



# Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920

Ana Slade

*Lucio Costa, uma das peças fundamentais da arquitetura moderna brasileira e seu principal teórico, produziu antes de seu período moderno obras ecléticas e neocoloniais que foram frequentemente ignoradas ou desvalorizadas. Este artigo analisa suas experiências nos anos 20, com o objetivo de reinserir esse período no processo de sua teoria e arquitetura.*

*Lucio Costa; arquitetura brasileira; década de 1920.*

*As teorias da arquitetura apresentadas em determinado período geralmente consistem em transformações e recombinações de teorias anteriores. Além disso, às vezes acontece de uma teoria posterior inverter uma teoria anterior e esses dois conceitos, anteriormente antitéticos, tornarem-se aliados.*

Alan Colquhoun<sup>1</sup>

Em cima, à esquerda Lucio Costa em colaboração com Evaristo Juliano de Sá, casa de Rodolpho Chambeland, 1921. Ao lado Lucio Costa, projeto de portão ("Prêmio Mestre Valentim"), 1922

Fonte: Costa, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995: 14 e 25

No meio, à esquerda Lucio Costa, projeto de um "solar brasileiro". Fonte: Revista *O Lápis* setembro de 1931: 31.

Ao lado Lucio Costa e Fernando Valentim, residência do barão Smith de Vasconcelos em Itaipava (perspectiva), 1924

Fonte: *Terra do Sol*, n. 9, set./out. de 1924: 416-417

Embaixo, à esquerda, Lucio Costa e Fernando Valentim, residência da rua Rumânia, 1924 (perspectiva)

Fonte: Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002: 57

Ao lado, Lucio Costa, projeto para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, 1925 (fachada)

Fonte: *Revista Architectura no Brasil*, n. 28, abr./maio. 1926

A dualidade da modernidade foi descrita por Baudelaire, em 1853, em conhecida passagem de seu texto *O pintor da vida moderna*: "A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável".<sup>2</sup> Muitos outros autores, principalmente após a crise do movimento moderno, voltaram-se para as oscilações paradoxais da modernidade, e, no entanto, essa característica tão determinante não estava presente nas teorias modernas do início do século 20, assim como no discurso historiográfico moderno da arte e da arquitetura.

O movimento moderno foi, durante muito tempo, apresentado, e aceito, através de discurso estabelecido a partir de alguns de seus próprios ideais e caracterizado por ser fechado, linear, evolucionista, legitimador e indiscutível. Tais características podem ser vinculadas sobretudo ao determinismo histórico, herdado da filosofia historicista, a partir do qual o modernismo se instituiu como consequência histórica, sempre atrelado à determinação de origens geradoras: a história era tratada como processo evolutivo contínuo e coerente.

O embasamento justificativo e legitimador formulado por Lucio Costa para a implantação da arquitetura moderna no Brasil foi norteado pela doutrina de Le Corbusier, que serviu de base ao discurso que buscava associar modernidade à tradição e ao vernáculo. O discurso de Lucio Costa em defesa da arquitetura mo-

derna brasileira foi construído sobre o pensamento evolucionista, mas sua teoria nunca negou a continuidade com o passado e relacionava a produção moderna a uma tradição que, de fato, também fazia parte de seu propósito estabelecer.

Antes de construir tal discurso e incorporar as tendências modernistas e, conseqüentemente, antiacademiscistas, Lucio Costa, jovem arquiteto formado na Escola Nacional de Belas Artes – Enba era reconhecido por sua produção eclética, que incluía os exemplares classificados como pertencentes ao movimento neocolonial, muito em voga na arquitetura carioca na década de 1920. No entanto, seu discurso moderno voltou-se contra a Escola e o ensino acadêmico, assim como contra o ecletismo que vinha sendo praticado. Para tornar coerente sua formulação para a arquitetura moderna brasileira e atrelar a arquitetura a um projeto de identidade nacional, Lucio Costa precisou desqualificar determinadas tendências arquitetônicas que não cabiam em seu discurso. Assim, estabeleceu continuidade entre as arquiteturas antiga (colonial) e moderna, baseando-se principalmente nas técnicas construtivas e na austeridade formal de ambas. Tal continuidade atribuiu caráter muito singular à arquitetura moderna brasileira e garantiu a boa estrutura do discurso. Teve, porém, o preço de anular o valor da arquitetura eclética brasileira (e nela a arquitetura neocolonial), esvaziando-a de qualquer sentido.

A dualidade entre ruptura e continuidade e entre o contingente e o perene está presente no discurso de Lucio Costa, assim como no pensamento de Le Corbusier. Sua teoria parte da crença em verdades trans-históricas da arquitetura e vai contra a continuidade do uso de formas históricas da maneira como se dava no ecletismo e no neocolonial. Permaneceria válida, entretanto, a referência aos exemplos do passado em termos de tipologias e sistema compositivo, que seriam entendidos como verdades perenes da arquitetura. A noção de composição vinda da tradição clássica e desenvolvida no método *beaux-arts* é fator muito marcante na arquitetura moderna brasileira. O sistema compositivo, por não estar associado às escolhas estilísticas, aplicava-se à arquitetura moderna tanto quanto à eclética, porém os arquitetos da chamada arquitetura moderna brasileira posicionaram-se contra o ensino acadêmico da Escola, associando-o diretamente à arquitetura eclética que vinha sendo produzida e à qual se estavam opondo, pelo menos em teoria, radicalmente. No entanto, é clara a herança da arquitetura eclética e da Escola nos projetos desses arquitetos, seja no uso do sistema compositivo ou na assimilação da história e aplicação das tipologias, que contribuíram para a continuidade de uma tradição e garantiram a produção de uma arquitetura consistente e de qualidade.

A análise das experiências de Lucio Costa na década de 1920 tem a intenção de compreender idéias que foram relevantes para suas reflexões e sua arquitetura nas décadas que se sucederam, estabelecer as continuidades e pertinências entre moderno e eclético, e avaliar se as experiências vividas naquele período podem ter sido definitivas para sua teoria e sua prática arquitetônica.

Aos 15 anos, retornando da Europa com sua família, Lucio Costa foi matriculado por seu pai no curso geral da Enba, que se destinava a todos os alunos de Pintura, Escultura, Gravura e Arquitetura. A Escola era atrelada ao sistema *beaux-arts*, com o ensino baseado no estudo da história e dos exemplos do passado; no exercício do desenho e da cópia dos "grandes mestres"; no ateliê, em que os mestres passavam seus métodos e conhecimentos práticos a seus discípulos; na composição e pensamento do todo tridimensional como método projetual; nos concursos, com suas etapas de esboço e de desenvolvimento; nos projetos finais; nas exposições anuais; e, finalmente, nas premiações (com dinheiro, medalhas e viagens).

Em 1921, Lucio Costa inicia seu primeiro projeto construído, a casa e ateliê para o pintor Rodolpho Chambelland.<sup>3</sup> No ano seguinte, com atraso de dois anos, inicia o Curso Especial de Arquitetura e abre seu próprio escritório, associado a Fernando Valentim. Participa, também nessa época, de dois concursos promovidos por José Mariano Filho, por intermédio da Sociedade Brasileira de Belas Artes: em 1922, sob o pseudônimo de Alguém participa do Prêmio Mestre Valentim, obtendo segundo lugar com o projeto para portão e primeiro lugar com o projeto para banco; e em 1923, seu projeto para um solar brasileiro, sob o pseudônimo de Rolls-Royce, obteve segundo lugar no Prêmio Heitor de Mello. A repercussão ofereceu-lhe a oportunidade de publicar seu primeiro artigo em jornal, em *A Noite* de 19 de março de 1924, sob o título *A alma dos nossos lares*, que pode ser também considerado seu primeiro texto teórico.

Lucio Costa,  
**Auto-retrato em  
aquarela, 1917**

Fonte: Costa, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995: 26



As idéias ali apresentadas remetem diretamente ao pensamento que vinha sendo apresentado nas páginas da revista *Architectura no Brasil* por José Mariano Filho e os arquitetos da época, nas freqüentes discussões sobre o estilo colonial. Alguns termos e expressões, corriqueiros na época, aparecem no artigo de Lucio Costa: “o povo”, “a arquitetura peculiar de um povo”, “o clima”, “os costumes”, “a cultura”, “o temperamento”, “a verdadeira individualidade sincera e hospitaleira” e, finalmente, “a simplicidade da casa colonial”.<sup>4</sup>

No projeto para Rodolfo Chambelland, Lucio Costa utilizou o estilo inglês – bastante justificável para um bairro que, na época, era muito aprazível: o Rio Comprido – tanto nas fachadas quanto na decoração interna. Nesse projeto, pode-se notar como primeiro aspecto da composição a edificação de características *beaux-arts*. A casa, paralela ao limite do lote e com fachada simétrica, compõe conjunto equilibrado e que pode ser apreendido como um todo, de maneira clara e direta.

Essa primeira impressão, porém, sofre transformações ao longo de observação mais prolongada, e a aparente rigidez da composição cede lugar à flexibilidade. Percebe-se que na fachada o eixo ordenador principal não a divide simetricamente e que o volume também não é, como pode parecer à primeira vista, tão facilmente apreensível, o que só se pode dizer da fachada frontal. O eixo ordenador principal está na cumeeira do telhado, mas não no centro, e sim deslocado, e há outros elementos laterais que fogem à simetria. Há, portanto, referência a uma possível simetria que, entretanto, não se concretiza, mas ainda assim confere a ordem, a harmonia e o equilíbrio desejáveis numa composição clássica e *beaux-arts* em contraponto, adotam-se doses de casualidade e flexibilidade para quebrar a rigidez que poderia levar o todo a ser mais monótono e menos interessante. Essa aparente simetria que não se torna absoluta será muito repetida nos projetos de Lucio Costa.

Seus primeiros projetos que fizeram uso das referências da arquitetura luso-brasileira destinaram-se aos concursos de José Mariano Filho e são boa demonstração da continuidade da arquitetura neocolonial em relação ao ecletismo vigente; sinalizam também que as diferenças entre a arquitetura comumente praticada e a então chamada de nova só passavam pelas questões ideológicas nacionalistas, pois, na prática, os elementos da arquitetura colonial eram aplicados da mesma maneira que os pertencentes aos demais estilos.

Pode-se dizer que a arquitetura neocolonial (ao menos nesses casos) apresentava-se como mais um estilo, nova alternativa de origem para as referências a serem aplicadas à arquitetura que se fazia, apresentando o mesmo tipo de composição, de metodologia de projeto, de volumetria e de espacialidade.

No projeto para o portão, predomina a simetria, comum aos projetos acadêmicos e também ao desenho colonial brasileiro. Novamente pode-se observar simetria não absoluta, uma vez que a porta de pedestres é colocada em um dos lados do portão principal, trazendo quebra na que predomina em todo o resto da composição. O banco proposto para o outro lado do portão procura compensar a assimetria criada pela porta, restabelecendo o equilíbrio no conjunto. Essencialmente, o que distancia esse projeto das edificações coloniais brasileiras resume-se na monumentalidade e na pompa destinadas ao portão de uma residência, além da mistura de tantos elementos decorativos e materiais, características próprias da arquitetura eclética.

O solar apresenta típica composição acadêmica e clássica, como era comum em muitas edificações ecléticas – seu volume absolutamente simétrico e monumental segue eixos principais bem definidos e é constituído de um grande paralelepípedo, do qual avança o corpo central. As casas do período colonial eram paralelepípedos puros e não, como no solar brasileiro de Lucio Costa, conjugados a outros volumes. O projeto é então decorado com elementos da arquitetura luso-brasileira, numa colagem de elementos civis e religiosos. O telhado de cerâmica em quatro águas com beiral é trazido da arquitetura colonial, porém, no projeto de Lucio Costa, para se adaptar à volumetria, foram aplicados diversos telhados, e, assim, a edificação ficou, também sob esse aspecto, bem distante da simplicidade colonial.

O castelo para o barão Smith de Vasconcellos, em Itaipava, foi o projeto de arquitetura mais comentado e elogiado da Exposição de 1924 e demonstra como a arquitetura estava aberta aos mais variados tipos de referência, contanto que fossem justificáveis em relação ao caráter da edificação. Tratando-se da residência de um barão, fora da cidade, no alto da serra, com paisagem de montanhas e clima frio, o castelo era solução apropriadamente justificada. A condenação desse tipo de arquitetura por Lucio Costa só se manifestou anos mais tarde, quando estabeleceu seu discurso

que procurava legitimar e justificar a arquitetura moderna, e quando passou também a renegar e até mesmo a não assumir a autoria de diversos projetos.

A volumetria do projeto do castelo pode ser comparada à do solar brasileiro no sentido de que, apesar das referências góticas na ornamentação, nas portas e janelas e nos telhados, a composição é bastante clássica, pelo fato de utilizar volumes puros com eixos de simetria que, ainda que não definam um conjunto absolutamente simétrico, exibem a preocupação com o equilíbrio e proporção do conjunto. Isso demonstra que o pensamento do volume arquitetônico muitas vezes não estava tão atrelado ao estilo escolhido para a edificação.

A partir da análise desses projetos de Lucio Costa, que são alguns dos que foram apresentados no Salão de 1924 e que estamos considerando integrantes da primeira fase de seu período "ecletico-acadêmico",<sup>5</sup> pode-se dizer que sua produção é absolutamente condizente com os demais projetos a seu redor, ou seja, que estavam sendo feitos na Escola e pelos grandes escritórios que projetavam e construíam no Rio de Janeiro, entre eles a firma Rebecchi e o Escritório Técnico Heitor de Mello, nos quais Lucio Costa havia trabalhado. O aprendizado assimilado do sistema de ensino *beaux-arts*, de seus professores, dos arquitetos cariocas e também de José Mariano Filho parecia consumado, uma vez que demonstrava ter aprendido a fazer a arquitetura consagrada na ocasião com talento e sensibilidade, conquistando prestígio e clientela.

A impressão transmitida pelo artigo de Lucio Costa A alma dos nossos lares é, portanto, similar à passada em seus projetos desenvolvidos até então, no sentido de estarem inseridos no pensamento e na produção então vigente. Os projetos seguem a prática eclética, usam referências da arquitetura européia e da metodologia e normas *beaux-arts*, e alguns deles manifestam a intenção nacionalista, buscando referências na arquitetura brasileira dos tempos da colônia, que são utilizadas em alguns dos elementos da arquitetura, como portas, janelas, telhado e ornamentos.

Conforme se pôde verificar nesses projetos, a questão estilística era muito importante para a arquitetura, e o estilo deveria ser apropriado às características da edificação projetada. No entanto, a questão do estilo mostrou-se bastante independente em relação

à tipologia dos edifícios, cuja volumetria era resolvida segundo critérios a-estilísticos, fosse baseando-se em normas mais rígidas, fosse com mais liberdade; ainda assim, os estilos dos edifícios estiveram muitas vezes limitados a elementos arquitetônicos inseridos após a definição volumétrica, que se baseava essencialmente no sistema compositivo *beaux-arts*. Muitos elementos arquitetônicos também se repetiam independentemente do estilo.

Pode-se perceber também que, dependendo do projeto, as regras de composição clássicas eram muito respeitadas, e, outras vezes, operavam-se mais concessões em prol da funcionalidade e da criatividade do arquiteto, apresentando mais liberdade na composição. Mantinha-se sempre, porém, o raciocínio conciliatório entre a preocupação com a composição arquitetônica, que obedecia a princípios constantes e gerais, e a idéia de caráter, que atendia a cada programa ou situação de projeto em suas especificidades e estava relacionada às escolhas estilísticas.

#### **Reflexões e experimentações após a viagem a Minas Gerais (1924-1930)**

O ano de 1924 foi bastante movimentado para o jovem arquiteto (e ainda estudante): além da premiação na Exposição Geral da Enba e das aparições em jornais cariocas, Lucio Costa foi convidado por José Mariano Filho, presidente da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, a fazer uma viagem a Minas Gerais com o objetivo de pesquisar as edificações coloniais e produzir material que os arquitetos pudessem consultar no desenvolvimento de seus projetos. Partiu então para Diamantina. Pela primeira vez visitava uma cidade colonial mineira. Passou também por Sabará, Ouro Preto e Mariana. Quando de lá voltou, registrou suas impressões no artigo Considerações sobre o nosso gosto e estilo, publicado no jornal *A Noite*, em 18 de junho de 1924.

O discurso de Lucio Costa naquela ocasião apresenta de antemão grande diferença de seus pensamentos expressos no artigo A alma dos nossos lares: o jovem arquiteto parecia então apresentar a manifestação de um posicionamento individual, o início de uma postura crítica diante da arquitetura que vinha sendo produzida e dos discursos que se vinham apresentando. Se em A alma dos nossos lares Lucio Costa parecia repetir os discursos dos arquitetos cariocas e de José

Mariano Filho, nesse outro momento faz críticas à arquitetura neocolonial, como vinha sendo feita, julgando-a infiel em relação ao verdadeiro colonial:

*Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já está habituado o povo, a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação.<sup>6</sup>*

Além das formas das construções coloniais, o arquiteto mostra-se também bastante interessado em outros aspectos, como a “solução inteligente” da arquitetura civil colonial, preocupação diferente da que vinham manifestando os arquitetos praticantes e defensores do neocolonial que buscavam no colonial elementos isolados, a serem apli-

cados a tipologias e técnicas construtivas cabíveis em qualquer uma das opções estilísticas.

E apresenta ainda discurso de cunho racionalista, que desprezava qualquer elemento sem “função” justificada na arquitetura:

*Tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for. É preciso acabar de vez com as incoerências e absurdos que, a todo momento, vemos em nossas casas. Varandas, onde mal cabe uma cadeira; lanternins, que nada iluminam; telhadinhos, que não abrigam nada; jardineiras, em lugares inacessíveis; escoras, que nenhum peso escoram. Acabar com essas pequenas complicações que a título de embelezamento e a pretexto decorativo, todo construtor se acha com o direito de “criar”.<sup>7</sup>*

E conclui deixando sua sugestão para a arquitetura brasileira:

*Não é preciso que exista a preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar estilizando papagaios e abacaxis... basta que cada arquiteto e cada proprietário tenha sinceramente o desejo de fazer uma obra que preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina. Uma composição que satisfaça a vista, e onde o espírito repouse. Sejamos simples. Sejamos sinceros. Evitemos a mentira. Evitemos o ridículo. Evitemos todo excesso de complicação na arquitetura de nossas casas.<sup>8</sup>*

No mesmo ano de 1924, Lucio Costa e Fernando Valentim projetaram para Olga e Raul Pedrosa uma residência que seria construída na rua Rumânia, em Laranjeiras. Nessa época também participou do concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia. A residência da rua Rumânia apresenta muitas referências da arquitetura colonial e não segue nenhum estilo europeu, o que pode ser indicativo de que Lucio Costa, ao voltar de Diamantina, havia descartado as demais opções estilísticas. Mas algumas mudanças de outra ordem também parecem ter ocorrido, como podemos perceber na análise da volumetria da casa em questão, de constituição bastante diversa da residência de Chambelland, não apresentando, em planta, justaposição de cômodos que determine volume denteado, mas sim a determinação de retângulos dentro dos quais são arrumados os cômodos. Essa maneira de conceber o projeto

Lucio Costa  
aquarela do interior da  
Igreja do Carmo  
Diamantina, 1924

Fonte: Costa, Lucio. Lucio Costa: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995: 595



assemelha-se à das casas coloniais, normalmente contidas em prismas retangulares. Mas, assim como no solar brasileiro, difere das casas coloniais no sentido de não ser constituída de prisma único, mas da conjugação de mais de um volume. No entanto, no solar os prismas eram bem definidos, tanto em planta quanto no volume total, e organizados em composição tipicamente *beaux-arts* – simétrica e com corpo central que avança. Já no caso da residência da rua Rumânia, os volumes aparecem bastante recortados, com subtrações e arestas desenhadas, perdendo a imagem do prisma puro ameaçado em suas plantas. A maneira como se dá a justaposição dos volumes também demonstra grande liberdade compositiva – não parece haver nenhuma relação normativa entre eles, nenhum eixo ou simetria que ordene o todo. Ainda assim, se olharmos para fragmentos do projeto – cada cômodo, cada alvenaria, trechos de fachada, analisados como partes independentes – identificaremos critérios, eixos ordenadores e até simetrias.

A primeira impressão, ao se deparar com a casa, não é em definitivo a de um conjunto tipicamente *beaux-arts*, como outros projetos já analisados, posto que não apresenta composição de fácil apreensão. Apesar de fazer uso da composição, a liberdade na conjugação dos volumes e no posicionamento de elementos como portas e janelas pode causar estranhamento a olhos habituados a soluções mais rígidas e ordenadas. Nessa casa, o sólido branco e estático colonial foi transformado em composição extremamente dinâmica, tanto na volumetria quanto em cada uma das fachadas, sem que tenha sido deixada de lado a preocupação com equilíbrio e proporção.

A casa da rua Rumânia pode ser vista como a primeira tentativa de Lucio Costa de fazer arquitetura de modo diferente do que vinha sendo praticado, ou seja, da aplicação de um estilo, fosse ele inglês ou colonial, a uma tipologia tradicional *beaux-arts*. Parece-nos que procurou experimentar ali a liberdade no fazer arquitetônico, de maneira similar à enunciada em seu texto – sem a preocupação de fazer um estilo nacional, na crença de que o estilo viria, como afirmou, “por si”. E assim mostrou mais liberdade tanto em relação às normas compositivas *beaux-arts* (sem, no entanto, as abandonar) quanto em relação ao uso de uma tipologia definida e também de um estilo “pronto”.

No concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, o projeto de Lucio Costa, que ficou em primeiro lugar, apresentava conformação bastante distinta da casa que acabara de projetar. Trata-se de composição absolutamente simétrica, seja em suas fachadas ou em suas plantas, rígida ao extremo e de geometria harmoniosa, guiada por eixos principais e secundários bem determinados – composição acadêmica típica, nos melhores moldes de Percier, com características comumente utilizadas na arquitetura eclética e que também se prestavam ao neocolonial.

As principais mudanças que podem ser aqui observadas em relação aos projetos neocoloniais feitos antes da viagem a Diamantina, como o solar, por exemplo, estão na maior sobriedade e simplicidade conferidas pela harmonia dos volumes e pelo uso de extensas superfícies brancas.

O fato de Lucio Costa ter apresentado muito mais liberdade no projeto da casa do que no do pavilhão pode ser entendido novamente pelo caráter da edificação, que se expressava na rigidez compositiva – na simetria e na monumentalidade obtidas por aquela tipologia arquitetônica. Se o caráter não se expressava na escolha estilística, não deveria, entretanto, ser desprezado e era atendido nos demais aspectos estilísticos da composição. A questão do caráter também não fora abandonada em seu último artigo, no qual recomenda que a obra “preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina”.<sup>9</sup>

Isso demonstra que, assim como a composição e a tipologia, o conceito de caráter de uma obra arquitetônica também não estava obrigatoriamente associado às escolhas estilísticas. Se antes o estilo cumpria as exigências do caráter, e, assim, se considerava, por exemplo, o estilo inglês apropriado para uma casa, e o estilo francês e clássico para um pavilhão de exposição, nesse momento, em que as escolhas estilísticas pareciam estar sendo deixadas de lado, o caráter não perdia importância no projeto arquitetônico. E, assim, as tipologias e possibilidades compositivas passavam a cumprir a função de adequação do caráter da edificação. Portanto, para uma residência, parecia mais apropriada a liberdade compositiva e disposição mais informal e dinâmica dos volumes, e para um pavilhão de exposição, mais rigidez compositiva. Se a aplicação dos estilos estava sendo abandonada, o mesmo não pode ser dito em relação à tipologia, à composição e à

idéia de caráter, que eram justamente (e não o estilo), os pilares do sistema *beaux-arts*.

A análise dos projetos desenvolvidos nesse período por Lucio Costa demonstra a diversidade da arquitetura de então e o quanto é impossível pensar as arquiteturas eclética e neocolonial como bloco único, o que, aliás, também não pode ser feito com a moderna. Os projetos selecionados formam um conjunto bastante heterogêneo, fruto do processo reflexivo do arquiteto que, lidando com as questões pertinentes à época, procurava dar respostas à então buscada arquitetura brasileira.

Entendendo a história dessa maneira, é fácil perceber o problema instaurado pela “história dos estilos”, que separou artificialmente trechos de um mesmo processo, rotulando-os e dando origem à determinação de períodos como o eclético, o neocolonial e o moderno. Mas o que nos interessa é olhar para todos esses momentos em conjunto e entender continuidades, rupturas e retornos que vão-se dando ao longo de um processo maior do que os períodos determinados costumam abarcar. Portanto, o que podemos afirmar é que, assim como as experiências ao longo da década de 1920, a experiência com a arquitetura de Le Corbusier foi importante para os rumos da arquitetura de Lucio Costa e da arquitetura brasileira, viessem elas a ser modernas ou não.

---

Ana Slade é arquiteta, graduada pela FAU/ UFRJ, pós-graduada em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio e mestre em História e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/ UFRJ. Este artigo é parte de sua dissertação de mestrado *Arquitetura Moderna Brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920*, defendida em abril de 2007, sob orientação da profa. Sonia Gomes Pereira.

## Notas

- 1 Colquhoun, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004: 39.
- 2 Baudelaire, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996: 25.
- 3 Professor da Enba de quem havia sido aluno na disciplina Desenho Figurado e Princípios de Modelo Vivo, em 1919, no terceiro ano do curso geral.
- 4 Revista *Architectura no Brasil* ano I, vol. II, n. 9 e 10, jun.-jul., 1922: 36, apud Levy, Ruth Lima Vieira Ferreira. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 20*. Tese de doutorado, PPGAV, UFRJ, 2003: 85-87.
- 5 Como o próprio Lucio Costa denominou. Costa, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995: 16.
- 6 Costa, Lucio. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. in *A Noite*, 18 de junho de 1924.
- 7 Idem.
- 8 Idem.
- 9 Idem.