



Oculum Ensaios

ISSN: 1519-7727

sbi.ne_oculumensaios@puc-
campinas.edu.br

Pontifícia Universidade Católica de
Campinas
Brasil

Meneguello Natal, Caion
AS RAZÕES DE LUCIO COSTA: UMA LEITURA MODERNA DO TEMPO
Oculum Ensaios, núm. 11-12, 2010, pp. 30-43
Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Campinas, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=351732214003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

AS RAZÕES DE LUCIO COSTA: UMA LEITURA MODERNA DO TEMPO | Caion Meneguello Natal

Doutorando em História | Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas | Caixa Postal 6110, Cidade Universitária
Zeferino Vaz, Distrito Barão Geraldo, 13084-971, Campinas, SP, Brasil
caionnatal@hotmail.com

AS RAZÕES DE LUCIO COSTA: UMA LEITURA MODERNA DO TEMPO

INTRODUÇÃO

O TEMPO-ESPAÇO DA NOVA ARQUITETURA

Este trabalho centra-se no artigo “Razões da Nova Arquitetura”, escrito em 1934 e publicado dois anos depois, de autoria do arquiteto e urbanista carioca Lucio Costa¹; juntamente com seu projeto da Vila Operária de Monlevade (MG), elaborado também em 1934. Nosso propósito consiste em compreender as relações entre arquitetura e tempo histórico manipulados nos documentos escolhidos: procuramos entrever nos relatos em questão o que se poderia chamar de uma experiência (leitura) do tempo histórico. Assim, nosso trabalho atém-se à percepção de uma determinada temporalidade — seja ela moderna, histórica, tradicional etc. — trabalhada e ordenada pelo discurso arquitetônico².

Lucio Costa publicou em 1936 as “Razões da Nova Arquitetura”³, artigo escrito dois anos antes onde ele defendia uma arquitetura “integrada” às transformações sociais e tecnológicas de sua contemporaneidade. Nesse texto de sabor algo panfletário, o autor expôs argumentos que procuravam compreender a questão arquitetônica como questão social. Costa denunciou a crise em que se encontrava a prática da arquitetura, combatendo o mau uso da tecnologia disponível, os “artificialismos ornamentais” e os excessos pitorescos de construções neoclássicas, ecléticas e neocoloniais (Cavalcanti, 2006). Ele propugnou combater essa crise por meio de uma arquitetura cuja forma derivasse das técnicas e materiais da sociedade industrial, mas que fosse assentada, simultaneamente, em leis estéticas e construtivas atemporais.

Assim, a crise da arquitetura contemporânea, como a que se observa em outros terrenos, é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. É, pois natural que, resultando de premissas tão diversas, ela seja diferente, quanto ao sentido à forma, de todas aquelas que a precederam, o que não a impede de se guiar — naquilo que elas têm de permanente — pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis. As classificações apressadas e estanques que pretendem ver nessa metamorfose, naturalmente difícil, irremediável conflito entre passado e futuro, são destituídas de qualquer significado real (Costa, 2003, p.43).

Ao escrever suas “Razões da Nova Arquitetura”, Lucio Costa já tinha entrado em contato com as ideias de arquitetos estrangeiros como Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius, para os quais uma arquitetura moderna deveria seguir os padrões técnicos da sociedade capitalista e restringir-se aos seus aspectos elementares. Em diálogo com as proposições desses arquitetos, Costa defendia uma arquitetura vinculada à lógica da indústria, estandardizada e reproduzível em grande escala, da maneira a mais econômica possível. Tratava-se de uma concepção em que estrutura construída passava a ser o próprio espaço arquitetônico: forma-função assegurada pelo uso de técnicas construtivas universais que respondesse efetivamente às demandas sociais da modernidade (Gropius, 1997).

O concreto armado assumia papel central nesse imaginário que vislumbra uma arquitetura harmonizada com o aspecto construtivo, contida aos fundamentos tectônicos. Com o concreto armado e o respectivo arcabouço técnico industrial buscava-se implementar edifícios mais objetivos e econômicos — livres de elementos de apoio e decorativos extrínsecos ao espaço elementar —; ou mais belos e lógicos, cujas forças de sustentação se distribuíssem de modo equânime por todo o volume, conferindo-lhe unidade estética e perfeito equilíbrio entre as partes. A construção em concreto armado praticamente delinearia a arquitetura, fazendo da função a sua forma, ou traduzindo-lhe a forma na função — síntese que procurava evitar qualquer desperdício do volume edificado em relação ao espaço vivido (Le Corbusier, 1973).

Nessa concepção não caberia nenhum tipo de ornamentação ou emprego de elementos “supérfluos”, que não integrassem a economia construtiva. O concreto armado liberou as paredes e outros elementos de sustentação de sua antiga função de apoio e engendrou uma arquitetura de corpo mais fluido e versátil, constituída por superfícies lineares e lisas, muitas vezes extremamente delgadas. Outros materiais industriais de grande resistência como o ferro e o aço também deveriam ser empregados na constituição da estrutura arquitetônica. Procurava-se o espaço arquitetônico que resultasse da própria construção. As técnicas desenvolvidas a partir de então teriam expandido as possibilidades plásticas e/ou esculturais do volume e permitido ao arquiteto maior liberdade em manipular o espaço interno. As paredes, por exemplo, livres da função de suporte, poderiam ser alocadas na planta de várias maneiras, sempre conforme o uso a que o edifício fosse destinado. Uma vez levantado o esqueleto e arranjada as paredes em seu interior,

bastaria apenas vedar a estrutura com materiais leves como lâminas de vidro, alvenaria, ou concreto adelgado para se alcançar a arquitetura pura e definitiva, o espaço em seu estado primordial, plenamente adequado às suas funções.

Tradicionalmente, as paredes, de cima a baixo do edifício cada vez mais espessas até se esparramarem solidamente ancoradas ao solo, desempenharam função capital: formava a própria estrutura, o verdadeiro suporte de toda a fábrica. Um milagre veio, porém, libertá-las dessa carga secular. A revolução imposta pela nova tecnologia conferiu outra hierarquia aos elementos da construção, destituindo as paredes do pesado encargo que lhes fora sempre atribuído. A nova função que lhes foi confiada — de simples vedação — oferece, sem os mesmos riscos e preocupações, outras comodidades (Costa, 2003, p.46).

O discurso de Costa afirma a existência de princípios permanentes e atemporais a reger o ato arquitetural: a arquitetura é entendida como sistema construtivo, ou estrutura, e deriva, sempre, das técnicas desenvolvidas socialmente. Nessa perspectiva, os arquitetos de toda e qualquer época não fariam mais do que manifestar princípios primordiais dentro dos limites formais do seu sistema construtivo. As concepções espaciais mudam, posto que respondam às transformações sociais em geral, mas a essência do espaço, os princípios de sua fundamentação, que constituem a arquitetura em si, é legitimada pela visão de que há um sistema construtivo ordenado por princípios inalteráveis.

Assim, os estilos históricos compartilhariam elementos estruturais, comum ao espaço primevo, mas seriam materializados conforme o arcabouço técnico de dado período. Para Costa, passado, presente e futuro se ligam pelo saber técnico, que é neutro ou impessoal, e, portanto, é permanente. O discurso técnico sugere um tempo perfeitamente domesticado, reproduzível sob os controles rígidos da forma-função, objeto de determinações científicas absolutas.

Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos — cuja clareza nada tem do misticismo nórdico — às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quatrocentos para logo depois afundar sob os artifícios da maquilagem acadêmica — só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor. E aqueles que, num futuro talvez não tão remoto como o nosso comodismo de privilegiados deseja, tiverem a ventura — ou o tédio — de viver dentro da nova ordem conquistada, estranharão, por certo, que se tenha pretendido opor criações de origem idêntica e negar valor plástico a tão claras afirmações de uma verdade comum.

Porque, se as formas variaram o espírito ainda é o mesmo, e permanecem fundamentais, as mesmas leis (Costa, 2003, p.52).

Aqui, o conceito moderno parece espacializar o tempo histórico; além de mero adjetivo estilístico, moderno aqui designa o estado da arte arquitetônica, constitui o *locus* onde se aloja a verdade desse ofício e serve-lhe de critério metadiscursivo de valoração e periodização histórica. Como se todas as linguagens arquitetônicas contivessem um coeficiente de modernidade e, alinhavadas por afinidades estruturais, formassem um *continuum* histórico coerente e evolutivo — habitassem o mesmo horizonte temporal — tendo seu ponto de culminância nas formas descobertas pelas técnicas construtivas contemporâneas. Quando se refere ao gótico, por exemplo, Lucio Costa o interpreta em termos modernos, ressaltando sua uniformidade e padronização como qualidades universais, portanto intrínsecas à arquitetura contemporânea e ao ato arquitetural em si.

Porque essa uniformidade sempre existiu e caracterizou os grandes estilos. A chamada arquitetura gótica, por exemplo, que o público se habituou a considerar própria apenas para construções de caráter religioso, era, na época uma forma de construção generalizada — exatamente como o concreto armado, hoje em dia —, e aplicada indistintamente a toda sorte de edifícios, tanto de caráter militar como civil ou eclesiástico. Da mesma forma com a arquitetura contemporânea. Essa feição industrial que, erradamente, lhe atribuímos tem origem [...] num fato simples: as primeiras construções em que se aplicaram os novos processos foram, precisamente, aquelas em que, por serem exclusivamente utilitários, os pruridos artísticos dos respectivos proprietários e arquitetos serenaram em favor da economia e do bom senso, permitindo assim que tais estruturas ostentassem, com imaculada pureza, as suas formas próprias de expressão. Não se trata, porém, como apressadamente se conclui — incidindo em lamentável confusão —, de um estilo reservado apenas a determinada categoria de edifícios, mas de um sistema construtivo absolutamente geral⁴.

A arquitetura gótica, nesse exemplo, traria em si um núcleo espacial essencial, a verdade arquitetônica primitiva e eterna, na medida em que era produto fiel (reflexo) de seu meio social. Todavia, vale dizer, como ainda não havia as condições ao pleno desenvolvimento de suas potencialidades, tal linguagem apenas em parte teria manifestado aquela imagem primeva. Embora legítima representante de seu tempo, a arquitetura gótica, nessa visão, deixava adormecida em sua fatura o que mais tarde viria a ser realizado pela linguagem moderna. Essa, por seu turno, representaria a máxima expressão da verdade arquitetônica, instante crucial da história, uma vez que teria permitido a emergência do espaço em sua inteireza — concretizando em si o que em outrem só existia como potência. A estrutura/construção como princípio fundante e resultado final da arquitetura somente seria possível com o advento de materiais e técnicas da “Era da máquina”. Desse modo, o moderno encarnaria o momento em que os meios técnicos se adequaram aos fins estéticos, em que a função subsumiu a forma. A técnica contemporânea teria realizado

o sonho imemorial da arquitetura: espaço que fosse essencialmente construção; espaço autônomo, orgânico, desprovido de todos os “enfeites” e suportes que não lhe integrassem a lógica construtiva⁵. Eis a “novidade” da arquitetura moderna: sua forma quer imantar-se ao ato criador de um espaço original — quer ser “estrutura independente”⁶.

É este o segredo de toda nova arquitetura. Bem compreendido o que significa essa independência, temos a chave que permite alcançar, em todas as suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno; porquanto foi ela o trampolim que, de raciocínio em raciocínio, o trouxe às soluções atuais — e não apenas no que se relaciona à liberdade de planta [...]. Com efeito, os balanços impostos pelo aproveitamento racional da armação dos pisos tiveram como consequência imediata transferir as colunatas — que sempre se perfilaram muito solenes, do lado de fora — para o interior do edifício, deixando assim às fachadas (simples vedação) absoluta liberdade de tratamento: do fechamento total ao pano de vidro; e como, por outro lado, os cantos aparentes do prédio não têm mais responsabilidade de amarração — o que motivara, tradicionalmente, a criação dos cunhais reforçados —, os vãos, livres de qualquer impedimento, podem vir morrer de encontro ao topo dessas paredes protetoras, fato este de grande significação, porquanto a beleza em arquitetura, satisfeita as proporções do conjunto e as relações entre as partes e o todo, se concentra nisto que constitui propriamente a expressão do edifício: o jogo dos cheios e vazios. Conquanto esse contraste de que depende, em grande parte, a vida da composição tenha constituído uma das preocupações capitais de toda arquitetura, se teve sempre que pautar, na prática, aos limites impostos pela segurança, os quais assim, indiretamente, condicionavam os padrões usuais de beleza às possibilidades do sistema construtivo.

A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista liberdade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro, tudo voluntariamente excluindo qualquer idéia de esforço, que todo se concentra, em intervalos iguais, nos pontos de apoio; solto no espaço, o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e retenue próprias da grande arquitetura, conseguindo mesmo um valor plástico nunca antes alcançado e que o aproxima — apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário — da arte pura (Costa, 2003, p.46-7).

Em linhas gerais, a arquitetura aqui é vista pelo seu poder de significação histórica, de controlar e organizar um tempo histórico teleológico e linear. O modelo decodificador desse tempo baseia-se num sentido de moderno pelo qual se enuncia aquele espaço ideal que conglomeraria a totalidade das expressões arquitetônicas, fossem elas pretéritas, pre-

sentes ou futuras (ou seja, o espaço arquitetônico em essência é sempre o mesmo, variando, conforme o estilo, seu gradiente de pureza). O tempo histórico nessa acepção seria apenas vetor controlado de manifestações estilísticas (tipológicas) e depuração do espaço.

Quanto à sua contemporaneidade, é flagrante na fala de Costa o julgamento acerbo e a crítica militante às edificações do presente, as quais, em sua maioria, não se enquadravam no que ele chamava de arquitetura contemporânea; seu discurso desvalida os “estilos” acadêmicos, neoclássicos, ecléticos ou neocoloniais, que são considerados ruínas, ou mesmo falsos, face aos axiomas da arquitetura moderna⁷. Costa (2003, p.40) equaliza moderno e contemporâneo, mas trata-se de um contemporâneo ainda incipiente, por ser conquistado em sua integridade.

Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos, porque ao lado dela existe já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer. Não se trata, porém, evidentemente, de nenhuma antecipação miraculosa. Desde fins do século XVIII e durante todo o século passado, as experiências e conquistas, nos dois terrenos, se vêm somando paralelamente — apenas, a natural reação dos formidáveis interesses adquiridos entravou, de certo modo, a marcha uniforme dessa evolução comum [...].

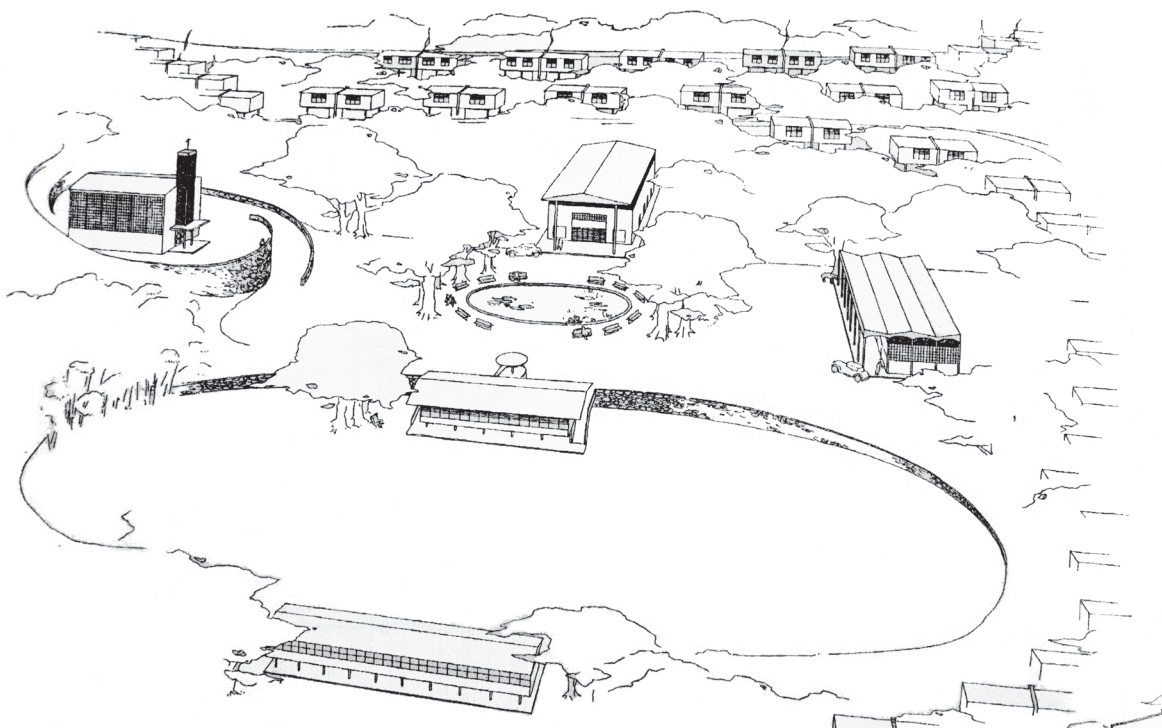


FIGURA 1 – Vila Operária de Monlevade. Perspectiva geral.
Fonte: Costa, 1995, p.98.

As “razões da nova arquitetura” estariam, pois, naquelas condições técnicas desenvolvidas pela sociedade industrial: seria a resposta natural às transformações pelas quais o mundo passava. Ao cumprir sua função social, a arquitetura moderna também constituía expressão artística, o que lhe assegurava correspondência com as linguagens de outrora. A boa forma e a boa técnica encontrariam, necessariamente, a beleza plástica do edifício e a perenidade de seu significado histórico e estético⁸.

A VILA OPERÁRIA DE MONLEVADE: HARMONIA, INTEGRAÇÃO E SIMPLICIDADE

Em 1934, a Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira promoveu concurso para a construção de um conjunto habitacional em sua zona de prospecção na cidade de Monlevade, em Minas Gerais. Embora não tenha vencido o concurso, Lucio Costa apresentou na ocasião o seu projeto mais ambicioso até aquele momento: o plano de um conjunto habitacional norteado pelos princípios arquiteturais expostos acima.

O projeto da Vila Operária de Lucio Costa (Figura 1) primou pela pesquisa das novas possibilidades formais e pelas potencialidades construtivas que as técnicas e materiais industriais poderiam proporcionar à arquitetura. Costa adotava, em suas próprias palavras, o “sistema construtivo” de Le Corbusier, centrado no emprego de pilotis e “estrutura independente”. O arquiteto brasileiro defendeu, sobretudo, em deliberada referência a Le Corbusier, o uso dos pilotis como crucial à boa economia arquitetônica habitacional (Costa, 1995). Para ele, tal técnica

permite o emprego, acima da laje — livre, portanto, de qualquer umidade — de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, como, por exemplo — sem nenhum dos inconvenientes que sempre o conheceram — aquele que todo o Brasil rural conhece: o barro-armado (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira serrada, além da indispensável caiação); uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível — graças ao emprego da técnica moderna — o aproveitamento desse primitivo processo de construir, quiçá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da cobertura, aliviada pelos pés-direitos da própria estrutura das paredes internas. [...] restitui ao morador — protegido do sol e da chuva — toda a área ocupada pela construção, assim transformada em espaço útil, o mais agradável talvez para trabalhos caseiros, recreio, repouso, etc., importando essa aquisição, efetivamente, numa sensível valorização locativa do imóvel (Costa, 1995, p.92).

Lucio Costa concebeu o projeto adotando a estrutura de concreto armado, utilizou pilotis em todas as residências (Figura 2) — de modo a liberar o terreno para a circulação ou outros tipos de uso — e vedou as paredes com barro armado. Conjugando tecnologia

da época (concreto) com um tradicional processo construtivo (barro), Costa mostrava as afinidades estruturais de ambas as soluções. A arquitetura moderna não devia fazer tábula rasa dos processos construtivos do passado, mas compreendê-los em suas soluções técnicas e artísticas particulares e na relação dessas soluções com seu meio de origem.

O projeto da Vila Operária pautou-se pela simplicidade das construções e se pretendia integrado à natureza como forma de possibilitar uma vida harmônica a seus habitantes. As técnicas modernas que incluíam processos tradicionais faziam parte de uma concepção que via na arquitetura uma resposta orgânica e natural às necessidades básicas do ser humano; e como resposta a tais demandas, a mesma arquitetura deveria restringir-se ao elementar, às formas simples, econômicas e funcionais. Segundo Costa (1995, p.92), seu projeto objetava:

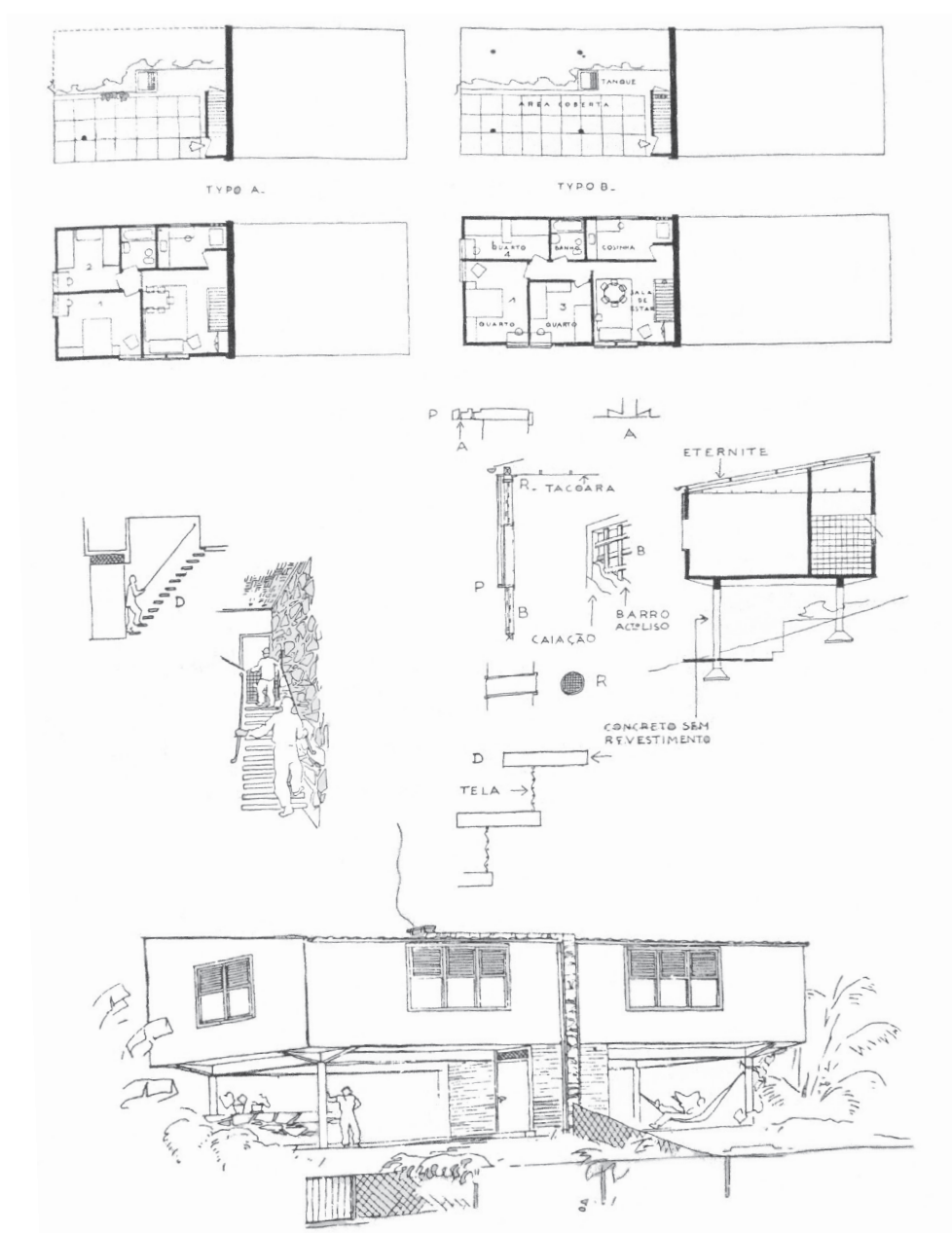


FIGURA 2 – Dois tipos propostos de planta residencial para a Vila Operária de Monlevade. Perspectiva das residências em parede meeira. Aspectos técnicos, construtivos e espaciais. Fonte: Costa, 1995, p.93.

1 — Evitar os inconvenientes, difíceis sempre de remediar, dos delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário, aquele delineamento que se apresentasse como mais solto, tornando assim fácil uma implantação melhor ajustada às particularidades topográficas locais.

2 — Reduzir ao mínimo estritamente necessário as despesas com movimentos de terra que, supérfluo se torna frisar, tanto poderiam encarecer o custo global da obra.

3 — Prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere, muito a propósito, o programa.

Além do barro armado, previu-se o agrupamento de casas duas a duas com parede-meia, feita de pedra ou tijolo, acentuando um nítido desejo de harmonizar técnicas universais a tradições construtivas locais. Quanto aos edifícios públicos e comerciais (escola, armazém, clube, cinema, igreja etc.) (Figuras 3 e 4), Lucio Costa norteou-se pela mesma *simplicidade* defendida nas “Razões da Nova Arquitetura”: todos deveriam obedecer à rígida economia da estrutura independente e conformar-se de modo a garantir o melhor desempenho de sua função; o partido de cada prédio deveria adaptar-se à topografia do lugar e sua construção não teria nenhum tipo de revestimento, a não ser simples caiação; por fim, seria empregada a cobertura uniforme de Eternit — por conta da leveza, durabilidade e qualidade isotérmica desse material. Costa buscava, portanto, aliar o moderno a diretrizes vernaculares, vocabulário estético contemporâneo a determinações climáticas e topográficas particulares, fazendo da “nova arquitetura” o organismo que unificava tempo local e tempo universal, presente e passado.

Nesse sentido, a arquitetura moderna começava a singularizar-se como expressão de nacionalidade e forma natural gerada pelas técnicas e matérias industriais, pelas tradições vernaculares e condições topográficas e climáticas locais.

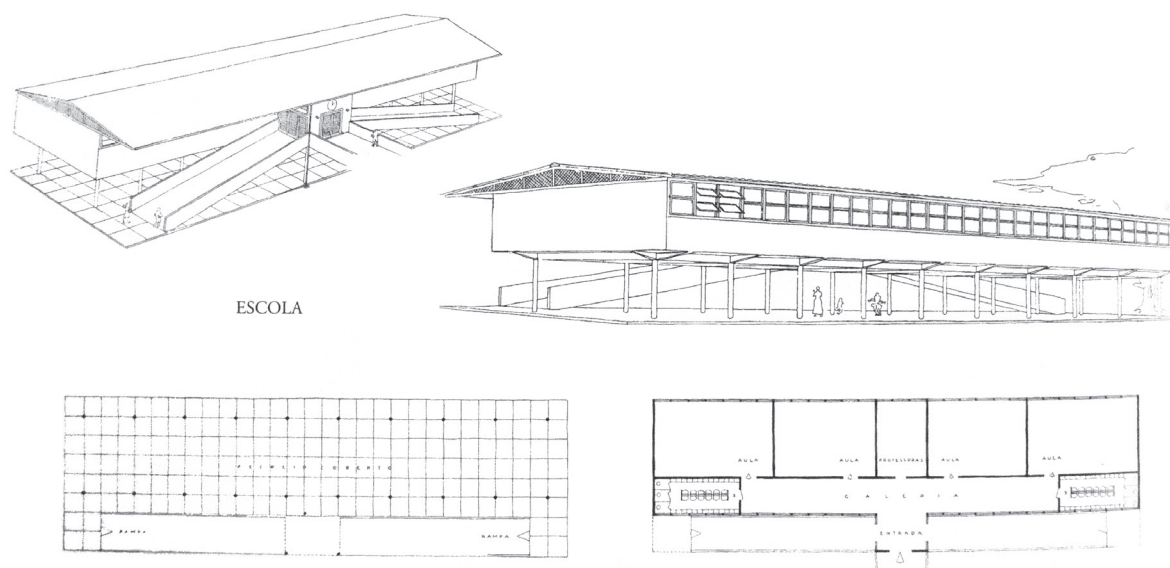


FIGURA 3 — Planta dos pavimentos térreo e superior da escola. Perspectiva da escola.
Fonte: Costa, 1995, p.96.

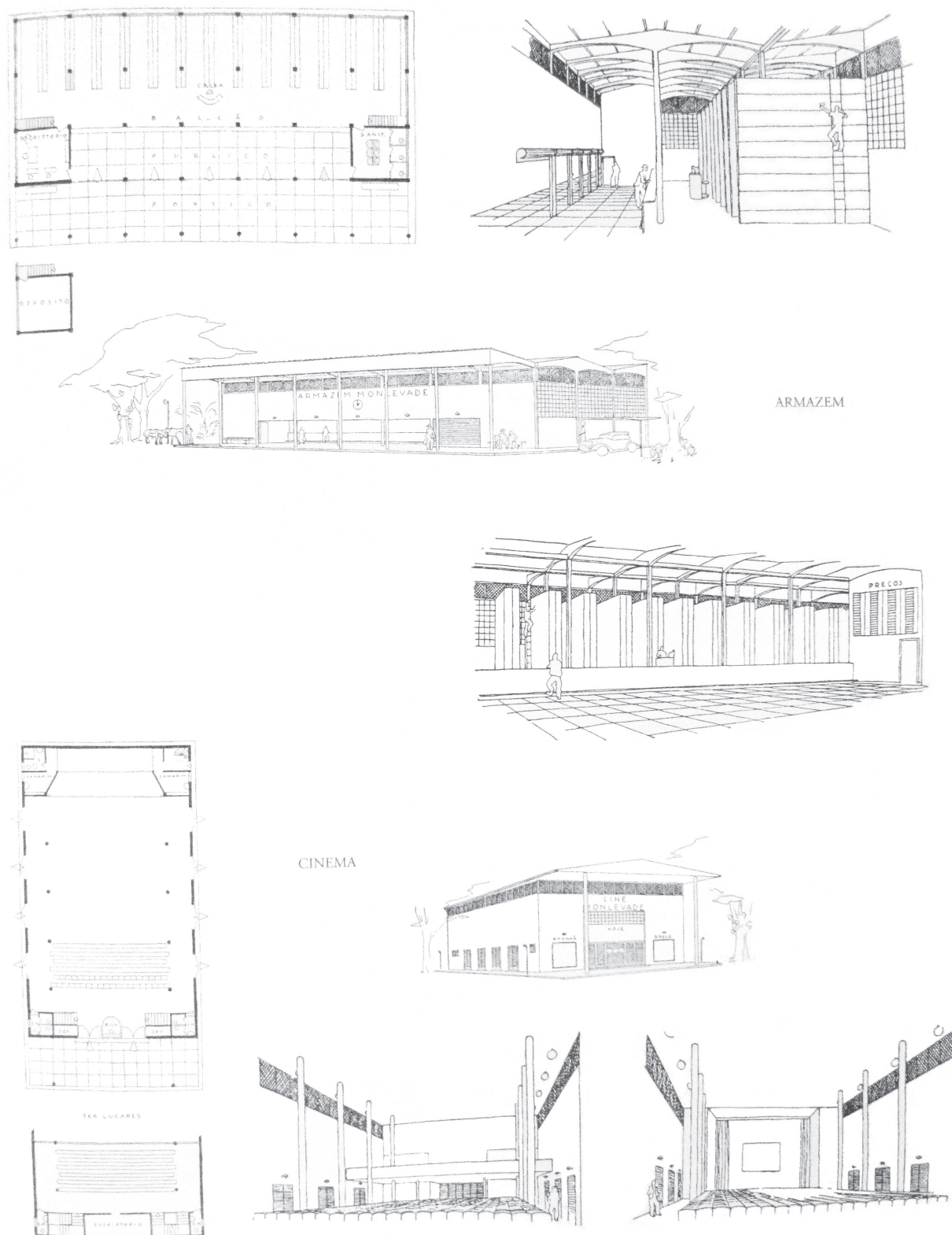


FIGURA 4 – Plantas e perspectivas exteriores e interiores do cinema e do armazém público.
Fonte: Costa, 1995, p.97.

Para completar o ideal de harmonia, integração e simplicidade, as ruas da Vila Operária deveriam ter aspecto de caminhos, de estradas, sendo revestidas de “placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de grama, para se evitarem as trincas futuras: atualização das velhas *capistranas*”.

Assim feita, a rua proporcionaria ao habitante uma sensação de aconchego, de familiaridade⁹.

Lucio Costa imaginava um espaço onde as pessoas pudessem viver a cidade como sua própria casa, isto é, perfeitamente integradas à esfera pública, de modo a lhes garantir lazer, educação, trabalho e saúde. A arquitetura da Vila Operária procurava, de modo geral, realizar na prática o que fora sugerido em teoria nas “Razões da Nova Arquitetura”: criar um espaço que fosse, ao mesmo tempo, belo e confortável, racional e orgânico, tradicional e adequado às necessidades contemporâneas; um espaço elementar, enfim, que proporcionasse ao cidadão o básico à sua felicidade.

Ousamos prever banheiro mínimo indiferentemente para todas as casas. O acréscimo de despesa que tal inovação (!) representa sobre o clássico metro quadrado com latrina e chuveiro por cima — os moradores que se arranjam — é tão pequeno, que um aumento insignificante no aluguel mensal terá coberto, em certo número de anos, o capital empregado e respectivos juros. Não se diga que, por estarem os nossos operários pouco habituados a esse conforto — ele não se justifica: a prevalecer tal argumento, deveríamos todos abdicar dos benefícios da civilização e retroceder, coerentemente, ao primitivismo mais rudimentar (Costa, 1995, p.94).

Ao final da década de 1930, a “arquitetura moderna brasileira” já tinha conquistado seu espaço institucional, servindo à política do Estado Novo varguista de arauto identitário da nação. Lucio Costa foi figura de proa na consolidação da linguagem moderna arquitetônica como representante de um tempo histórico nacional. Suas *Razões* fizeram-se ouvir e, depois da Vila Monlevade, Costa liderou importantes projetos públicos, como o Ministério da Educação e Saúde (1936) — em parceria com Le Corbusier, Carlos Leão, Affonso Reidy, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer —, a Universidade do Brasil (1937, não realizado), e o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York (1939), em parceria com Niemeyer. Em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional, onde Lucio Costa desempenhou, desde o início, a função de diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, aposentando-se em 1972. Nesse período, Costa foi o responsável pelos critérios e normas de tombamento e de intervenção em sítios históricos feitos pelo SPHAN. A atuação de Lucio Costa nos quadros da política patrimonial brasileira conferiu papel de destaque ao saber arquitetônico e acabou por canonizar a arquitetura moderna como princípio organizador do passado, do presente e do futuro da nação (Martins, 1987).

NOTAS

1. Formado em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1922, Lucio Costa atuou primeiramente no âmbito da arquitetura neocolonial. Durante a década de 1920, Costa projetou diversos prédios em estilo neocolonial e conseguiu vencer relevantes concursos arquitetônicos nesse vocabulário, como o projeto do Pavilhão do Brasil para a Feira Internacional da Filadélfia, em 1926. Em 1930, Costa foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; nesse momento, o arquiteto já teria entrado em contato com os ideais da “nova arquitetura” desenvolvidos na Europa. Lucio Costa tentou reformar os quadros docentes e grades curriculares da ENBA dentro das premissas modernas (no que foi malsucedido). Para tanto, convidou arquitetos de orientação moderna como Affonso Eduardo Reidy, Alexander Buddeus, Leo Putz e Gregori Warchavchik para ministrarem aulas de arquitetura. Com este último, se associou e fundou uma firma construtora, que durou de 1931 a 1933, e da qual resultaram os primeiros exemplares da “nova estética” em terras cariocas (cf. Nobre, 2004). Ver também: Costa (1995).
2. Sobre as implicações teóricas de uma história conceitual, baseamos-nos em Koselleck (2006).
3. Publicado em revista da Diretoria de Engenharia da PDF, Rio de Janeiro, n. 1, p. 3-9, janeiro de 1936 (cf. Costa, 200).
4. O autor continua argumentando que: “É igualmente ridículo acusar de monótona a nova arquitetura simplesmente porque vem repetindo, durante alguns anos, umas tantas formas que lhe são peculiares quando os gregos levaram algumas centenas trabalhando, invariavelmente, no mesmo padrão, até chegarem às obras-primas da acrópole de Atenas. Os estilos se formam e se apuram, precisamente, à custa dessa repetição que perdura enquanto se mantêm as razões profundas que lhe deram origem” (Costa, 2003, p. 49).
5. A ideia da arquitetura moderna como estética humanista, que simbolizasse a redenção do Homem diante do seu mundo, é compartilhada por vários autores. Ver: Giedion (2004) e Le Corbusier (1973).
6. “A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza e, de certo modo, comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção, é a *ossatura independente*” (Costa, 2003, p. 46).
7. Marcelo Puppi (1998) oferece consistente crítica sobre essa autoridade com que o discurso moderno

se apropriou do imaginário histórico. Ver também: Martins (1987) e Guerra Neto (2002).

8. “A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento. Partindo destes dados precisos, e por um rigoroso processo de seleção, poderemos atingir, como os antigos, formas superiores de expressão [...]” (Costa, 2003, p. 49-50).
9. “Embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele *ar de família* a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos” (Costa, 1995, p. 94).

REFERÊNCIAS

- CAVALCANTI, L. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- COSTA, L. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, L. Razões da Nova Arquitetura. In: XAVIER, A. (Org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GROPIUS, W. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GUERRA NETO, A.S. *Lucio Costa: modernidade e tradição, montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.
- LE CORBUSIER. *Por uma nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MARTINS, C.A.F. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil*. A obra de Lucio Costa (1924-1952). 1987. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- NOBRE, A.L., et al. (Org.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PUPPI, M. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia*. Campinas: Pontes, 1998.

RESUMO

O artigo analisa dois textos do arquiteto brasileiro Lucio Costa: “Razões da Nova Arquitetura” e o projeto da Vila Operária de Monlevade. Pretende-se compreender nestes registros uma concepção de modernidade. Considera-se que esses representam matrizes do pensamento arquitetônico moderno no Brasil, os primeiros esforços em sistematizar-se um conceito de arquitetura moderna brasileira. Portanto, o presente estudo limita-se a dois manifestos centrais à compreensão de um discurso arquitetônico em sua dimensão temporal histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Tradição. Arquitetura. História.

THE REASONS OF LUCIO COSTA: A MODERN READING OF TIME

ABSTRACT

The article analysis two texts by the Brazilian architect Lucio Costa: “Razões da Nova arquitetura” and the project of Monlevade’s workers village. It intends to understand in those writings a conception of modernity. One could say that they are representatives of sources of modern architectural thought in Brazil, the first efforts to systematize these thoughts. Therefore these study focuses on two central manifestoes to the understanding of a architectural discourse in its historical and temporal dimension.

KEYWORDS: *Modernity. Tradition. Architecture. History.*