIII” no Gabinete Português de Leitura, em 04/06/1935 (LINO:1937:166;237)<sup>29</sup>.

Lino também realizou conferências em São Paulo, na Escola de Engenharia Mackenzie, no Instituto de Engenharia e no Instituto Histórico e Geográfico, e foi apresentado aos engenheiros-arquitetos Alexandre Albuquerque, Francisco Kosuta e Olavo Caiuby, e também ao Cônsul Adjunto de Portugal José Taveira (LINO:1937:107). Foi também recebido pelo próprio prefeito Fábio Prado, a instâncias, segundo disse, de Morales de los Rios e de Ricardo Severo - embora este último não estivesse presente (LINO:1937:108). É interessante lembrar que, neste momento, estava nascendo o Departamento de Cultura de São Paulo – DMC, como vimos no **Texto 2 - MÁRIO DE ANDRADE**.

Raul Lino consignou suas impressões da viagem ao Brasil no livro *Auriverde Jornada* (1937), constituído de vários textos autônomos – todos eles perpassados por belas descrições da vegetação, da luz, das paisagens brasileiras. Tudo é muito novo, mas, ao mesmo tempo, tudo reveste-se de uma estranha familiaridade, que o faz perguntar-se: “Que é isto de tudo nos parecer português?”. Em sua escala em Salvador, comentou:

“Na visita aos antigos monumentos parecia-nos sempre que andávamos por terras de Portugal, já a casaria mais antiga nos fazia lembrar o Porto ou Coimbra” (LINO:1937:36;43).

Sobre suas impressões do Rio de Janeiro, selecionamos alguns aspectos interessantes, ou sobre os quais caberiam pesquisas futuras. Lino menciona que foi “visitar certo colecionador de obras de Arte muito distinto à sua interessante casa”, que ficava num pequeno largo, ao qual se tem acesso por um beco (LINO:1937:60-61). Tal descrição é condizente com o Largo do Boticário, onde morava Rodolfo Siqueira, com quem Lucio Costa trabalhara na recuperação do Palácio do Itamaraty, como mencionado. Aliás, mais

---

<sup>29</sup>DUMANS menciona palestras de Raul Lino como parte das conferências promovidas pelo MHN (1941:220).

adiante Lino comentou sua visita ao Palácio do Itamaraty, então Ministério das Relações Exteriores, afirmando que apreciou o “feliz arranjo [das salas do palácio], devido em grande parte à sensibilidade artística do Dr. Fritz de Siqueira que com muito gosto soube aproveitar, de entre o que ali existia, o que há de gracioso e digno no estilo dos interiores de há 60 anos...”. Tudo parece indicar que Raul Lino se referia justamente à intervenção da qual participou Costa, a despeito do equívoco quanto ao nome de Siqueira, que era Rodolfo, e não “Fritz”.

Durante a visita ao Itamaraty, o arquiteto português foi recebido pelo Ministro das Relações Exteriores Dr. José Carlos de Macedo Soares, que ficou feliz em conhecer Raul Lino pessoalmente, porque “...quando da minha primeira estada em Lisboa, entrando numa livraria, o primeiro livro português que lá comprei foi *A Nossa Casa...*” (LINO:1937:66-67)

Em relação à arquitetura residencial carioca, o arquiteto português destacou a residência do sr. Adolfo de Alvim Menge, no morro da Glória:

“É uma casa tradicional, casa grande e senzala de antigos tempos. À frente do terraço que se debruça sobre um dos mais belos panoramas que pode haver, vistoso renque de palmeiras reais levanta alto os tufos de folhagem...” (LINO:1937:60-61)

Não se furtou a mencionar o desmonte do Morro do Castelo:

“A cidade renova-se constantemente, nas construções, nos estabelecimentos, nas ruas; e até foi possível derrubar um morro inteiro para desafogo do centro comercial. Sobre o morro havia um monumento histórico. Que importava a relíquia de outras eras? Têm os homens acaso tempo de pensar no passado?” (LINO:1937:63)

Sobre o “belo chafariz dos tempos coloniais” do Terreiro do Paço, agora abandonado, escreveu uma frase com a qual certamente Gustavo Barroso – que estava então planejando a recuperação dos chafarizes de Ouro Preto (V. **Texto 1 - A DÉCADA DE 1930**) - concordaria: “Chafariz seco é como um corpo que deu a alma ao seu Criador” (LINO:1937:77).

Deparou-se inesperadamente com “certo edifício do Estado, pertencente ao Ministério da Fazenda”: nada mais nada menos do que a antiga sede da Escola de Belas Artes, projetada por Grandjean de Montigny, “obra de classicismo sincero”. Lino encontrava

“...alguma dificuldade em reconhecer a relação que possa existir entre a cena pano-de-fundo onde pairam figuras da mitologia antiga e a pessoa do soldado mulato que guarda conscienciosamente aquelas damas de péplon e aquele senhor seminu [Apolo] do alto da frontaria” (LINO:1937:81).

Raul Lino esteve também em Santos e São Vicente, e em várias cidades de Minas Gerais. Sabia que Ouro Preto tinha sido elevada a Monumento Nacional (LINO:1937:119), e elogiou o trabalho de Epaminondas de Macedo na Casa dos Contos (Carta de 21/07/1935, in BARROSO:1955:21).

Não deixou de elogiar também o Instituto Histórico de Ouro Preto – uma das instituições que lhe fizera o convite para vir ao Brasil -, que esforça-se pela conservação da cidade “como quem vela um cadáver” (LINO:1937:143).

Mas o aspecto que mais nos interessa do relato de Raul Lino é seu encontro com Lúcio Costa, em almoço no Jockey Club do Rio de Janeiro organizado por José Cortez. E interessava também a Lino esse encontro com um

“... artista cuja personalidade goza do merecido prestígio de um verdadeiro mentor dos jovens arquitetos do Brasil, havendo-se distinguido na sua fulgurante carreira principalmente por uma inesperada evolução do ecletismo tradicionalista – exercido com notável talento – para um estrito abstencionismo de feição internacional. Estava cheio de curiosidade por conhecer Lúcio Costa, cujo procedimento para alguns era tido por ato de apostasia, para outros como lógica transfiguração de seus ideais” (LINO:1937:91).

Dada a raridade de *Auriverde Jornada*, segue-se a transcrição quase integral do relato de Lino sobre seu encontro com Lúcio Costa (LINO:1937:91-98). Ressalte-se que os trechos das falas de Costa grafados em itálico coincidem totalmente com trechos de seu texto “Razões da Nova Arquitetura”, de 1934:

*“A arquitetura atravessa agora uma fase imprecisa”, diz o ilustre colega que tem na sua calma sorridente qualquer coisa de um filósofo inglês, apesar do seu tipo meridional.*

*[...] Há tumulto, incompreensão, demolição sumária de tudo que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo – iconoclastas e iconólatras digladiam-se. Mas apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito transfigurado descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisto, desconhecido sabor – resultando daí formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim”.*

“Certo – acrescentei eu -, o novo ritmo está achado; é o mesmo que há muito tempo regia já a composição das formas que por sua natureza só tinham que obedecer a razões, é o ritmo do desenho das máquinas, de meios de transporte, de instalações sanitárias ou hospitalares.

Desta arquitetura perfeita da atualidade nada há que dizer; ela foi achada, está certa, está conforme. Será isto só o que nos interessa? Enquanto o centro de gravidade não mudar de posição e não surgirem novos materiais que revolucionem a técnica, será escusado procurarmos mais nada?

Cheio de convicção, Lúcio Costa corrige: *“O nosso interesse – como arquitetos – pela lição dos meios de transporte, a teimosa insistência com que nos voltamos para esse exemplo, é porque trata de criações onde a nova técnica, encarando de frente o problema e sem qualquer espécie de compromissos, disse a sua palavra desconhecida, desempenhando-se da tarefa com simplicidade, clareza, elegância e economia.*

*[...] “Existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, uma completa nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer”.*

“A técnica construtiva talvez”, atalhei eu, mas quanto à arquitetura, a mim parece que a atual não antecede paradoxalmente uma sociedade que está por se definir; pelo contrário, afigura-se-me que ela corresponde em boa verdade à fisionomia racial do último século, o do racionalismo, do liberalismo, do ceticismo e do capitalismo desenfreado, quando os motivos espirituais se tornaram em pura hipocrisia.

A arquitetura resolveu-se por fim, com *portamento* exagerado, já se sabe – como sempre, a despir as formas que se haviam transformado em vestimenta sem nenhuma significação. E nisto fez ela muitíssimo bem.

Neste sentido, para mim, a arquitetura atual – ou antes – dos últimos anos, é passadista.

Por outro lado julgo, como meu amigo, que a maioria da gente não se apercebeu ainda do enorme benefício que devemos a essa arquitetura desnudada que veio pôr fim ao romantismo serôdio, à complicação de um dessorado arqueologismo. Mas bem; a deusa despiu-se; deixemo-la espreguiçar à vontade seus membros contrafeitos durante largo período; mas que se vista de novo, não outra vez com os seus trajes de máscara, mas com vestes que lhe confirmam a expressão própria de uma sociedade que não há de ficar eternamente a cuidar só do corpo. Vivemos demasiado longe do paraíso para que devêssemos readotar a sua crua nudez.

É verdade que a atual arquitetura – a sincera – se casa admiravelmente já com os lugares públicos de passagem, os cassinos, os átrios de hotel, as estações de caminhos de ferro, os cinemas... por isso não seria utopia nossa esperar e exigir que ela refletisse também os anseios do espírito que são para mim o aspecto mais importante e mais esperançoso da época em que vivemos. E é neste sentido que me encanta qualquer remodelação.

A conversa não podia deixar de roçar pelas razões do condicionamento mesológico, e de considerar também o valor estrutural que no espírito do homem devem ter certas forças herdadas.

Lúcio Costa não quer ouvir falar em tradição; isto é – parece querer confundir tradição morfológica na obra dos arquitetos com tradição espiritual na obra dos homens, e observa que nós europeus estaríamos fartos de uma herança que nos oprime.

A isto tenho que obtemperar que a tradição a mim pessoalmente nada oprime nem aflige. Sinto-a tão pouco como das minhas costelas o próprio peso. Recebo de braços abertos a nova técnica, todas as novas técnicas, mas quero que elas se subordinem à ideia que nos ilumina quando se trata de exprimir uma tenção – um sentimento – seja coletivo ou individualista, em que espírito e alma se sobrepõem à determinação material.

Estávamos perfeitamente de acordo no que respeita à atenção que a arquitetura deve aos aspectos sociais da vida, como são atualmente – por exemplo – todos os problemas relacionados com o conforto das classes desprovidas de bens pecuniários. No que eu não concordava por fim era com o conformismo do meu esclarecido colega quanto à revolução da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas condicionadas à máquina” (LINO:1937:91-96).

Em um de seus comentários, Raul Lino deixa transparecer a noção *Arts & Crafts* sobre a alegria no trabalho:

“Para mim há aqui, nesta pretensa subordinação à máquina, um elemento moral que se despreza em absoluto e que eu não vejo substituir por coisa melhor ou equivalente que fosse. Em todos os ofícios manuais que implicam preocupação de ordem artística, em todos aqueles em que entra em jogo o sentimento ou o exercício do gosto educado – existe um motivo profundamente humano, misto de satisfação pela habilidade adquirida, orgulho individual, prazer no aperfeiçoamento contínuo ou depuração consciente do gosto – que representa um valor humanizante que está longe de se encontrar no mesmo grau em quem presta assistência à máquina como instrumento de produção.

Lucio Costa quer modestamente reforçar o seu ponto de vista com as afirmações de um Le Corbusier: “Aventa este que um operário que passa meses, anos, talvez toda a sua vida a fazer sempre a mesma pequena peça para um motor de automóveis há de sentir ‘legítimo orgulho’ quando souber que a marca para a qual tem estado a trabalhar há tantos anos conseguiu atingir o andamento de 260 km à hora! Nova mística a que me parece ousado esperar que possam obedecer os milhares de empregados numa fábrica tailorizada. É o homem-prolongamento da máquina. (LINO:1937:97)

[...] O meu colega não se convence e manifesta até a certeza de que este encantamento do labor pessoal há de acabar por desaparecer de todo! – Nessa altura então abriu-se uma vala intransponível entre mim e o meu amável interlocutor. Desenhava-se agora nitidamente a velha antinomia entre racionalismo e sentimento, como se a qualidade humana pudesse ser completa sem qualquer desses dois princípios” (LINO:1937:97-98).

Assim transcorreu o encontro entre Raul Lino e Lúcio Costa, em 1935. Curiosamente, não há, em nenhum trecho de *Auriverde Jornada*, qualquer referência a José Mariano Filho ou Gustavo Barroso, personagens que seria de esperar estivessem presentes nas palestras ministradas por Lino. Aliás, em seu artigo “Mais depressa se pega um mentiroso...”, publicado em *O Jornal*, 11/06/1936, José Mariano demonstra conhecimento do teor das palestras ministradas pelo arquiteto português, concluindo, sem falsa modéstia:

“Em suma: a ação de Raul Lino se enquadra dentro do meu postulado. Evoluir, dentro do espírito tradicional da raça.”

## **O Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP**

1935 foi também o ano do famoso Concurso para o Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP, lançado em 23/03/1935, e encerrado em 12/12/1935<sup>30</sup>. Curiosamente, Lucio Costa não participou deste concurso, mas esteve envolvido em outra iniciativa do Ministério: o projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, relacionado à intenção do ministro Gustavo Capanema – só tornada pública um ano depois – de criar a Universidade do Brasil. Trata-se de um dos mais importantes projetos do Ministério da Educação e Saúde de Vargas, então sob a direção de Gustavo Capanema. De fato,

---

<sup>30</sup> O resultado da primeira fase eliminatória foi publicado em 05/06/1935.



embora apenas o caso do prédio-sede do MES seja sobejamente conhecido e citado nos livros de história da arquitetura,

“... o principal projeto arquitetônico do Ministério da Educação não foi, como parece hoje, o do Palácio da Cultura, e sim o da Cidade Universitária, obra que jamais chegou a se iniciar em sua gestão [de Capanema]. Na concepção do ministro, o projeto de construção física da Cidade Universitária quase se confundia com a elaboração dos planos de seus cursos, institutos, etc.” (SCHWARZMAN:1984: 97)

Para sua concretização, Capanema convidou ninguém menos do que o arquiteto de Mussolini: Marcello Piacentini, à época coordenador do plano da Cidade Universitária de Roma. Com certeza, pesaram nesta indicação motivações políticas, conforme se depreende das instruções do então Ministro das Relações Exteriores, J. C. Macedo Soares, à embaixada brasileira em Roma, para que enfatizasse

“ ...o alto e expressivo significado que terá para o nome da Itália e do regime fascista, em particular, a obra de vulto brasileira a ser executada pelo arquiteto italiano. A boa propaganda da cultura italiana no Brasil deverá impressionar a geração atual dos nossos universitários e dos que virão.” (Cit. in SCHWARZMAN:1984:97)

O arquiteto italiano chegou a vir rapidamente ao Rio de Janeiro entre 13 e 24 de agosto de 1935<sup>31</sup>, para conhecer a Praia Vermelha, local onde deveria ser implantada a Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Porém o CREA do Rio de Janeiro protestou contra a sua contratação, invocando para tanto o decreto 23.569, de 11 de dezembro de 1933, que estabelecia que

“o governo, em todos os seus níveis, só poderia contratar, para serviços de engenharia, arquitetura e agrimensura, profissionais diplomados pelas escolas oficiais ou equiparadas do país, assinalando ainda que a Constituição de 1934 vedava aos estrangeiros o exercício das profissões liberais no país” (SCHWARZMAN:1984:98).

Em vista desta reação, Capanema nomeou alguns arquitetos e engenheiros brasileiros para participar da comissão de desenvolvimento da Cidade Universitária, dentre os quais Lucio Costa, como representante do Sindicato Nacional de Engenheiros e do Instituto Central de Arquitetos<sup>32</sup>. Não foi por acaso, portanto, que esta comissão logo proporia a consulta a Le Corbusier sobre o projeto “como forma de contrabalançar a presença de Piacentini” (SCHWARZMAN:1984:98), em flagrante contradição com os motivos alegados por eles mesmos para impedir a contratação do arquiteto italiano. A vinda do arquiteto franco-suíço ficou acertada para janeiro do ano seguinte, isto é, 1936.

É curioso constatar que, também no segundo semestre de 1935, Lucio Costa esteve envolvido em outro projeto universitário – neste caso, um projeto educacional, não

---

<sup>31</sup> Em 23/08/1935, foi publicada nota em *O Jornal* informando que, naquela data, Piacentini partiu para São Paulo, “acompanhado de sua família”.

<sup>32</sup> Os demais engenheiros e arquitetos brasileiros nomeados para a comissão da Cidade Universitária do Rio de Janeiro eram: Ângelo Bruhns e Firmino Saldanha, pelo Instituto Central de Arquitetos; Paulo Fragoso e Afonso Reidy, pelo Sindicato Nacional de Engenheiros; e Washington Azevedo, pelo Clube de Engenharia (SCHWARZMAN:1984: 98; *O Jornal*, 28/05/1936).

arquitetônico: a docência no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal – UDF. Criada pelo Decreto Municipal nº 5.513 de 4 de abril de 1935 e inaugurada em 31 de julho de 1935, a UDF era uma iniciativa pessoal do Prefeito Pedro Ernesto, com assessoria de Anísio Teixeira<sup>33</sup>.

No Instituto de Artes, Lúcio tinha como colegas professores Carlos de Azevedo Leão, Cândido Portinari, Celso Kelly, Nestor de Figueiredo - e ninguém menos do que José Mariano Filho, que ali ministrava “um curso de arte brasileira” (KESSEL:2002:207)<sup>34</sup>. Após a criação do SPHAN, em 1936, a secretária de RMFA, Judith Martins Costa, frequentou o curso de José Mariano “por indicação expressa do chefe” (KESSEL:2002:208). Mais tarde, em 1938, Mário de Andrade assumiu a direção do Instituto de Artes (V. **Texto 2 - MÁRIO DE ANDRADE**). Portanto, embora não tenha chegado a lecionar na ENBA, Lucio Costa assumiu a docência no Instituto de Artes da UDF – e em companhia de José Mariano Filho<sup>35</sup>.

A UDF teve vida breve, pois não contava com o apoio do então Ministro da Educação, Gustavo Capanema, que considerava que “à União é que cabe dar ao ensino superior do país os padrões para todos os cursos”. Estava a essa altura empenhado na criação da Universidade do Brasil, que seria “o modelo das demais, deve pois instituir e organizar modelarmente todas as espécies de faculdades. Nós que temos espírito nacional, que queremos o Brasil em primeiro lugar, não podemos querer que os padrões venham de outro ponto que não seja a União” (SCHWARTZMAN:1984:212)<sup>36</sup>.

Assim, por um curto período<sup>37</sup>, Lucio Costa esteve envolvido no ensino junto ao Instituto de Artes da UDF e, ao mesmo tempo, numa iniciativa que ia num sentido oposto ao daquela instituição: o projeto de uma Cidade Universitária para a futura Universidade do Brasil, ‘menina dos olhos’ de Gustavo Capanema, que seria criada em 1937.

Não obstante tais paradoxos, continuavam, em 1936, as marchas e contramarchas relacionadas ao projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. A vinda de Le Corbusier, inicialmente prevista para janeiro, não se efetivara ainda. Não era a única iniciativa de Capanema que enfrentava problemas: também o recente resultado do

---

<sup>33</sup> Além do Instituto de Artes, a UDF era composta pelo Instituto de Educação, pela Escola de Ciências, pela Escola de Economia e Direito, pela Escola de Filosofia e Letras.

<sup>34</sup> Parece, assim, que, finalmente, José Mariano conseguiu a criação da disciplina de História da Arte Brasileira, que tentara sem sucesso criar em 1926, durante sua passagem pela Diretoria da ENBA (PINHEIRO:2011:174-175). Não se sabe exatamente quando Mariano Filho começou a docência na UDF; notícia intitulada “Instalam-se hoje, solenemente, os cursos da UDF”, publicada em *O Jornal*, em 31/07/1935, apresenta uma relação dos cursos universitários e respectivos docentes, porém não consta o nome de José Mariano.

<sup>35</sup> “Lúcio Costa, mestre da nova e antiga arquitetura brasileira, foi investido da condição de professor uma única vez, durante um curtíssimo espaço de tempo na revolucionária universidade criada por Anísio Teixeira e desmantelada pela repressão que sucedeu à malograda intentona comunista” (PESSÔA:1999:15). A referência de Pessôa ao episódio é uma rara menção à UDF.

<sup>36</sup> Em 12/06/1936, *O Jornal* publicou notícia intitulada: “Um grande empreendimento: a Universidade do Brasil”, sobre o projeto universitário de Capanema.

<sup>37</sup> Não se sabe quanto tempo durou esta experiência de Lucio Costa.

concurso para a sede do MESP – vencido por Arquimedes Memória, professor da ENBA - causara insatisfação ao ministro. A história é bem conhecida: inconformado, Gustavo Capanema solicitou um parecer técnico a uma comissão formada por dois engenheiros e um consultor do governo, cujo parecer, entregue em 18/03/1936, continha muitas críticas ao projeto vencedor.

Uma semana depois do encaminhamento do parecer, em 25/03/1936, Capanema fez um convite oficial a Lucio Costa para desenvolver uma outra alternativa para o edifício; o convite foi aceito em 04/04/1936. Também essa história é bem conhecida: Lucio Costa propôs a montagem de uma equipe para desenvolver o projeto, composta por Carlos Leão, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Ernâni Vasconcellos e Oscar Niemeyer<sup>38</sup>.

“A tarefa atribuída a Lucio Costa era um ato arbitrário, encoberto por minúcias de ordem jurídica, mas Capanema não dispunha de outro recurso para alcançar a solução que lhe parecia fecunda. A escolha de Lucio Costa era lógica e fundamentada: [...] apresentava-se claramente como o líder dos jovens arquitetos cariocas adeptos do funcionalismo” (BRUAND: 1981:82).

Entretantes, inúmeras divergências surgiam no *front* da Cidade Universitária: em vez da Praia Vermelha, os professores preferiam um local próximo à Quinta da Boa Vista, enquanto, da parte dos engenheiros e arquitetos, Lucio Costa apresentou inesperadamente, em junho de 1936, um projeto inspirado pelas ideias de Le Corbusier a ser construído sobre as águas da Lagoa Rodrigo de Freitas – projeto que não foi aceito pela comissão de professores:

“Conforme a descrição, "assentariam todos os edifícios universitários sobre estacas, devendo ter todos a mesma altura standard com jardins suspensos, sendo cada um dos prédios ligado aos outros por meio de pontes e dos jardins suspensos atravessados por uma grande avenida aérea que, partindo da rua Humaitá, atravessaria todo o maciço universitário lacustre" (SCHWARZMAN:1984: 99).

Nessa altura, o novo projeto para o MESP começou a entrelaçar-se fortemente com o projeto da Cidade Universitária, pois a vinda de Le Corbusier como arquiteto consultor ao Rio de Janeiro ficava acertada para julho de 1936, “...não só para opinar sobre os planos do futuro ministério, bem como para elaborar o primeiro esboço da Cidade Universitária” (BRUAND:1981:83). Oficialmente, porém, sua vinda não tinha por objetivo nem um projeto nem outro, mas sim proferir seis conferências no Instituto de Música, devido a impedimentos da legislação brasileira quanto à remuneração de arquitetos estrangeiros<sup>39</sup>.

Assim, quando Le Corbusier chegou ao Rio, o projeto para a Lagoa já tinha sido vetado. O arquiteto desenvolveu um outro projeto para a Cidade Universitária<sup>40</sup>, porém sua

---

<sup>38</sup> Para uma versão minuciosa do processo, cf. CAVALCANTI: 1993.

<sup>39</sup> Para um relato minucioso do processo de elaboração do projeto para o ME conjuntamente com Le Corbusier, v. HARRIS:1987.

<sup>40</sup> De acordo com SCHWARZMAN (1984:98), Le Corbusier veio para o Brasil no dirigível Hindenburg, chegando ao Rio de Janeiro em 13 de julho de 1936 e apresentando sua nova proposta para a Cidade Universitária em 10 de agosto do mesmo ano.

proposta também foi rejeitada pelos professores integrantes da comissão e inclusive por Capanema<sup>41</sup>. Já em relação à sede de MESP, sua contribuição é bastante conhecida, e resultou não só no belo edifício da Esplanada do Castelo, como na plena consagração da arquitetura moderna de viés corbusiano, em “boa hora”, como diria Lucio Costa, transplantada para os trópicos.

Entretanto, não deixa de ser pertinente a observação de SCHWARTZMAN (1984:102) de que o projeto do MESP, “em comparação com o plano da Cidade Universitária, tinha todas as características de um prêmio de consolação” – ao menos, do ponto de vista de Le Corbusier<sup>42</sup>.

Quanto ao projeto para o MESP, a equipe entregou os planos em 19/10/1936. Um ano depois, em 1937, foi também no mês de outubro que

“...Capanema extingue formalmente a comissão de engenheiros e arquitetos, agradecendo por carta a seus participantes e justificando o ato pelo veto da comissão do plano a seu projeto, sobre cujo mérito, diz, não lhe cabia julgar”.

São então retomados os contatos com Piacentini, que enviou ao Brasil seu assistente Vitorio Morpurgo para desenvolver o projeto<sup>43</sup>.

Mas, como se sabe, em que pesem seus inúmeros percalços<sup>44</sup> e o empenho pessoal de Capanema, nada resultou dessa nova tentativa, a não ser uma maquete largamente noticiada nos jornais italianos.

O edifício-sede do MESP teve melhor fortuna: transformado no grande ícone da arquitetura moderna brasileira, logo passou a ser identificado como emblemático da tendência oficial do governo Vargas<sup>45</sup>. No entanto, outros edifícios públicos construídos

---

<sup>41</sup> “Le Corbusier é contra pequenos edifícios disseminados e a favor de grandes blocos espalhados no campus. Seu projeto é de arquitetura e técnicas modernas, com todos os edifícios sobre pilotis para facilitar a livre circulação em todos os sentidos. Sugere a construção de quatro quilômetros de viadutos e uma plataforma de 40.000 m<sup>2</sup> para resolver o problema da circulação de automóveis” (SCHWARZMAN:1984:100).

<sup>42</sup> A falta de oportunidades concretas de atuação na Europa em geral, e na França em particular, decorrente das mudanças políticas em curso, constitui, possivelmente, uma das razões para a grande influência exercida por Le Corbusier, por meio de suas viagens e palestras, nos países periféricos, destacando-se aí, naturalmente, o Brasil. De fato, na ampla bibliografia sobre a profícua e tumultuada relação entre os arquitetos brasileiros e Le Corbusier, fica evidente a insistência do arquiteto franco-suíço em conseguir novos projetos no Brasil, indício das dificuldades por ele enfrentadas na Europa.

<sup>43</sup> “De certa maneira, podemos dizer que Piacentini e Le Corbusier vem repetir no Brasil o embate entre tradicionalismo e racionalismo na disputa do privilégio de servir de meio de expressão e representação do poder do Estado autoritário e modernizador” (MARTINS:1987: 89).

<sup>44</sup> A construção da Cidade Universitária do Rio de Janeiro foi sendo sucessivamente postergada; da Quinta da Boa Vista foi transferida para a Vila Valqueire e, daí, para a ilha do Fundão, *onde a sede da futura Universidade Federal do Rio de Janeiro seria finalmente construída sem nada incorporar dos projetos de Piacentini ou de Le Corbusier* (SCHWARZMAN, 1984, p. 105). Bem, sem nada do **projeto específico** de Le Corbusier para a Cidade Universitária, porque na verdade os prédios do Fundão tem sua filiação clara na arquitetura moderna carioca e, portanto, forte influência corbusiana. Uma tardia vitória de Le Corbusier, sem dúvida.

<sup>45</sup> José Mariano Filho invectivou contra este edifício no artigo “O incrível edifício do Ministério da Educação”, publicado em *Debates Sobre Estética e Urbanismo* (Rio de Janeiro:1944:153-156).

no mesmo período - o Ministério da Guerra<sup>46</sup> e o Ministério do Trabalho<sup>47</sup>, para citar apenas dois prédios coetâneos ao MESP, de características arquitetônicas muito diversas entre si - testemunham a falta de unidade linguística no âmbito da arquitetura oficial do Estado Novo.

## **O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN**

Entre tantos projetos inter-relacionados, cabe lembrar que, em abril de 1936, o SPHAN foi criado provisoriamente, a partir da aprovação, por Getúlio Vargas, do anteprojeto de Mário de Andrade (V. **Texto 2 - MÁRIO DE ANDRADE**). Em algum momento desse ano, também Lucio Costa começou sua carreira no “Patrimônio”:

“De 1936 a 1946 Lucio Costa atuou como consultor técnico contratado no IPHAN; sua primeira tarefa de vulto foi, em 1937, uma viagem ao sul, que resultou na restauração da igreja de São Miguel e na construção anexa de um pequeno museu das Missões (CAVALCANTI:1997:171).”

O SPHAN funcionou provisoriamente no edifício NILOMEX, um dos primeiros edifícios construídos no Castelo segundo o partido inovador das calçadas cobertas do Plano Agache, ali permanecendo até a transferência para a nova sede do Ministério, depois de 1942. Há uma bela fotografia de Lúcio Costa no MESP com a legenda:

“Nesta sala convivia com Prudente de Moraes Neto, Luis Jardim e Isaias, o profeta, cujos dedos, na moldagem feita pelo Tecles, se vêem no alto da foto.”

Segundo CAVALCANTI,

“O SPHAN começara a funcionar contando, além de seu diretor RMFA, com os seguintes colaboradores: uma secretária, Judith Martins, e os arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, José de Souza Reis, Paulo Thedim Barreto, Renato Soeiro e Alcides da Rocha Miranda. Dos sete arquitetos, apenas Paulo Thedim Barreto não pertencia ao movimento ‘moderno’.[...] Prudente de Moraes Neto e Afonso Arinos de Mello Franco, embora não pertencessem ao quadro, participavam das reuniões de final de tarde no gabinete do Dr. Rodrigo e, quando necessário, prestavam assistência jurídica. Manuel Bandeira e Joaquim Cardoso eram presenças constantes nessas mesmas reuniões, assim como Carlos Drummond, que em 1946 se incorpora definitivamente ao SPHAN, na condição de chefe do Setor de História” (CAVALCANTI:1995:153-5).

---

<sup>46</sup> O projeto do Ministério da Guerra (1935) é do arquiteto paulista Christiano Stockler das Neves. A construção do edifício deu-se entre 7 de setembro de 1937 e 28 de agosto de 1941, na gestão do general Eurico Gaspar Dutra. V. a respeito: LIMA, 1991, pp. 89-94; PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1996, p. 28.

<sup>47</sup> V. a respeito: PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1996, p. 37. O Ministério do Trabalho estava em construção quando do lançamento da pedra fundamental do MESP, em 24/04/1937, conforme o artigo “O novo edifício do Ministério da Educação”, *O Jornal*, 25/04/1937.

Foi a partir de 1946 que Lucio Costa se tornou Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento. Mas, naquele momento inicial de criação, em bases provisórias, do SPHAN, uma das atividades priorizadas foi a organização do primeiro número da *Revista do SPHAN*, para o qual Lucio colaborou com um artigo que se tornou antológico: “Documentação Necessária”<sup>48</sup>.

Esse primoroso artigo traz referências explícitas às pesquisas e trabalhos de seus novos colegas de trabalho, como Mário de Andrade e Gilberto Freyre; e, chamando a atenção para a necessidade de “conhecer melhor” a casa brasileira, estende a todos aqueles que

“[...] de alguns tempos a esta parte vem se empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto”.

De certa forma, Lucio parece conclamar todos aqueles interessados no tema da casa brasileira – entre os quais não parece descabido incluir José Mariano Filho, como se verá - a unir esforços de pesquisa sobre tão importante assunto. Estes “interessados”, entretanto, são claramente diferenciados dos “arquitetos modernos”, dos quais ele faz parte, e a quem caberia orientar tais pesquisas para evitar o diletantismo:

“Trabalho a ser feito, senão pelo homem do ofício, ao menos com a assistência dele, a fim de garantir exatidão técnica e objetividade, sem o que perderia a própria razão de ser. E não se limitando, apenas, à casa de aparência mais amável da primeira metade do século XIX, como se tem feito - certamente porque então uns tantos aspectos da nossa vida familiar já se desenhavam melhor - mas abrangendo também a do século XVIII e mesmo os possíveis vestígios da do XVII...” (grifo nosso)

Estas palavras parecem dirigidas a José Mariano Filho, que dedicara vários de seus artigos ligados à “campanha neocolonial” – como a ela costumava se referir – do início da década de 1920 à arquitetura residencial das elites do período colonial, como se vê em “A Nossa Arquitetura”, publicado em *Ilustração Brasileira* em março de 1922<sup>49</sup>:

“Figuremos uma casa típica do Brasil nos fins do século XVII, possuindo toda a característica das casas nobres da época. Suponhamos mais encontrar nela todos os elementos decisivos da arquitetura tradicional. Um casarão quadrangular, possuindo a indefectível arcada, o alpendre, o pátio central. O telhado baixo, em quatro águas, com os ângulos do beiral aiosamente lançados à guisa de pagode coreano, é coberto de telhas de canal.

Origem italiana. É a telha romana implantada na península durante a dominação. O beiral repousa sobre uma cornija pobre de estuque, em perfil romano (o tipo de beiral com cachorro de madeira é exceção). Origem italiana, propagada na península. Alpendre sobre colunas toscanas: origem italiana e depois peninsular. Geralmente, no estilo colonial, a

<sup>48</sup> As citações deste artigo foram extraídas de *Sobre Arquitetura* (Costa, 1962, pp. 86-94).

<sup>49</sup> Estes aspectos foram retomados em “Influências Romanas na Arquitetura Tradicional Brasileira” (1943, pp. 93-96), como veremos mais adiante.

coluna toscana era fortemente galbada, o que lhe acentuava o caráter construtivo. Arcaria formando loggia, ou no pátio, à guisa de claustro: origem italiana e depois peninsular, com uma infinidade de variantes. Óculo ou olho de boi; origem gótica, depois peninsular e italiana. Mirador, gelosia ou balcão em rótula: árabe e depois peninsular. Azulejos: árabe e depois peninsular” (IB 19, mar. 1922, grifo nosso).

Percebe-se neste trecho que Mariano Filho pretendia enfatizar o caráter “de fundo essencialmente romano” da arquitetura brasileira, apontado originalmente por Debret e reiterado por Ricardo Severo (PINHEIRO:2011) – às quais acrescentou contribuições próprias, talvez baseado em algumas poucas edificações fluminenses, ou mesmo pernambucanas, mais tardias, como engenhos e casas rurais, em que não é de todo incomum o uso de colunas toscanas nos alpendres fronteiros, bem como plantas em “U” que podemos considerar próximas de uma planta quadrangular com pátio. Este, entretanto, é bastante excepcional na arquitetura residencial do período, mesmo em moradias senhoriais.

Assim, arvorando-se em profundo conhecedor do assunto, o médico pernambucano generalizava para toda a arquitetura colonial brasileira - mesmo a dos séculos XVI e XVII - características que só são encontráveis em casas senhoriais bem mais tardias, do final do século XVIII ou, mesmo, do século XIX.

De volta a “Documentação Necessária”, percebe-se que, após este democrático chamamento, Lucio passou a enumerar algumas noções errôneas então correntes sobre a arquitetura colonial brasileira que já era possível identificar, naquela altura:

Diz-se, por exemplo, que os beirais das nossas velhas casas tinham por função proteger do sol, quando a verdade é, no entanto, bem outra. Um simples corte faz compreender como, na maioria dos casos, teria sido ineficiente tal proteção; e os bons mestres jamais pensaram nisto, mas na chuva, isto é, afastar das paredes a cortina de água derramada do telhado. [...] Pretende-se, também, que os antigos faziam as paredes de espessura desmedida, não apenas por precaução, por causa “das dúvidas” - empíricas como eram as noções de então sobre resistência e estabilidade - mas, ainda, com o intuito de tornar os interiores mais frescos. Ora, nas construções de arcabouço de madeira e da mesma época, as paredes tem, invariavelmente, a espessura dos pés-direitos [esteios]...

Essas palavras são certamente dirigidas a José Mariano Filho, que, em artigo publicado em 1931, afirmara que “Contra a ação direta do sol, se fizeram paredes espessas de pedra cangicada, tijolo, taipa, ou adobe, de acordo com os recursos regionais. [...] Fizeram os longos beirais cobrir de sombra o espelho das paredes...” (“Arquitetura Mesológica”, conferência apresentada no 1º Congresso da Habitação, em São Paulo, em maio de 1931, in MARIANO FILHO:1943:63, grifo nosso)<sup>50</sup>.

Aliás, Lucio já manifestara sua discordância quanto a tais afirmações de José Mariano muito antes, quando o médico pernambucano apresentara esta conferência na ENBA, em 1931, no auge da querela entre ambos sobre a nova orientação da ENBA. De fato,

---

<sup>50</sup> A conferência foi reproduzida em *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional*, de 1943, pp. 58-68, de onde foram extraídas as citações.

no artigo “Impotência espalhafatosa”, publicado no *Diário da Noite*, em 09/09/1931, Costa afirmara “não estar de acordo com os conceitos [ali] emitidos”, considerando mesmo que “apenas 25% daquilo que [Mariano] dissera estava certo, não passando o mais de tolice e infantilidade sem conseqüências”. A despeito dessa sumária desqualificação da palestra de Mariano Filho, percebe-se que ela foi objeto de reflexões posteriores, retomadas em “Documentação Necessária”<sup>51</sup>, que parece ser a resposta – agora, solidamente qualificada – para algumas generalizações errôneas sobre a arquitetura colonial brasileira, numa espécie de retomada de diálogo/discussão.

Por outro lado, há assuntos a respeito dos quais as opiniões de Lucio e de José Mariano são francamente convergentes, como a abordagem positiva de ambos a respeito dos mestres de obra, sobre quem costumava recair toda a responsabilidade pela “decadência da arquitetura” no início do século XX. É famosa a frase de Lucio Costa, ainda em “Documentação Necessária”:

“Verifica-se, assim, portanto, que os mestres-de-obra estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feias todas as novas possibilidades da técnica moderna...” (COSTA:1962:92, grifo nosso).

Ora, em um de seus artigos, José Mariano oferecera o seguinte conselho aos profissionais da arquitetura:

Ponham-se os arquitetos brasileiros defronte das verdadeiras necessidades nacionais, como o fizeram os humildes mestres do risco da época colonial. Dos novos processos da técnica surgirão fatalmente novas formas, tão nacionais, tão atuais, e brasileiras, quanto as que se levantavam durante o tempo em que o Brasil, esquecido e ignorado, construía em pedra e cal a própria alma da nacionalidade (“Judaísmo Arquitetônico”, 1943, pp. 41-3, grifo nosso).

Também convergem as interpretações de ambos sobre as causas do abandono das salutares práticas arquitetônicas tradicionais. Uma delas, para Costa, seria

[...] o desenvolvimento não previsto do cinematógrafo, que abriu ao grande público, até então despreocupado ‘dessas coisas’ e habituado às casas simplórias, mas honestas, dos mestres-de-obras, novas perspectivas - bangalôs, casas espanholas americanizadas, castelos, etc.

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 as 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 (COSTA:1962:93-4, grifo nosso).

Mariano Filho, por sua vez, dissera que

“... qualquer estilo serve, mesmo os que não falam à terra. O ideal para essa gente, é a arquitetura bonitinha do cinema. O que se quer, é dissimular a nacionalidade, esconder a

---

<sup>51</sup> As citações deste artigo foram extraídas de *Sobre Arquitetura* (COSTA:1962: 86-94).



origem nefanda, negar a brasilidade suspeita” (“Arquitetura Mentirosa”, 1943, p. 18, grifo nosso).<sup>52</sup>

Certamente, a mais evidente das convergências entre Lucio e José Mariano era a aversão de ambos pela arquitetura eclética da virada do século: se Mariano Filho criticava explicitamente a arquitetura “de *bombonière*” de edifícios como o Conselho Municipal, a Câmara dos Deputados e o Pavilhão Monroe (“Arquitetura Acanalhada”, 1943, pp. 22-23), Lúcio Costa por sua vez chegou a afirmar que o ecletismo não pode ser considerado “um período da História da Arte, mas sim um hiato nessa história” (em PESSOA:1999:275; ver também ANDRADE:1993:116)<sup>53</sup>.

No pensamento de Lúcio Costa aflora, por vezes, uma atitude eminentemente romântica de valorização daquilo que é específico, local, nacional, bem como de reconhecimento de uma relação de empatia entre o homem e seu meio-ambiente - aspectos igualmente reiterados por José Mariano em várias oportunidades, como se vê a seguir:

“Que espírito é esse que *emoldura docemente num quadro de tranqüila beleza* as velhas cidades de antanho? Por que motivo inexplicável o velho solar da marquesa de Santos é mais nobre, mais “nosso”, do que o caricato Pavilhão Monroe? (...) É o espírito do passado; e é a esse espírito que eu chamo o “caráter” na arquitetura colonial” (“a Nossa Arquitetura”, IB 19 mar 1922).

As evidentes referências pictóricas desta passagem remetem-nos à noção setecentista de “pitoresco”; por sua vez, a menção ao “espírito do passado” leva-nos diretamente às formulações de John Ruskin na *Lâmpada da Memória*<sup>54</sup>. Aliás, o próprio Mariano Filho encarrega-se de citar nominalmente o crítico inglês ao longo do artigo: apontando que “tudo [nesse casarão] é verdade”, afirmou que “Ruskin, o gótico, o teria canonizado sob a luz serena das sete lâmpadas eternas da arquitetura” (IB 19, mar 1922).

Como não poderia deixar de ser, tal influência de Ruskin perpassava todo o círculo de arquitetos neocoloniais, evidenciando-se em vários escritos de Lúcio Costa, como vimos no início deste capítulo – e como ele próprio consignou, em seu artigo “Depoimento de um arquiteto carioca”, de 1951:

“Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um

---

<sup>52</sup> A referência explícita ao cinema, em ambas as manifestações, ecoa a opinião de D. Sebastião Leme em sua circular aos bispos sobre a preservação do patrimônio nacional, de 1924 (PINHEIRO:2011:255-257).

<sup>53</sup> Trecho do parecer de Lúcio Costa relativo ao tombamento dos edifícios ecléticos remanescentes da abertura da Avenida Central (atual Rio Branco). A esse respeito, muitas são as manifestações de Mariano Filho. Em uma delas, o médico pernambucano citou o “erudito crítico espanhol Raphael Domenech”, que, durante o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos (1930), expressara a opinião de que “do inventário histórico arquitetônico não devem fazer parte as obras realizadas ou influenciadas por artistas estrangeiros: De las obras producidas en la nación se deben eliminar las que han sido realizadas por artistas extranjeros, y tienen estilo extranjero” (1943, p. 29).

<sup>54</sup> Outros escritos de José Mariano também atestam a influência do pensamento de John Ruskin, como o artigo sobre a demolição do Solar de Megaípe (1943:34-35).

pseudo-estilo, o neocolonial, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Mariano Filho. Tratava-se, no fundo, de um retardado ruskinismo, quando já não se justificava mais, na época, o desconhecimento do sentimento profundo implícito na industrialização, nem o menosprezo por suas conseqüências inelutáveis. Relembrada agora, ainda mais avulta a irrelevância da querela entre o falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos europeus: era como se, no alheamento da tempestade iminente, anunciada de véspera, ocorresse uma disputa por causa do feitio do toldo para o *garden-party*” (in XAVIER:1987:83).

Outro documento precioso elaborado por Lucio Costa nos seus primeiros anos junto ao SPHAN é o *Relatório de Viagem aos Sete Povos das Missões*, de 20/12/1937<sup>55</sup>.

Neste relatório, Lucio mencionou que não foi possível ir a São Borja “por estarem os caminhos intransitáveis em virtude das chuvas caídas nos dois últimos dias da excursão” (PESSÔA:1999:21) – algo que acontecia com frequência nas viagens de Mário (V. **Texto 1- MÁRIO DE ANDRADE**).

É interessante pensar que, mais ou menos ao mesmo tempo, dois dos maiores nomes da intelectualidade brasileira estavam aos solavancos, para cima e para baixo, tomando contato e registrando fotograficamente exemplares até então pouquíssimo conhecidos do patrimônio brasileiro.

Cabe destacar um trecho do relatório de Lúcio Costa, relativo às ruínas de São João Batista, em que Lucio chama a atenção para:

“... um documento do maior interesse e que deve, a meu ver, ser preservado. Trata-se de uma casa datando presumivelmente de fins do século XVIII e toda ela construída com material da antiga redução. Encontramos em São Nicolau outros exemplos, mas nenhum assim tão antigo e característico. As proporções, os fragmentos colocados de canto sob o beiral, para ‘enfeitar’, a calçada e as bolas de grés soltas no jardim, o pequeno canteiro feito com os cacos da mesma pedra, a própria ‘taipa’ que circunda o terreno, toda ela arrumada com material das ruínas, bases, capitéis, fustes estriados e ornatos partidos, tudo concorre para dar a esta casa encanto especial como arquitetura e interesse como ‘documento’.” (PESSÔA:1999:23)

Essa casa parece ter inspirado a solução que Lúcio desenvolveu para o projeto do Museu das Missões:

“um pavilhão alpendrado, tipologia das antigas residências da redução jesuítica, e utilizando materiais remanescentes das ruínas, como embasamentos de pilares e capitéis” (WISNIK:2001:60).

Sobre os remanescentes do grande templo de São Miguel, Lucio demonstra-se imediatamente sensível ao valor das as ruínas enquanto tal:

---

<sup>55</sup> Acompanhado de sua esposa, Lucio viajou para Porto Alegre em 06/11/1937, retornando no dia 18/11/1937, conforme noticiado na seção “Hóspedes e viajantes”, de *O Jornal*, nas datas referidas.

“Com efeito, não se pode pensar em reconstruir São Miguel ou mesmo recompor qualquer de suas partes; os trabalhos deverão limitar-se, tão somente, a consolidar e conservar” (PESSÔA:1999:25-26).

Nesse sentido, sua intuitiva renúncia a qualquer intervenção no conjunto coincide com as reflexões que Cesare Brandi vinha desenvolvendo à frente do Instituto Central de Restauro:

“A restauração, quando voltada para a ruína, só pode ser consolidação e conservação do *status quo*, ou a ruína não era uma ruína, mas uma obra que ainda continha uma vitalidade implícita para promover uma reintegração da unidade potencial imaginária” (BRANDI:2004:66).

Indicando que tomara contato com o material fotográfico que Mário de Andrade enviava de São Paulo, Lucio estabelecia hipóteses sobre a arte jesuítica no Brasil:

“Aqui, ao contrário do que se observa em Voturuna, por exemplo, o tratamento mais tosco de umas tantas peças, a aspereza do desenho de certos motivos e, por vezes, a maneira especial de ‘ornamentar’ provém não só da falta de experiência dos ‘operários’ e daquela ‘gaucheria’ que aproxima os bárbaros de qualquer raça quando pretendem reproduzir de ‘ouvido’ os elementos da arquitetura greco-latina, mas, também, da colaboração de escultores do centro e do norte da Europa que não foram poucos os que vieram juntamente com os italianos e espanhóis, trazendo com eles aquele renascimento retardatário e impregnado ainda de gosto gótico e até mesmo românico, que durante tanto tempo se manteve ali, lado a lado com o desenvolvimento da escola erudita e latina; provém, repito, talvez mais dessa ‘mistura’ de procedências diversas combinadas com as deficiências do meio, do que propriamente, da influência do elemento nativo. Este, vencida a primeira fase de rebeldia, deixou-se moldar com docilidade pela vontade poderosa do jesuíta. Parece mesmo não ter havido da parte dos irmãos, cientes da superioridade de sua própria técnica, compreensão e simpatia pelo que as interpretações dos indígenas pudessem apresentar de imprevisto e pessoal, e que desprezavam como errado tudo que fugisse às receitas do formulário europeu, estimulando, pelo contrário, as cópias servis – a que, aliás, eles se entregavam de bom grado e com muito ‘proveito’ e impondo, assim, junto com a nova crença e a nova moral, uma beleza já pronta” (PESSÔA:1999:35-36).

Suas afirmações sobre a presença de mão de obra europeia são referendadas em notas, que acompanham o texto.

Grandemente imbuído de apreço pela noção de ‘verdade’ na arquitetura<sup>56</sup>, que comparece em vários dos seus textos do período, Lucio revela certo desapontamento com algumas características construtivas da monumental igreja de São Miguel:

“Com certo constrangimento, verificamos ter sido todo o conjunto, tanto externa como internamente, revestido por reboco de tabatinga, de poucos milímetros de espessura e aplicado diretamente sobre o grês, encobrendo-lhe assim a textura e a cor ferruginosa. Revestimento que ainda se conserva perfeito em muitas das partes protegidas da

---

<sup>56</sup> Noção esta de origem Arts & Crafts (PINHEIRO:2014).

construção e é, sem dúvida, contemporâneo dela, pois o aparelho das pilastras da fachada mostra muito claramente, em alguns trechos, que não se pretendia deixa-lo aparente...” (COSTA:1995:492, grifo nosso)

O “constrangimento” de Costa deixa entrever aquele que se mostraria um grande desafio a ser superado – e que nem sempre o foi - pelos primeiros pesquisadores sistemáticos da arquitetura brasileira ligados ao SPHAN: a aceitação da diferença entre a noção de arquitetura por eles defendida então e as características construtivas e arquitetônicas efetivamente encontradas nos edifícios estudados. Tal aceitação nem sempre foi possível aos arquitetos modernistas – postura que, aliada à falta de conhecimento consolidado sobre o patrimônio arquitetônico brasileiro, tem acarretado grandes prejuízos à sua preservação.

### **Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York / Grande Hotel de Ouro Preto**

Em 1938, foi lançado o Concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição Mundial de Nova York, evento que iria ter lugar em 1939.

Em seu número de janeiro/fevereiro de 1938, a revista *AU* criticou o edital do concurso, apontando que o Regulamento de Concursos do Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB não fora atendido nos seguintes quesitos: ausência de programa definido<sup>57</sup>; o exagero na escala estipulada para os desenhos (1:50, e não 1:100, como usual), o que tornava o trabalho muito dispendioso e “absolutamente desnecessário para o julgamento”; a ausência dos nomes dos julgadores; a não-divulgação do orçamento previsto para o valor total da obra. Ademais, o artigo apontava que “o edital chama comercialmente de concorrência o que deverá ser, tão somente, um concurso de ordem cultural entre os arquitetos” (AU: 1938(1): 50).

No número seguinte da mesma revista, de março/abril de 1938, foi publicada uma nota informando a composição da Comissão Julgadora: Nestor de Figueiredo, Ângelo Bruhns e Eduardo de Souza Aguiar, indicados pelo IAB, tendo por presidente o Dr. João Carlos Vital, funcionário do Ministério do Trabalho, patrocinador do concurso (AU: 1938(2): 98).

Segundo Bruand,

“o júri [...] decidiu classificar os anteprojetos em função de dois critérios: prioritariamente pelo caráter nacional e secundariamente pelas condições técnicas que deviam corresponder a um pavilhão de exposição. É importante notar que o caráter nacional não fora encarado como imitação do passado, mas como pesquisa de ‘uma forma arquitetônica que pudesse traduzir a expressão do meio brasileiro’: chegava-se mesmo a

---

<sup>57</sup> A esse respeito, consta: “Na verdade não sabemos o que se pretende realizar, se um simples galpão ou se um grande edifício com as suas atividades funcionais claramente determinadas”.

recomendar que essa forma devia estar preferencialmente baseada nas preocupações atuais de modo a corresponder ao programa da Exposição de New York, que pretendia oferecer uma visão do ‘mundo de amanhã’. [...] A escolha recaiu sobre o de Lucio Costa por ser ele o que apresentava maior forte dose de brasilidade, ficando o projeto de Niemeyer em segundo lugar por seu caráter econômico e funcional<sup>58</sup> (BRUAND:1981:105)”.

A cerimônia de abertura dos envelopes com os resultados dos votos do júri deu-se em 12/03/1938. O terceiro lugar coube a Paulo Camargo de Almeida (“Escolhido o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York”. *O Jornal*, 13/03/1938).

Diante do resultado, Lúcio Costa optou por re-elaborar seu projeto em parceria com Oscar Niemeyer, “cuja criatividade se revelou subitamente, com grande força inventiva”, numa quase re-edição do que ocorrera no caso do projeto para o MESP. O novo projeto daí resultante parece ser a própria comprovação da exortação de Lucio Costa em *Razões da Nova Arquitetura*. Aliás, o próprio arquiteto diz que seu objetivo “era contribuir fazendo o melhor possível, naquilo que dependesse de mim, para o bom êxito da adequação arquitetônica às novas tecnologias do aço e do concreto. O que estava em jogo era a boa causa da arquitetura” (COSTA:1995:190).

Lucio Costa partiu para Nova York em 25/03/1938, “levando o material necessário para iniciar a construção do pavilhão brasileiro, que deverá estar pronto antes do prazo marcado” (“Vai ser iniciada a construção do pavilhão brasileiro na Exposição de Nova York”. *O Jornal*, 24/03/1938). E Niemeyer estava com ele, pois em 07/04/1938 *O Jornal* noticiou a chegada dos dois arquitetos a Nova York, “em meio a uma inesperada tempestade de neve, absolutamente fora da estação” (“Chegaram a Nova York os arquitetos brasileiros”, 07/04/1938).

A construção do pavilhão demandou acompanhamento intensivo por parte de ambos os seus autores; embora não haja precisão nas datas, sabe-se que, para tanto, Lucio Costa permaneceu em Nova York, com toda a família, pelo menos até julho de 1938 (COSTA:1995:194). Niemeyer também esteve lá no segundo semestre de 1938 (CAVALCANTI:1995:158)<sup>59</sup>.

A Exposição de Nova York foi inaugurada em 30 de abril de 1939, mas o Pavilhão Brasileiro foi inaugurado uma semana depois, em 07/05/1939; apesar do atraso, foi o primeiro pavilhão da América Latina a ser inaugurado e o quarto de todos os países ali representados, conforme destacou *O Jornal*, em ampla reportagem que contém a descrição minuciosa do pavilhão, os discursos então pronunciados, problemas de

---

<sup>58</sup> O terceiro lugar coube a Paulo Camargo e Almeida.

<sup>59</sup> As únicas informações disponíveis sobre as estadias de Lucio e Niemeyer em NY são as de que Lucio esteve lá entre abril e julho de 1938; Niemeyer ficou até por volta de dezembro de 1938. Lucio pediu que o projeto fosse detalhado por um escritório norte-americano, o que lhe foi negado, e possivelmente o obrigou a retornar novamente aos Estados Unidos. ([http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_16/03\\_CEC.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf)[http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_16/03\\_CEC.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf), acesso em 20/12/2015)

acomodação para os visitantes, e outras informações (“Inaugurou-se domingo, solenemente, o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York”, 09/05/1938).

Conforme mencionado no artigo, o comissário geral do Brasil na exposição, Armando Vidal, afirmou que “a exposição do Brasil foi organizada de acordo com as tendências da moderna arquitetura” – aspecto que não costuma ser enfatizado nesses pronunciamentos, mas que, de fato, atraiu atenção mundial, como se sabe.

Tendo sido elaborado nos primeiros meses de 1938, o projeto do Pavilhão de Nova York é contemporâneo do projeto para o Grande Hotel de Ouro Preto, solicitado pelo governo mineiro no início daquele ano (CAVALCANTI: 1995:153).

Atitudes voltadas a reforçar a vocação turística da cidade mineira já eram perceptíveis desde a década de 1920, assumindo maior relevância no âmbito das articulações políticas relacionadas à Revolução de 1930 (V. **Texto 1 - A DÉCADA DE 1930**), e ganharam força com o tombamento de Ouro Preto pelo SPHAN em 1938.

Dentre o corpo de arquitetos do SPHAN, Carlos Leão foi encarregado do projeto, talvez porque Lucio Costa e Niemeyer estivessem então às voltas com o Pavilhão do Brasil em Nova York, como vimos.

A preocupação fundamental de Leão “foi a de seguir as linhas tipológicas básicas da arquitetura local, de modo a obter o mínimo de contraste e o máximo de integração...” (CAVALCANTI:1995:155). Na visão de CAVALCANTI, tal preocupação acabou por aproximá-lo em demasia de uma solução mimética que, entretanto, se traía pelo seu volume e exigências funcionais – o que, por outro lado, estava de acordo com a postura tradicionalista de um José Mariano Filho, por exemplo, que dizia:

“A volta ao espírito tradicional da arte brasileira não significa uma homenagem fetichista ao passado, mas apenas o retorno ao bom senso” (CAVALCANTI:1995:155)<sup>60</sup>.

O curioso é que, inicialmente, o projeto não parece ter causado qualquer discussão no âmbito do SPHAN; até RMFA, “durante certo tempo, parecia feliz com a solução, conforme atesta a sua carta de 29/08/1938 ao prefeito de Ouro Preto:

“O anteprojeto é de autoria do arquiteto Carlos Leão, assistente técnico desta repartição. O trabalho foi realizado tendo-se em vista não só as condições especiais do terreno cedido pelo governo do estado para a construção do hotel, mas ainda e particularmente a necessidade do novo edifício não contrastar com a arquitetura característica de Ouro Preto” (CAVALCANTI:1995:157-8).

Uma carta do prefeito ouro-pretano Washington de Araújo Dias datada de 05/12/1938 informa a aceitação do projeto e solicita algumas modificações, como o aumento do número de banheiros e a colocação de elevador; e também “o envio de um técnico capaz de dar uma solução decente à pequena praça fronteira ao hotel”

---

<sup>60</sup> José Mariano Filho escreveu vários artigos sobre o caso do Grande Hotel de Ouro Preto, como: “Le Chaperon Rouge”, “Um caso de autofagia”, “Surpresa Atrasada” (in MARIANO FILHO:1943:126-133).

(CAVALCANTI:1995:158). De acordo com as noções urbanísticas então vigentes, não seria improvável que o prefeito tivesse em mente o agenciamento da praça em moldes pitorescos. Para tanto, Oscar Niemeyer – recém chegado de Nova York, onde estivera trabalhando no Pavilhão do Brasil - foi enviado a Ouro Preto, desencontrando-se porém do prefeito, o que impossibilitou qualquer avanço no projeto da praça (CAVALCANTI:1995:158). Depois de um hiato de cinco meses na documentação a respeito, começam a surgir objeções ao estudo de Carlos Leão,

“... sendo deflagrada uma espécie de disputa interna ao órgão e ao próprio movimento ‘moderno’. Lucio Costa estava em Nova Iorque, trabalhando na construção do Pavilhão Brasileiro, em parceria com Oscar Niemeyer. Recebendo o projeto, em correspondência de RMFA, percebe a inconveniência do que poderia parecer um ‘recuo’ ou capitulação aos ‘neocoloniais’” (CAVALCANTI:1995:158).

Para melhor entender as polêmicas em torno do projeto para o Grande Hotel de Ouro Preto, na época e até hoje, é importante lembrar que, no início da década de 1930, a cidade de Ouro Preto tinha aprovado legislação especificamente voltada a manter a feição tradicional do núcleo urbano (V. **Texto 1 - A DÉCADA DE 1930**).

Em seu precioso artigo *A SPHAN em Ouro Preto*, Lia Motta transcreveu na íntegra uma carta pessoal de Lucio Costa a RMFA sobre o Hotel de Ouro Preto, sem data, que

“... aborda, sob o pretexto de recomendar a aprovação do projeto de Oscar Niemeyer, o problema da arquitetura nova nos centros antigos segundo um ponto de vista moderno e dogmático que visava à manutenção da cidade como objeto idealizado. Foi escrita pouco depois da criação do Patrimônio e do tombamento daquela cidade, correspondendo à primeira grande ação num centro histórico” (MOTTA:1987:109).

Colocando-se como “arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio e na de técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar a nossa arquitetura antiga” (a ordem dos atributos é certamente significativa), Lucio Costa começou apontando os problemas da opção pela “reprodução do estilo das casas de Ouro Preto”:

“...teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita, e o turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo ‘neocolonial’ sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções” (MOTTA:1987:109)

É curioso que esta preocupação – de enganar o turista – não tenha sido invocada nos casos de tantas outras intervenções do SPHAN do mesmo período<sup>61</sup>. Também é curiosa sua avaliação de que o Grande Hotel seria “um dos principais monumentos da cidade” – o que tanto pode estar ligado às grandes dimensões do edifício, quanto a suas próprias expectativas em relação a ele. Seja como for, fica evidente o desconhecimento – ou desconsideração – das normas municipais relativas ao assunto, a saber, os Decretos Municipais no. 13, de 19/09/1931, e no. 25, de 03/09/1932, que estabeleciam a

---

<sup>61</sup> V. a respeito GONÇALVES:2007 e 2010.

obrigatoriedade de adoção do estilo colonial da cidade para todas as obras novas e reformas (V. **Texto 1 - A DÉCADA DE 1930**).

“Ora, o projeto de O.N.S. tem pelo menos duas coisas em comum com elas: beleza e verdade. Composto de maneira clara, direta, sem compromissos, resolve com uma técnica atualíssima e da melhor forma possível, um problema atual, como os construtores de Ouro Preto resolveram da melhor maneira então possível os seus próprios problemas. De excepcional pureza de linhas, e de muito equilíbrio plástico, é, na verdade, uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior - o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura” (MOTTA:1987:109).

Lucio continuava, afirmando que “um bom ventilador e o telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que verdadeiramente gostam de coisas antigas” - argumentos que trazem à lembrança aqueles de Mário de Andrade sobre a arquitetura modernista no final da década de 1920:

“Se eu possuísse uma casa modernista (é lógico, inteiramente revestida modernistamente que nem esta casa exposta), entre os móveis modernos da sala-de-visita eu colocava uma cadeira Luís XV. Imaginemos isto em nossa cabeça: qual a sensação que dá? A única legítima atualmente a respeito duma cadeira de Luís XV: a sensação dum objeto de arte. Uma cadeira Luís XV não é cadeira, é objeto de arte e como tal pode decorar a nossa vida” (“Exposição duma casa modernista”. *Diário Nacional*, 05/04/1930).

Na sequência desse parágrafo, Mário acrescentou que referia-se a “uma cadeira Luís XV legítima” e não a “um falso”, concluindo:

“Ora, a arquitetura modernista não desmente ou destrói nenhum dos ‘verdadeiros’ estilos de arquitetura que a história enumera”.

Prosseguindo em sua argumentação, Lucio deixou clara sua convicção sobre a imutabilidade da cidade de Ouro Preto:

“E [o projeto de Niemeyer] não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado com má arquitetura – porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelos SPHAN que terá mesmo, de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os ‘fingimentos coloniais’” (MOTTA:1987:110, grifo nosso).

Essa frase é emblemática da avaliação que o SPHAN fazia então dos centros históricos antigos: cidades prontas, que não se alterariam nunca - “...cidades imersas em tal estado de estagnação econômica, que o seu tombamento em nada as abalaria” (SANT’ANNA:2015:165).

A continuidade do documento evidencia que RMFA já solicitara modificações no projeto inicial de Niemeyer – no sentido de “atender mais de perto às características locais ouropretanas” -, o que encorajava Lucio a perguntar-se



“... se, em casos assim tão especiais, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre a técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e a tradicional do ‘pau-a-pique’, não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor dizendo, não dizer nada (assim como certas pessoas grandes e gordas mas de cuja presença a gente acaba esquecendo), para que Ouro Preto continue à vontade, sozinho lá no seu canto, a reviver a própria história” (MOTTA:1987:109-110).

Assim, Lucio aventurava-se, com infinitas cautelas, a sugerir uma solução que ele próprio aventara, no caso do projeto de Monlevade, sem deixar de apoiar a franca inserção do gesto moderno. No entanto, como se sabe, esta não foi a orientação predominante do SPHAN nos centros urbanos tombados – e nem dele mesmo, como o comprova sua intervenção posterior no caso do projeto para a residência de RMFA à Rua Conde de Bobadela, e no Cine Vila Rica, ambas também em Ouro Preto.

Não se sabe a qual versão do projeto de Niemeyer refere-se esta carta de Lúcio Costa, já que ela não está datada, e nem tampouco os estudos em questão<sup>62</sup>. Ao que parece, o primeiro estudo de Niemeyer apresentava uma cobertura em laje plana a ser plantada com grama - ou seja, o teto jardim -, que, “visto de cima, da estrada de acesso a Ouro Preto, fosse confundida com a vegetação do solo”. Tal estudo teria sido posteriormente modificado, com a inclusão de um telhado de telhas de barro capa e canal, segundo a recomendação de Lucio Costa de atenuar “o contraste entre passado e presente”, como acabou sendo efetivamente realizado.

O projeto de Carlos Leão ensejou uma polêmica interna no SPHAN, delineando-se duas correntes: “os que defendiam a adaptação de um correr de casas antigas – Renato Soeiro, apoiado por Thedim Barreto – e os adeptos de uma das duas soluções ‘modernas’ oferecidas por Niemeyer – Costa, Souza Reis e Rocha Miranda, além do próprio autor. Carlos Leão, após as fortes críticas à sua proposta, afastou-se das discussões – e também do SPHAN, um pouco depois<sup>63</sup>.

Embora o prefeito de Ouro Preto, Washington Dias, preferisse a solução de Carlos Leão, aceitou a mudança no projeto: “nada lhe desagradava mais do que as hipóteses aventadas pelo SPHAN do reaproveitamento de fachadas antigas ou, ainda, de construção de um

---

<sup>62</sup> Em carta endereçada à colunista Majoy em 12/05/1939, RMFA informava: “Até agora, porém, não se chegou a uma solução inteiramente satisfatória pelas dificuldades que se opõem à conciliação das necessidades do programa de um hotel moderno com as exigências de preservação da unidade arquitetônica entre as construções de Ouro Preto. Dois estudos já foram elaborados com tal objetivo, estando atualmente quase concluído um terceiro e um quarto a ser iniciado, cada qual a representar uma solução diversa para o problema” (In MARIANO FILHO:1943:133).

<sup>63</sup> Após o episódio do Hotel de Ouro Preto, Carlos Leão saiu do SPHAN, e empregou-se no Instituto dos Bancários (CAVALCANTI:1995:170).

projeto com características ‘modernas’ fora dos limites da cidade” (CAVALCANTI:1995:166)<sup>64</sup>.

Percebe-se, à luz de trajetória de Lúcio Costa nos anos 1930, que seu entendimento de ‘boa arquitetura’ - termo várias vezes utilizado por ele – seria a arquitetura moderna de matriz corbusiana. Mas, se isto ficaria claro para RMFA e o círculo do SPHAN, estava longe de constituir uma noção consolidada na sociedade como um todo.

Tal situação fica clara na consulta feita a RMFA por Joubert Guerra, prefeito de Diamantina<sup>65</sup>, pouco depois de ter recebido a notificação do tombamento da cidade (Notificação No. 59, de 17/02/1938), que segue transcrita na íntegra:

“Agradecendo a V. Excia. A gentileza dessa comunicação, venho pedir-lhe, para meu governo e orientação, o obséquio de prestar-me esclarecimentos sobre alguns pontos em que pairam dúvidas.

O conjunto arquitetônico e urbanístico desta cidade foi considerado como constituído de ‘coisas de interesse histórico, de obras de arte histórica, de coisas de arte erudita nacional ou estrangeira’.

Tendo em vista o § 2º. do artigo 4º. e bem assim os artigos 17 e 18 do Decreto-lei citado, desejaria que me fossem respondidas as perguntas abaixo formuladas e que submeto à consideração de V. Excia.

- a) Poderá o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional especificar e definir os bens, nesta cidade, ora levados a tombamento?
- b) São permitidas, nesta cidade, as construções em estilo moderno – *bungalows, chalets* e semelhantes?
- c) Qual o modelo-padrão a ser obedecido e aconselhado nas futuras construções?
- d) Toda e qualquer reconstrução depende da planta e deve ser feita sem alteração de estilo?
- e) Nas construções antigas é permitida a colocação de telhas francesas?
- f) Qual o tipo de esquadilhas a ser adotado em construções ou reconstruções?
- g) Em caso de reconstruções, podem as casas comerciais colocar portas de ferro?

São todas perguntas de real interesse para a administração municipal, de cuja licença dependem, a todo instante, as construções e reconstruções, pois é Diamantina constituída, em sua quase totalidade, de prédios a reclamarem constantes reparos” (In GONÇALVES:2010:106).

---

<sup>64</sup> Mas a posição do prefeito estava longe de ser unânime. Vicente Raccioppi, presidente do IHG-OP, “expediu ao exmo. Sr. Presidente da República, o telegrama de protesto contra a ameaça que pesava sobre a veneranda Vila Rica” em 02/04/1939 (In: MARIANO FILHO:1943:131).

<sup>65</sup> Diamantina foi o primeiro centro urbano tombado pelo SPHAN; talvez não por acaso, já que fora a cidade estudada por Lucio Costa em 1924, com bolsa da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Cf. GONÇALVES, 2010; PINHEIRO, 2011).

A par da surpresa – senão mesmo estupefação – com que o prefeito de Diamantina deve ter recebido a notificação de tombamento do SPHAN (pois talvez ignorasse por completo a existência de tão distante, e tão recente, órgão<sup>66</sup>), deve-se notar que as perguntas feitas a RMFA são perfeitamente pertinentes, e apontam questões sobre as quais era necessário ter respostas concretas – ainda que, naquela altura, essas respostas ainda não estivessem claramente delineadas.

A despeito da complexidade e ineditismo do assunto, a resposta não tardou, consubstanciada em um longo ofício datado de 30/05/1938. Como aponta Cristiane Gonçalves, “o relato constitui, provavelmente, um dos primeiros documentos que trata, dentre outros temas, da questão da inserção de novas construções em contextos tombados cuja definição de parâmetros seria fundamental para as ações que se desenvolveriam, a partir de então” (GONÇALVES:2010:106). A importância e dificuldade de acesso a tal documento justifica, mais uma vez, sua transcrição na íntegra:

“Senhor Prefeito:

Em resposta a seu atencioso ofício no. 21/38 de 9 de maio corrente, tenho a honra de prestar a V. Excia os esclarecimentos nele solicitados.

De referência à consulta de V. Excia. Acerca das possibilidades deste Serviço especificar e definir os bens que, nessa cidade, foram objeto de tombamento, cumpre-me levar ao seu conhecimento que é escusada tal especificação, uma vez que o tombamento recaiu sobre o ‘conjunto arquitetônico e urbanístico de Diamantina’, o que vale dizer sobre toda a área urbana construída da cidade, inclusive os logradouros públicos. Entende-se daí que, tendo sido deliberada a inscrição do referido conjunto nos Livros de Tombo a que se refere o art. 4º. do Decreto-lei no. 25, de 30 de novembro de 1937, foi julgada de interesse público não só a conservação das construções existentes na área urbana de Diamantina, mas também do aspecto geral da cidade, cujo desenvolvimento característico tem notável interesse histórico-urbanístico.

Relativamente à segunda consulta de V. Excia, que versa sobre se serão permitidas nessa cidade as construções em estilo moderno, ou sejam em particular – Bungalows, chalets e semelhantes -, devo ponderar que, pelas mesmas considerações feitas em resposta à antecedente consulta de V. Excia. Qualquer obra nova a ser executada dentro do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade, ou nas suas imediações, precisa ser detidamente examinada, pois haverá sempre o risco de, qualquer que seja a feição que lhe pretendam dar, vir a obra projetada a prejudicar e desfigurar o conjunto histórico característico cuja conservação foi julgada de interesse público nacional. Caso as construções novas que se projetassem fossem situadas em local afastado da cidade antiga, sem risco de lhe causar prejuízo ao aspecto característico, poderia haver maior liberdade em tais iniciativas, pois [formar-se-ia] assim uma parte nova da cidade, nitidamente separada e diferenciada da velha Diamantina. Mas, ainda assim haveria necessidade de um estudo atento do problema, tendo-se em vista a planta geral da cidade e outros complementos que interessam à solução urbanística da questão.

---

<sup>66</sup> Note-se que o Decreto-lei no. 25 tinha sido aprovado há menos de 3 meses, quando do envio da notificação ao prefeito.

O que parece indicado em relação às construções novas que se erigirem em Diamantina é que, uma vez satisfeita a condição das mesmas não alterarem o conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade, sendo deste convenientemente afastadas, elas fossem executadas com o mesmo espírito com que forma erigidas as construções que hoje aí admiramos, isto é, com a utilização dos materiais característicos da região e segundo os sistemas construtivos correntes no lugar, cuja tradição felizmente ainda se conserva bem viva em Diamantina, tal como o comprovam construções recentes sobre as quais o Serviço colheu documentação fotográfica. Cumpre pois aos arquitetos locais tirar o máximo partido possível desses elementos para as suas obras, sem preocupação, porém, de copiar estilo. Onde existe tão boa tradição de arquitetura, seria deplorável que principiassem a ser imitados os maus exemplos arquitetônicos, falseando-se os verdadeiros princípios da arte da construção, como sucede na maioria das casas chamadas de 'estilo moderno' - Bungalows, chalets, etc.

No tocante ao objeto da terceira consulta de V. Excia., importa ponderar que, do contexto do que acima foi observado, não deverá haver 'modelo padrão a ser obedecido ou aconselhado nas futuras construções', mas sim apenas são princípios de boa arquitetura a serem conservados e mantidos, pois neles é que reside o interesse artístico da cidade.

Quanto à quarta consulta de V. Excia.,tenho a responder afirmativamente, isto é, que toda e qualquer reconstrução a ser feita na área urbana de Diamantina deverá depender de planta,, ou melhor, de projeto, o qual terá de limitar-se á reconstrução da parte destruída ou em mal estado do edifício, projeto esse que deverá ser encaminhado ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, acompanhado de completa especificação das obras a realizar, afim de tudo ser sujeito á aprovação a que se refere o Decreto-lei no. 25, de 30 de novembro de 1937, tal como sucede em todas as obras tombadas.

À quinta consulta de V. Excia. não posso senão esclarecer que nas construções antigas as telhas primitivas deverão ser substituídas por outras idênticas, convindo por todos os motivos que seja vedada a sua substituição por telhas francesas.

Em resposta à sexta consulta de V. Excia., tenho a comunicar-lhe que nas reconstruções, quando se trata de substituir esquadrias que não mais se possam conservar, deverão ser empregadas outras iguais, em cuja execução seja observada fielmente a mesma feição da primitiva. Na hipótese de faltar esquadria a um vão, deve ser tomada por modelo alguma outra existente em construção semelhante e cujo tipo convenha ao caso. Quando se tratar de construções novas, deve-se adotar, para as esquadrias e demais pormenores, o critério indicado nas considerações gerais feitas em torno das primeiras consultas, isto é: preferir sempre a tradição construtiva local, que é boa, à cópia de sistemas ou modas de fora.

Finalmente, relativamente à última consulta formulada por V. Excia., ocorre-me ponderar que, de um modo geral, não é conveniente a adaptação de portas de ferro às construções antigas pois tal adaptação não poderá deixar de desfigurá-las.

Antes de terminar, tenho o prazer de levar ao conhecimento de V. Excia. que estarei à sua disposição para fornecer a esta Prefeitura quaisquer novos esclarecimentos gerais ou pormenorizados de que necessitar, cumprindo-me acrescentar que diligenciarei no sentido de responder a qualquer consulta de V. Excia. dentro do menor prazo possível,

afim de não lhe retardar a solução de casos que dependerem de sua decisão. (In GONÇALVES:2010:107-8)

Como sabemos, a orientação inicialmente proposta por Lucio Costa em defesa da inserção do gesto moderno nos ambientes históricos acabou por não prevalecer – por várias razões, ainda a serem melhor esclarecidas.

Assim, ao final da década de 1930, Lucio Costa estava plenamente inserido nas atividades do SPHAN. A esse respeito, foi localizada notícia sobre uma viagem sua a Salvador, na companhia de RMFA, em fevereiro de 1938 (“Hóspedes e Viajantes”. *O Jornal*, 08/02/1938), ainda que não tenha sido possível identificar o motivo de tal viagem.

Em abril de 1938, Lucio foi também nomeado membro do Conselho Consultivo do SPHAN (“O Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. *O Jornal*, 14/04/1938). Mas continuava atuante na sua campanha em prol da arquitetura moderna, e, nesse sentido, fazia parte do Comitê Executivo organizador da representação brasileira no V Congresso Pan-Americano de Arquitetos (*O Jornal*, 20/01/1940) – atividade que certamente foi realizada em paralelo ao seu estudo pioneiro da arquitetura jesuítica no Brasil, publicada no no. 5 da revista do SPHAN, em 1941.

A atividade, constante e concomitante, de Lucio Costa nestas duas frentes de trabalho – uma ligada ao CIAM, outra ao SPHAN -, distintas, mas perfeitamente complementares entre si, talvez constitua precisamente o diferencial qualitativo que veio a caracterizar sua arquitetura e sua obra escrita, ao longo de sua longa e profícua carreira.

### **Considerações finais**

Da trajetória de Lucio Costa na década de 1930, emerge a figura de um arquiteto de grande cultura e sensibilidade, muito competente e bastante carismático, ainda que seja conhecido por sua modéstia. Manuel Bandeira fez uma sensível caracterização de sua atitude pessoal:

“O arquiteto Lucio Costa, atual diretor da Escola Nacional de Belas Artes, é um desses homens inteligentes, tranquilos, ricos de vida interior, que sabem escolher o seu caminho e é sempre um caminho onde os outros não andam, caminho sem tumulto, sem competições nem ranger de dentes. Dão um pouco a impressão de já viverem numa sociedade mais bem organizada do que a nossa e no entanto é bem a mesma em que os demais se agrirem, se estralham e se devoram” (BANDEIRA:2008:396).

Ao longo desse período, Lucio Costa se aproximou do pensamento e das realizações de Mário de Andrade, como fica evidente desde 1931, quando vai a São Paulo arrebanhar os artistas modernistas oriundos da Semana de 1922 para participar do Salão Revolucionário. Já em 1938, utilizou argumentos enunciados há tempos por MA para

justificar sua defesa do projeto de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto. Não é por acaso, portanto, que são frequentes as invectivas de José Mariano Filho contra Mário, em suas numerosas crônicas destes anos.

Mas, por seu próprio direito, Lúcio desponta incontestavelmente como a figura de proa do Modernismo brasileiro na década de 1930, tornando-se quase um porta-voz de Le Corbusier no Brasil, numa trajetória bastante peculiar e não isenta de contradições, nem de dificuldades – que, curiosamente, não parecem repercutir no seu prestígio pessoal ou profissional.

No entanto, uma análise isenta da sua carreira nesse período evidencia pouca, mas significativa, atividade projetual; alguns escritos provocativos e um tanto radicais, complementados, ao fim da década, por ensaios sobre a história da arquitetura brasileira; uma grande proximidade com o poder – leia-se: Gustavo Capanema –, evidenciada nos episódios do MESP e, com menor evidência, também do Pavilhão de Nova York e de sua incorporação ao SPHAN. Quase todos esses episódios são ainda carentes de pesquisas capazes de esclarecer plenamente seus dados factuais, embora sejam abundantes os estudos até agora disponíveis, que costumam caracterizar-se por uma perspectiva francamente laudatória da produção de Lucio Costa.

É certo que Lucio esteve envolvido nas mais importantes realizações do MES, participando, de formas variadas, das iniciativas governamentais que envolveram a consultoria de famosos arquitetos estrangeiros, como Marcello Piacentini e Le Corbusier – chamados ambos a opinar sobre os projetos da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. A vinda de Le Corbusier, como se sabe, também envolveu o projeto do Ministério e Saúde Pública, ícone do modernismo brasileiro. Lucio Costa participava de ambos os projetos; e, ainda, foi interlocutor privilegiado de outro visitante ilustre que esteve na Capital Federal em 1935: o arquiteto português Raul Lino, bastante prestigiado no Brasil nos anos 1920, inclusive pelo próprio Lucio. Curiosa confluência de personagens, que evidencia a notoriedade e versatilidade do arquiteto carioca, a despeito de sua juventude e pequena experiência profissional.

Ao final dos anos 1930, de forma aparentemente sub-reptícia, Lucio Costa parece ir se ‘infiltrando’ no SPHAN – não se sabe quando, exatamente, ele começou a trabalhar lá, nem as circunstâncias efetivas que o conduziram até lá; preferiu ser tratado como um consultor do órgão, sem cargo fixo, por muito tempo; mas sua atividade no SPHAN provar-se-ia a mais constante, e uma das mais diletas, das suas múltiplas atividades e iniciativas – tornando-o uma figura-chave nos quadros da instituição durante a sua assim chamada ‘fase heróica’. Aliás, é irresistível fazer um paralelo entre o engajamento posterior de Lúcio Costa no SPHAN, e a atividade de Raul Lino, desde 1934, na Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais de Portugal (DGMN).

Assim, pode-se dizer que os pendores neocoloniais de Lúcio Costa em seus anos de formação, na década de 1920, transmudaram-se num forte interesse, insuspeitado até então, pela preservação da arquitetura tradicional brasileira, que emergirá no contexto

de criação do nosso primeiro órgão de preservação do patrimônio: o SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1936.

Por sua vez, a presença de Lúcio Costa no Serviço caracteriza-se pelo seu profundo envolvimento na preservação do patrimônio brasileiro e sua ascendência junto aos técnicos da instituição – aspectos que não podem deixar de estar relacionados, ao menos em parte, ao seu precoce contato direto com a arquitetura colonial brasileira, ainda na década de 1920.

No final do período de que nos ocupamos, a década de 1930, estava começando a carreira de Lucio Costa como historiador da arquitetura brasileira. Recebendo documentação fotográfica e relatórios de várias partes do Brasil, com expressiva quantidade oriunda de São Paulo, fruto dos inéditos esforços de recenseamento da arquitetura paulista empreendidos por Mário de Andrade, é fascinante imaginá-lo estudando tais materiais, que constituíram suas fontes para as análises interpretativas pioneiras que ensaiava então, e que se consubstanciarão pela primeira vez no artigo “A arquitetura jesuítica no Brasil”.

Precisamente neste sentido coloca-se um grande desafio perante os pesquisadores sistemáticos da arquitetura brasileira, herdeiros da contribuição do SPHAN: a aceitação da discrepância entre algumas noções pré-concebidas sobre a história da arquitetura brasileira e as características construtivas e arquitetônicas efetivamente encontradas nos bens culturais estudados. Tal aceitação nem sempre foi possível aos arquitetos brasileiros em geral, e aos modernistas em particular – postura que, aliada à falta de conhecimento consolidado sobre o patrimônio arquitetônico brasileiro, tem acarretado grandes prejuízos à sua preservação.