U.PORTO

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EM ARQUITECTURA

O Lugar da Urbanística de Lucio Costa na Revisão do Movimento Moderno

Carla Conceição Barreto

D
2025

U.PORTO

Carla Conceição Barreto. O Lugar da Urbanística de Lucio Costa Na Revisão do Movimento Moderno

O Lugar da Urbanística de Lucio Costa na Revisão do Movimento Moderno
Carla Conceição Barreto

D.FAUP **2025**

FACULDADE DE ARQUITETURA

DECLARAÇÃO DE HONRA

Eu, Carla Conceição Barreto, natural de Brasília, inscrito(a) no **Programa de Doutoramento em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto** com o número de estudante 2019 02298 declaro, nos termos do disposto na alínea a) do artigo 14.º do Código Ético de Conduta Académica da U.Porto, que o conteúdo da presente **tese "O Pensamento de Lucio Costa como protagonista da Arquitetura Moderna Brasileira"** reflete as perspetivas, o trabalho de investigação e as minhas interpretações no momento da sua entrega.

Declaro, ainda, que a presente **tese** de investigação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição.

Mais declaro que todas as referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação.

Não são divulgados na presente **tese** quaisquer conteúdos cuja reprodução esteja vedada por direitos de autor.

Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Carla Conceição Barreto

29/10/2025

O Lugar da Urbanística de Lucio Costa na Revisão do Movimento Moderno

Carla Conceição Barreto

The place of Lucio Costa's urbanistic in the revision of the modern movement

El lugar del urbanista de Lucio Costa en la revisión del movimiento moderno

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EM ARQUITECTURA | PDA

Tese de Doutoramento

Doutoramento em Arquitetura: Teoria, Projeto, História

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto | FAUP

2025

Orientação Científica

Professor Emérito Dr. Alexandre Alves Costa (Orientador)

Professora Adjunta Dra. Ana Luiza Nobre (Coorientadora)

Professor Titular Dr. Guilherme Wisnik (Coorientador)

A presente investigação integra-se à linha de pesquisa "Arquitetura: Teoria Projeto História" do Programa de Doutoramento em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – FAUP e possui apoio financeiro da Fundação da Ciência e Tecnologia – FCT do Governo de Portugal através de um contrato de bolsa de investigação (UI/BD/151126/2021) e acolhimento institucional do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo – CEAU/FAUP

O documento foi redigido em Português do Brasil – pt-BR

Desenho um rio. O objetivo é preciso: ir de um ponto a outro, rio ou ideia. Surge um acidente ínfimo – as incidências do espírito: na sequência, um pequeno cotovelo que mal se nota. A água desvia para a esquerda e faz com que a margem desmorone; de lá, por causa do incidente, a água desvia para a direita. Então a linha reta deixa de existir. À esquerda, à direita, sempre mais fundo, a água corrói, escava, causa desmoronamentos; cada vez mais alargada, a ideia reconhece o campo. A linha reta se torna sinuosa; a ideia está provida de incidentes. A sinuosidade caracteriza-se, o meandro se desenha. A ideia ramificou-se. Em breve a solução fica terrivelmente complicada e é um paradoxo. A máquina funciona, mas ela é lenta e seu mecanismo tornou-se delicado e incômodo. O ímpeto inicial foi respeitado: chegou-se ao objetivo final, mas através de que caminhos!

Le Corbusier, 1929.

A cena é, então, invariavelmente a mesma: gastas as energias que mantinham o equilíbrio anterior, rompida a unidade, uma fase imprecisa e mais ou menos longa sucede, até que, sob a atuação de forças convergentes, a perdida coesão se restitui e novo equilíbrio se estabelece. Nessa fase de adaptação, a luz tonteia e cega os contemporâneos – há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo o que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo – iconoclastas e iconólatras se digladiam. 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.

Lucio Costa, 1934.

ÍNDICE

ÍNDICE 7

AGRADECIMENTOS 11

RESUMO 15

ABSTRACT 17

DEDICATÓRIA 19

SIGLAS E ACRÓNIMOS 21

INTRODUÇÃO 23

1 [Lucio Costa – Contextualização] 23

2 [Justificativa e Relevância] 32

3 [Hipótese da tese] 43

4 [Chave de leitura – Estado da arte] 48

5 [Metodologia e Sistematização do texto da tese] 51

CAPÍTULO 1 | A FORMAÇÃO DO MODERNO E O INÍCIO DA URBANÍSTICA MODERNA 58

1.1 Movimento Moderno: formalismo, racionalismo formal, metodológico-didático e tradição mediterrânea – 1934-1940 59

1.1.1 O projeto vanguardista nacional: o projeto estético e ideológico modernos 60

1.1.2 Chômage: o racionalismo dos mestres na urbanística de Lucio Costa 87

1.1.3 Sobreposições e interseccionalidades entre o moderno e a tradição construtiva portuguesa 108

1.2 A gênese urbanística de Lucio Costa: Princípios universais da arquitetura moderna e formalismo local 120

1.2.1 Manifestação disciplinar 121

1.2.2 A formulação da "morte da rua corredor": o urbanismo da Vila Operária de Monlevade [1934] como projeção do projeto estético e ideológico 128

1.2.3 Colagem do espírito gótico-oriental e greco-latino sobre plataforma: a Cidade Universitária [1936-37] 152

1.3 Paisagem Patrimonializada: Procedimentos urbanísticos modernos para salvaguardar a tradição urbana 169
1.3.1 Arquitetura como componente da patrimonialização do fato urbano: Museu das Missões [1938-1940] 170
1.3.2 A preexistência ambiental como elemento fundador para o Plano de Urbanização do Parque Guinle [1948-1954] 187
1.3.3 Espaço Urbano Histórico: Rampas da Glória [1943-1965] 198

CAPÍTULO II | "NA SEGUNDA FASE AS DUAS COISAS SE TOCAM... E A ARQUITETURA SE TRANSFORMOU": A IRREMEDIÁVEL CONDIÇÃO PÓS-MODERNA 209

2.1 Continuidades e descontinuidades na arquitetura moderna 210
2.1.1 A transição disciplinar: Entre Ruptura e Continuidade 211
2.1.2 A dialética estática e dinâmica na moderna arquitetura: o barroquismo brasileiro 225
2.1.3 A continuidade do projeto estético e ideológico moderno 242

2.2 A revisão do moderno: novas conjecturas urbanísticas 1945-1959 250
2.2.1 A justaposição de modelos e variações urbanísticas: Plano Piloto de Brasília [1957-1960] 251
2.2.2 O equívoco do projeto orgânico pós-racionalista 273
2.2.3 Organísmica: sistemas de habitação 288

2.3 O espaço urbano se converte em paisagem antropogeográfica 297
2.3.1 A continuidade metodológica e a evidência dos tipos históricos 298
2.3.2 Reposicionamento disciplinar dos anos 1960: rompimento do sentimento de continuidade do sistema ideológico moderno e a impermanência como princípio. 304
2.3.3 As preexistências ambientais: o Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá [1968] 318

CAPÍTULO III | DISPERSÃO DAS POSTURAS ARQUITETÔNICAS: VARIABILIDADES FORMAIS 333

3.1 A inevitabilidade de um novo paradigma: a pós-modernidade no âmbito urbano 334
3.1.1 A consciência aberta da pós-modernidade: a busca por novos modos de produzir o espaço urbano 335

3.1.2 A arquitetura perdeu o lugar e a batalha 342
3.1.3 O "Pré-moldado urbano": as Quadras Econômicas para Alagados [1972] 351
3.2 Espaço Urbano como modelo 372
3.2.1 A síntese da cidade ideal para a Capital da Nigéria [1976]: a perfeição geométrica da cidade radiocêntrica e a conformação livre da superquadra 373
3.2.2 O período de permissividade 386
3.3 Variações do modelo urbano de Lucio Costa 399
3.3.1 A "alternativa paramoderna" para o Novo Polo Urbano de São Luís [1979-1980] 400
3.3.2 A fragmentação da superquadra: Corniche em Casablanca [1980] 412
3.3.3 "Brasília Revisitada" [1985]: da tábula rasa à cidade preexistente 421
CONCLUSÃO 434
LISTA DE IMAGENS 440
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 444

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à equipe de orientação, especialmente, ao Professor Doutor Alexandre Alves Costa, cuja orientação foi fundamental para esta investigação. Sua amizade, generosidade e paixão pela arquitetura, sobretudo, como prática social, foram determinantes para o desenvolvimento deste trabalho. Sou profundamente grata por me apresentar à vastidão deste "Imenso Portugal", do qual eu não tinha plena consciência que fazia parte, e por compartilhar sua paixão disciplinar. Meu profundo obrigado meu amigo.
À Professora Doutora Ana Luiza Nobre, coorientadora atenta, sou grata por cada conversa que contribuiu para refinar as questões de pesquisa e ampliar os fundamentos teóricos desta tese. Ao Professor Doutor Guilherme Wisnik, por sua coorientação e pelos encontros academicamente enriquecedores, que ofereceram contribuições valiosas à estrutura e às reflexões deste trabalho.
À FAUP, minha gratidão se estende às Professoras Doutoras Madalena Pinto da Silva e Marta Oliveira, por suas aulas entusiasmadas, apoio ao projeto de tese e constante disposição em ajudar com orientações que tornaram o caminho mais claro e seguro. Ao Professor Doutor Jorge Figueira, pela orientação valiosa na sessão do Relatório de Progresso da tese e por ser uma referência crucial neste trabalho. Ao Professor Doutor Álvaro Domingues, pelas conversas esclarecedoras no café da FAUP, que enriqueceram meu entendimento sobre os projetos urbanísticos de Lúcio Costa. Ao CEAU, pelo suporte institucional que tornou este projeto possível, meu sincero agradecimento.
Agradeço ao Professor Doutor Sérgio Fernandez pela amizade calorosa, pelas boas histórias que aqueceram os dias de trabalho, pelos passeios que abriram novas perspectivas e pelas fotografias que captaram momentos únicos do Lucio Costa com o Fernando Távora. Também sou muito grata ao arquiteto Álvaro Siza, por compartilhar generosamente seu encontro com o Lucio Costa em uma entrevista que ficará para sempre marcada em minha memória.
À Casa da Arquitectura, agradeço pelo acesso cuidadoso ao acervo e pela atenção sempre rápida e eficiente, que permitiu explorar preciosos documentos, em especial, ao Nuno Sampaio, José Fonseca e Alice Marques.
Aos meus pais, Lúcia Barreto e Renato Barreto, que são o maior amor da minha vida, foram meu porto seguro em todos os momentos. Sou imensamente grata pela presença atenciosa, pelo incentivo constante e pelo apoio financeiro, sem os quais esta trajetória não teria sido possível. Ao meu marido, Igor Lacroix, minha mais profunda gratidão pela coragem compartilhada em construir uma nova vida em Portugal. Obrigada pelos inúmeros diálogos sobre esta investigação, que perpassavam pela nossa vida profissional e pelo exercício da arquitetura como pesquisa. Obrigada por sua presença constante, por seu apoio inabalável

e por nosso amor, que sustenta cada passo deste caminho, o meu mais puro sentimento de gratidão. À minha querida irmã, Renata Barreto, ao meu cunhado, Leandro Jorge, e aos meus sobrinhos, Mateus e Luísa, pelo amor, carinho e por serem parte essencial da minha vida, mesmo à distância. À família Lacroix, que também sempre esteve presente durante esse processo, minha gratidão.

Aos amigos, agradeço ao Alex Calheiros e Gisel Carriconde pelo enriquecedor grupo de estudos e pesquisa "Raízes do Brasil", que trouxe novas perspectivas e um aprofundamento sobre a formação do Brasil moderno. À minha amiga Juliana Murad, pela amizade profunda, pelo apoio e pelas palavras de encorajamento que trouxeram conforto e força em momentos decisivos desta jornada. Ao meu amigo Pedro Cavaco Leitão, desde o início desta amizade, abriu as portas de sua casa, apresentou sua família, mostrou-me o Algarve e horas de conversas à mesa. Meu mais profundo obrigado. Aos amigos do PDA, especialmente ao Max, que por muitas vezes nos acolheu na sua família e compartilhou a saudade pelo nosso Brasil.

Agradeço à Albertina Assumpção, revisora deste texto, pelo seu trabalho e apoio.

Por fim, registro que esta tese foi realizada com o apoio financeiro concedido pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT), através da atribuição de bolsa de doutoramento, em 2021, sob a referência UI/BD/151126/2021. Meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

A presente investigação propõe aferir o lugar da urbanística do arquiteto e urbanista brasileiro Lucio Costa (Toulon, 1902 – Rio de Janeiro, 1998) no contexto das persistências, transformações, reformulações conceituais e reflexões críticas do movimento moderno, abrangendo desde as rupturas iniciais com a ortodoxia moderna até o contexto cultural associado ao conceito "pós-moderno". Ao considerar que Lucio Costa desenvolveu a maior parte de seus projetos de urbanismo no período em que a cidade tornou-se o principal ponto do debate disciplinar – especialmente a partir da década de 1950, quando os princípios fundacionais do movimento moderno começaram a ser amplamente questionados –, pode-se identificar, em sua trajetória, um repertório que ultrapassou a ortodoxia moderna, abrangendo aspectos do âmbito ideológico, metodológico e da qualidade plástica como expressão artística. Ainda que a historiografia, recorrentemente, não associe à urbanística de Lucio Costa um lugar nas revisões disciplinares do moderno, em função de sua significativa atuação na formação da arquitetura moderna brasileira e pela sua ação para a continuidade da nova arquitetura no Brasil, parte-se do pressuposto de que ele contribuiu e incorporou parte das revisões que foram desenvolvidas em seu tempo, impactando diretamente na expressão formal da sua arquitetura e urbanística e na sua produção teórica. Assim, examinaram-se alguns de seus projetos de urbanismo, que revelaram revisões próprias, incorporações de discussões pós-modernas e um constante diálogo com seus contemporâneos. Ou seja, para sustentar essa argumentação, a tese juntou doze projetos de urbanismo desenvolvidos entre as décadas de 1930 e 1980 para reunir um corpo teórico, abrangendo a expressão formal, que demonstrasse como Lucio Costa, partindo da arquitetura neocolonial, desenvolveu para uma revisão do moderno, tendo como estrutura dorsal os elementos semânticos e o vocabulário linguístico da arquitetura do eixo mesopotamo-mediterrâneo, por meio da sua conceituação sobre a arquitetura portuguesa para a formação da arquitetura moderna no Brasil. Ademais, adotando também uma abordagem historiográfica, a investigação, ao analisar as transformações e o contexto histórico da arquitetura, desenvolveu-se em teoria da arquitetura, examinando os fundamentos conceituais e os paradigmas metodológicos de Lucio Costa, concentrada na análise de projetos, a fim de evidenciar as contribuições e revisões incorporadas em sua prática urbanística.

Palavras-chave: Lucio Costa; Urbanismo; Moderno; Pós-Moderno

ABSTRACT

The present investigation proposes to gauge the place of urbanistic Brazilian architect and urban planner Lucio Costa (Toulon, 1902 - Rio de Janeiro, 1998) in the context of persistence, transformations, conceptual reformulations and critical reflections of the modern movement, encompassing from the initial ruptures with the Modern orthodoxy to the cultural context associated with the "postmodern" concept. Considering that Lucio Costa developed most of his urbanism projects during the period when the city became the main point of disciplinary debate-especially from the 1950s, when the foundational principles of the modern movement began to be widely questioned -, in its career, a repertoire that exceeded modern orthodoxy, encompassing aspects of the ideological, methodological and plastic quality as artistic expression, can be identified in its career. Although historiography, recurrently, does not associate with the urbanistic of Lucio Costa a place in the disciplinary revisions of the modern, due to its significant performance in the formation of modern Brazilian architecture and its action for the continuity of new architecture in Brazil, it is part From the assumption that he contributed and incorporated part of the revisions that were developed in his time, directly impacting the formal expression of its architecture and urbanistic and its theoretical production. Thus, some of their urbanism projects were examined, which revealed their own revisions, incorporations of postmodern discussions and a constant dialogue with their contemporaries. In other words, to support this argument, the thesis joined twelve urbanism projects developed between the 1930s and 1980s to gather a theoretical body, covering the formal expression, which demonstrated as Lucio Costa, starting from neocolonial architecture, evolved into a review of the revision of the Modern, having as dorsal structure the semantic elements and the linguistic vocabulary of the architecture of the Mesopotamium-Mediterranean axis, through its conceptualization about Portuguese architecture for the formation of modern architecture in Brazil. Moreover, also adopting a historiographical approach, research, analyzing the transformations and historical context of architecture, developed in architectural theory, examining the conceptual foundations and methodological paradigms of Lucio Costa, concentrated in project analysis, in order to to highlight the contributions and revisions incorporated into their urban practice.

Keywords: Lucio Costa; Urbanism; Modern; Postmodern.

À minha mãe, Lucia Barreto

Ao meu pai, Renato Barreto

SIGLAS E ACRÓNIMOS

ATBAT - Atelier des Bâtisseurs em Afrique du Nord
AR – Architectural Review Architectural Review
ArPDF – Arquivo Público do Distrito Federal
AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte
BNH – Banco Nacional da Habitação
CEPLAN – Centro de Planejamento Oscar Niemeyer
CEUA – Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura
CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
CNs – Cidades Novas
CSPU - Superior de Planejamento Urbano do Estado da Guanabara
DET – Divisão de Estudos e Tombamentos
DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
ENANPARQ – Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
FAUUSP – Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo
FCDA – Autoridade Federal de Desenvolvimento da Capital
FCT – Território da Capital Federal
FGN – Relatório de Locação da Capital Federal
GATCPAC - Grup d'Artistes i Arquitectes Técnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporànea
IAP'S – Institutos de Aposentadoria e Pensões
IAUS – Institute for Architecture and Urban Studies
IAUV – Instituto de Arquitetura da Universidade de Veneza
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPA – International Planning Associates
MESP – Ministério da Educação e Saúde Pública
MAM – SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo
PNH – Plano Nacional de Habitação
PEOT – Plano Estrutural de Ordenamento Territorial
PDOT – Plano Diretor de Ordenamento Territorial
POT – Plano de Ocupação Territorial
POUSO – Plano de Ocupação e Uso do Solo
PPT – Plano Piloto de Brasília
RAs – Regiões Administrativas
SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local
SFH – Sistema Financeiro de Habitação
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUDEBAR – Superintendência de Desenvolvimento da Barra UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UnB – Universidade de Brasília
UV – Unidade de vizinhança
NPU-1 – Novo Polo Urbano de São Luís

INTRODUÇÃO

"Na verdade, quem iniciou essa nova postura não ortodoxa vis-à-vis à face inicial da renovação arquitetônica – o chamado pós-modernismo - foi o próprio Le Corbusier com a sua capela de Notre-Dame-du-Haut, em Rochamp, onde prevaleceu, em vez do espaço geométrico brunelleschiano de apreensão instantânea, o espace indicible[1] próprio da concepção dinâmica barroca. Não sou religioso, "mais j'ai le sens du sacré", respondeu ele certa vez ao repórter que o interpelava.

Aliás, a generalizada tendência a considerar "funcionalista" a concepção arquitetônica de Le Corbusier, em oposição à "organicista" de Frank Lloyd Wright e ao livre jogo da arquitetura atual, é completamente falsa. Essa redundância restritiva – arquitetura "funcional" - é expressão que ele jamais empregou nos seus textos. Já em Vers une architecture, além daquele aforismo, dito en passant, "la maison est une machine à habiter", consta igualmente, entre tantas outras, a bela página –123 - onde se lê: "Ma maison est pratique. Merci comme merci aux ingénieurs des chemins de fer et de la compagnie des téléphone. Mais vous n'avez pas touché mon coeur". E, então, ele explica o que vem a ser arquitetura – texto[2] que deveria ser lido e relido por todos os arquitetos.

O equívoco é que os arquitetos contemporâneos, no seu afã de não repetir formas consagradas ainda válidas, se arvorem em "pós-modernos". Assimiladas que foram as novas técnicas construtivas, eles deveriam pensar em fazer arquitetura, simplesmente. Deixem para os futuros críticos classificarem de "pós-moderna" a arquitetura que se faz hoje em dia. Essa preocupação de estar sempre atento a fazer coisas diferentes daquelas da fase inicial da ruptura com o academismo eclético então prevalente me faz lembrar o espanto do "Bourgeois Gentilhomme" de Molière ao constatar, no seu aprendizado, que ao pedir "Jeanne, porte mois mes pantoufes" estava a fazer "prosa" sem se dar conta."[3]

1 [Lucio Costa – Contextualização]

[1] Segundo Le Corbusier: "Eu cunhei o termo 'espaço indizível' que é uma realidade que descobri ao longo do caminho. Quando uma obra está no seu máximo de intensidade, proporção, qualidade de execução, perfeição, ocorre um fenômeno indescritível do espaço: os lugares começam a irradiar, fisicamente, eles irradiam. Eles determinam o que chamo de "espaço indizível", ou seja, que não depende das dimensões, mas da qualidade da perfeição: está no domínio do inefável". Le Corbusier, *Architecture Today*, edição especial "Religious Architecture", junho-julho 1961, p. 3.

[2] O texto a que Lucio Costa se refere é: "Emprega-se a pedra, a madeira, o cimento; fazem-se casas e palácios – é construção. O engenho trabalha. Mas, de repente, algo me toca o coração, sinto-me bem, sou feliz e digo: é belo. Arquitetura é isto. É arte. Minha casa é prática. Sou-lhe grato. Tal como sou grato aos engenheiros dos caminhos de ferro e da companhia telefônica. Você não me tocou o coração. Mas os muros sobem contra o céu numa ordem tal que me emociona. Percebo-lhes as intenções. Você quis ser meigo, brutal, gracioso ou digno. As pedras dizem-no. Sinto-me preso a um ponto e meus olhos observam. Observam algo que enuncia um pensamento, um pensamento que se torna claro sem palavras nem sons, mas unicamente através de prismas que têm entre si determinadas relações. Estes prismas são tais que a luz os pormenoriza claramente. Essas relações nada têm de necessariamente prático ou descritivo. São pura criação do espírito. São a linguagem da arquitetura. Com materiais inertes e um programa mais ou menos utilitário que se ultrapassa, estabelecem-se relações capazes de comover. Arquitetura é isto." Le Corbusier *cit. in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência,* São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 394.

[3] Lucio Costa, "Pós-moderno: Equívoco *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência,* São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 424.

Lucio Costa (Toulon, 1902 – Rio de Janeiro, 1998) se posicionou assim em um texto que intitulou de "Pós-moderno: Equívoco"[4]: "a arquitetura, na primeira fase, era bem racionalista, em contraste com a Academia, então ele [Le Corbusier] extravasava essa parte barroca na pintura[5]. Ele era dividido, sua personalidade desabrochava no sentido da liberdade na pintura e no da contenção na arquitetura. Na segunda fase[6] as duas coisas se toca[ra]m [...] e a arquitetura se transformou"[7].

Na década de 1950, Lucio Costa discutiu sobre a síntese que fundamentou a arquitetura moderna[8]. Segundo ele: "pode-se definir a arquitetura como construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa"[9]. Essas condições operam a partir de duas correntes que orientam a intenção plástica da forma: a corrente "plástico-ideal" e a "orgânico-funcional"[10]. A primeira, a "plástico-ideal", surge como "num cristal lapidado, a arquitetura chamada 'clássica'"[11], procedente do eixo mesopotamo-mediterrâneo, e ocorre com "a intenção preconcebida

[4] Lucio Costa, "Pós-moderno: Equívoco *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência,* São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 424.

[5] Kenneth Frampton confirma esta proposição sobre Le Corbusier: "A partir de então, ao mesmo tempo em que sua pintura se tornaria orgânica e figurativa, sua arquitetura, pelo menos do nível público, adquiriu uma configuração cada vez mais simétrica." *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 191. Frampton também observa que: "as configurações eróticas dos projetos criados para as cidades do Rio de Janeiro e Argel parecem ter estado ligadas a certas transformações na estrutura expressiva da pintura de Le Corbusier, que depois de 1926 começou a passar da abstração purista para composições sensualmente figurativas, representando seus chamados 'objets à réaction poétique'". *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 219. Charles Jencks também nota que "Na época da capela de Ronchamp, as curvas secundárias, ameboides, irrompem finalmente e dominam a geometria ortogonal primária, tal como dominam as suas pinturas" *in* Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 146.

[6] Segundo Henry-Russel Hitchcock, "[...] Le Corbusier, nos anos cinquenta, estava se movendo quase na direção oposta daquela que liderou nos anos vinte" [...] "antes conduzia a arquitetura em direção ao mecanicista, ao preciso e ao volumétrico, agora fornece o exemplar de um novo modo tão plástico que quase chega a ser naturalista no estilo dos blocos de apartamentos de Gaudí de cinquenta anos antes", i.e. "no lugar de uma expressão estética emulando os resultados impessoais dos cálculos dos engenheiros, há aqui uma qualidade à mão livre comparável à espontaneidade do escultor" *in* Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Peguin Books, 1958, pp. 385-387.

[7] Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier", *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1987], p. 151.

[8] Segundo Lucio Costa sobre a arquitetura moderna: "a sua principal característica é, precisamente, a predisposição a aceitar e assimilar a contradição daqueles conceitos, paradoxalmente englobados num mesmo corpo de doutrina" *in* Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 247.

[9] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 246.

[10] Cf. Lucio Costa, "Tradição Ocidental" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 245-450.

[11] Lucio Costa, *Idem*, p. 247.

de ordenar e organizar racionalmente as conveniências de natureza funcional, visando a obtenção de formas livres ou geométricas ideais, ou seja, plasticamente puras"[12], tendendo para uma "concepção formal estática"[13]. A segunda corrente, denominada "orgânico-funcional", caracteriza-se por uma estética em que "a beleza desabrocha como numa flor, e o seu modelo histórico mais significativo é a arquitetura dita 'gótica'"[14]. Conceituada como "a satisfação das determinações de natureza funcional, desenvolvendo[desenvolve] a obra como um organismo vivo onde a expressão arquitetônica depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o[a] constituem e do modo como são entrosadas"[15]. Essa intenção plástica, originária do eixo cultural nórdico-oriental, abrange diversas modalidades da "concepção formal dinâmica"[16].

Sobre essa dualidade cultural da tradição ocidental, fundamentada nas teorias de Aloïs Riegl[17] (1858-1905) e Wilhelm Worringer[18] (1881-1965), Lucio Costa esclarece que as novas técnicas construtivas caracterizadas pela independência das ossaturas estruturais, que possibilitaram a autonomia interna das plantas e da fachada, "tornaram possível, pela primeira vez na história da arquitetura, a perfeita fusão daqueles dois conceitos dantes justamente considerados antagônicos"[19], que determinavam a arquitetura em "ora derramada(s), ora contida(s)"[20]. Essa dialética, em que "se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna"[21], manifestou-se também na visão de Auguste Perret (1874-1954), na década de 1900, que via no "béton armé"[22] um meio para alcançar

[12] Lucio Costa, *Ibidem*.

[13] Lucio Costa, *Ibidem*.

[14] Lucio Costa, *Ibidem*.

[15] Lucio Costa, *Ibidem*.

[16] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 245.

[17] Riegl, Alois, *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*, São Paulo: Perspectiva, 2014 [1903].

[18] Worringer, Wilhelm. *Abstração e Empatia: um estudo sobre a psicologia do estilo*, São Paulo: Martins Fontes, 1949 [1908].

[19] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 247.

[20] Lucio Costa, "Opções, recomendações e recado" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 382.

[21] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 247.

[22] Abilio Guerra demonstra, no livro *Arquitetura Moderna no Brasil*, "concebido como um suplemento ao livro *Brazil Builds*, de Philip E. Godwin, uma magnífica apresentação da antiga e da nova arquitetura no Brasil, publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, ilustrado com esplêndidas fotografias de G. E. Kidder Smith", que Henrique Midlin indica dois fatores para o desenvolvimento da arquitetura moderna: a "pesquisa sobre os problemas da insolação, desenvolvidas com o aporte científico e acadêmico de Lucio Rodrigues Martins e mais tarde continuada no Rio de Janeiro por outros especialistas"; e "o desenvolvimento de uma

determinada solução. Kenneth Frampton observa: "Perret via na estrutura de concreto um agente para a resolução do antiquíssimo conflito entre a autenticidade estrutural do gótico e os valores humanistas da forma clássica"[23]. Essas correntes não se limitavam exclusivamente à linguagem arquitetônica, conforme destacado por Lucio Costa: "a arte moderna, tal como se define através da obra de Picasso, de Braque, de Léger, de Chagall, de Lipchitz, de Laurens etc., se abebera nessas duas fontes distintas de onde procede a criação plástica original, e que, portanto, participa ao mesmo tempo dos conceitos formais estático e dinâmico, nas suas gamas variadíssimas de expressão"[24].

Considerando que Portugal possui uma significativa heterogeneidade em sua ocupação, caracterizada, conforme conceitua Alexandre Alves Costa, por uma "maior densidade de ocupação romana no Sul; estabelecimento amplo de povos do Norte, celtas, suevos e visigodos no Norte e Centro do país; longo domínio islâmico a Sul"[25], a arquitetura portuguesa constitui-se como um "terreno de cruzamento de culturas"[26], adquirindo sua especificidade ao adaptar-se à realidade local. Trata-se, portanto, de uma cultura arquitetônica que, "sem situação de crise"[27], se define a partir de "valores permanentes" derivados de um processo empírico que busca elementos de uma continuidade, imobilidade estrutural, pouco individualizada, sobrepondo a eficácia acima da articidade e do seu ecletismo de sistemas, que são justapostos[28]. Assim, "a arquitetura portuguesa é sobretudo construção, espaço de suporte para a acção, cujo significado não contamina o desenho. Apura-se simplificando-se, comunica antes de mais pela decoração que não interfere nos valores estruturais e, mesmo quando aspira a um espaço mais emotivo e dinâmico, como no barroco, contém-se no interior de uma volumetria que não ousa romper com a simplicidade de uma geometria de volumes puros"[29]. Na dimensão urbana, "por necessidade de afirmação, de domínio ou marca territorial trabalha a escala e é sobretudo na dimensão e na implantação que assume, como objecto na paisagem construída ou natural, os seus mais expressivos valores formais. E assim se transforma de arquitectura em elemento

técnica avançada de uso do concreto armado, que resultou não só em estruturas mais leves e elegantes, mas também em um economia significativa, em comparação com o custo da construção em outros países" *in* Guerra, Abilio, *Cultura Pau-Brasil: O encontro de Lucio Costa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Romano Guerra, 2009, p. 73.

[23] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e o Esprit Nouveau, 1907-31" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 180.

[24] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" in Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 251.

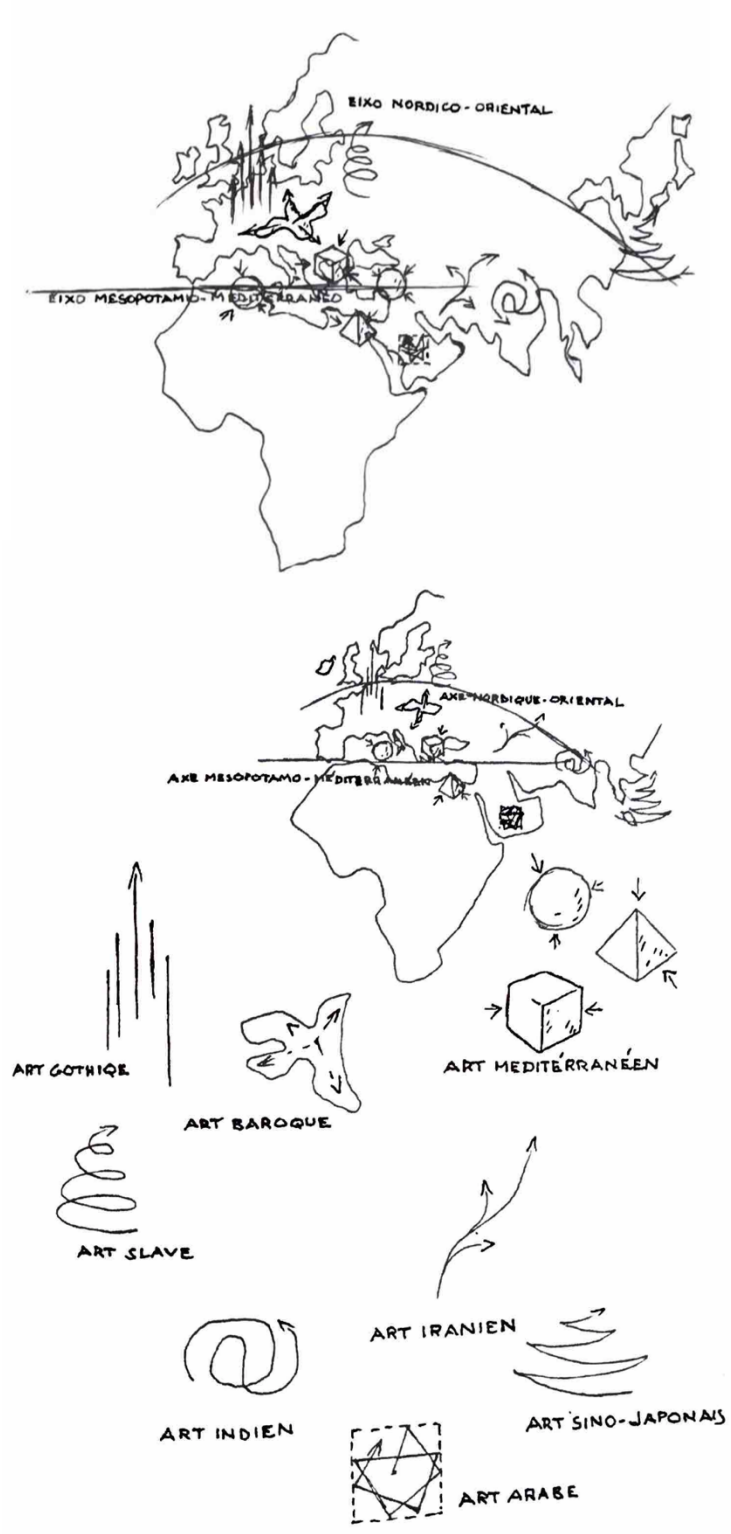
[25] Costa, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*, Porto: FAUP, 2022 [1995], p. 22.

[26] Costa, Alexandre Alves, *Idem*, p. 27.

[27] Costa, Alexandre Alves, *Idem*, p. 30.

[28] Costa, Alexandre Alves, *Idem*, p. 31.

[29] Costa, Alexandre Alves, *Idem*, p. 32.



1. Esquema dos eixos mesopotamo-mediterrâneo e nórdico-oriental, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [Anos 1940], p. 249.

de composição urbana, salientando, na racionalidade e uniformidade da arquitectura civil, a natureza do edifício singular"[30]. Diante dessa heterogeneidade, Lucio Costa, ao aprofundar sua compreensão sobre a tradição e as singularidades da arquitetura portuguesa[31], considerou que a arquitetura brasileira, que "veio já pronta"[32] de Portugal, "cabe reconhecer que participa da corrente formal estática devido à tradição mediterrânea de suas culturas de origem, mas depende, fundamentalmente, da corrente formal dinâmica, já que o seu desenvolvimento principal se enquadra em cheio no ciclo do barroco dos séculos XVII e XVIII"[33].

Desse modo, inserindo o programa da arquitetura moderna no Brasil, Lucio Costa, ao vincular a arquitetura luso-brasileira, presente no território do período colonial, às tradições arquitetônicas dos eixos mesopotâmio-mediterrâneo e nórdico-oriental, expandiu a geografia arquitetônica nacional em direção a uma modernidade abrangente. Foi a partir da percepção de um sistema colonial – que resultou na formação de um corpo arquitetônico impregnado de tradição – que Lucio Costa se dedicou a conceber um projeto moderno, capaz de reinterpretar heranças históricas em um contexto contemporâneo. Inicialmente, a nova arquitetura fundamentava-se no ponto de tangência entre a tradição popular local, de raízes mediterrâneas, e o racionalismo moderno universalista[34]. Posteriormente, desenvolveu-se para uma capacidade adaptativa e plástica da tradição vernacular[35]. Em um momento subsequente, emergiu, já configurada em uma "verdadeira alma nacional"[36], a convergência entre a tradição barroca colonial e a linguagem moderna – aspecto particularmente desenvolvido por Oscar Niemeyer (1907-2012). Nesse contexto, a arquitetura moderna brasileira adotou um formalismo que operou na dialética da "concepção formal dinâmica" e da "concepção formal estática", explorando as formas livres viabilizadas pela plasticidade do concreto armado.

[30] Costa, Alexandre Alves, *Idem*, p. 31.

[31] Lucio Costa observa que, antecipadamente à arte moderna, é possível encontrar a dualidade da forma plástica estática e dinâmica em alguns casos de trocas significativas e predominâncias temporárias das duas correntes presentes, simultaneamente ou no seu equilíbrio manifesto, como na arte helenística, na arte bizantina, na arte veneziana, na arte árabe e em Portugal: "O 'ultrabarroco' manuelino de Portugal – anterior, portanto, a Michelangelo e ao barroco histórico –, estilo tão bem simbolizado na bravura plástica da famosa janela capitular do Mosteiro de Tomar, não é senão a manifestação sensível do conceito formal dinâmico do Oriente, revelado de chofre ao olhar da concepção estática românica da forma – já que a penetração ogival ibérica só adveio tardiamente" *in* Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 250.

[32] Lucio Costa, "Tradição Local" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 451.

[33] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 251.

[34] Cf. Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica.* São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003.

[35] Cf. Wisnik, Guilherme, *Idem.*

[36] Cf. Wisnik, Guilherme, *Idem*.

Frampton interpretou que "os jovens seguidores brasileiros de Le Corbusier transformaram imediatamente esses componentes puristas numa expressão nativa extremamente sensual, que fazia eco, em sua exuberância plástica, ao barroco brasileiro do século XVIII"[37]. A obra que melhor representa esse formalismo é a Igreja do conjunto arquitetônico da Pampulha, de Niemeyer (1940).

Foi nesse contexto do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira[38] que, na década de 1950, Lucio Costa declarou a validade da síntese entre as concepções formais estática e dinâmica – acolhendo a predominância do estilo colonial barroco – e, como tal, defendida por ele a partir da "legitimidade da intenção plástica"[39]. Assim, ao considerar essa dialética formal adotada por Lucio Costa, análoga à implementada em Ronchamp (1950-1955)[40], como elemento fundamental no desenvolvimento da nova técnica de composição arquitetônica, utiliza-se essa chave de leitura sobre a conceituação das revisões pós-modernas e sobre a forma urbanística por ele adquirida, para abordar um estudo centrado na sua urbanística e verificar se essa abordagem sobre a síntese arquitetônica indica uma abertura em refletir e transbordar a ortodoxia moderna, e, ainda, se ela pode conferir à urbanística de Lucio Costa um lugar nas revisões do movimento moderno que se sucederam,

[37] Kenneth Frampton, "O Estilo Internacional: tema e variações, 1925-65" *in* Frampton, Kenneth. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 310.

[38] Além do conjunto arquitetônico da Pampulha (1940), o Pavilhão do Brasil em Nova York (1939), de Oscar Niemeyer e Lucio Costa, representa a dialética entre as correntes formais dinâmicas e estáticas e a arte moderna. Abilio Guerra constata: "a contribuição formal do Pavilhão do Brasil, na avaliação de Eduardo Dias Comas, está na solução inovadora para a estrutura Dom-ino, onde a percepção planar (da tradição greco-latina, que resulta no clássico) – e a percepção volumétrica (da herança gótico-oriental, que resulta no barroco) coexistem sem se anularem. O cristal – metáfora das tendências classicistas e mecanicistas – e a flor – metáfora das tendências organicistas e românticas – poderiam conviver dentro de uma mesma concepção estética. A arquitetura moderna brasileira e o Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova York como primeiro exemplar são provas da sua possibilidade de materialização. As formas curvas e diversos elementos de composição se afinam com o barroco do nosso passado colonial. As formas ortogonais e o sistema construtivo demonstram a sintonia com o mundo moderno da era industrial" *in* Guerra, Abilio, *Cultura Pau-Brasil: o encontro de Lucio Costa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Romano Guerra, 2022, pp. 86-87.

[39] Lucio Costa argumenta que "já é tempo, portanto, de se reconhecer agora, de modo inequívoco, a legitimidade do intensão plástica, consciente ou não, que toda obra de arquitetura, digna desse nome – seja ela erudita ou popular –, necessariamente pressupõe. Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma, ou da preocupação alvar de soluções "audaciosas" – o que seria o avesso da arte –, mas do legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvendar o mundo formal ainda não revelado" *in* Lucio Costa, "O arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 274.

[40] Segundo Lucio Costa, "o barroco 'consciente' veio depois, com Borromoni, mas já é, na época, o *aboutissement* e não aquele barroco pesado, o barroco inicial. Os alemães, no sul da Alemanha, é que interpretaram isso muito bem, em Wies, Ottobeuren. E é aquilo que Le Corbusier fez, sem querer, porque todo francês tem horror a barroco, atribui sentido pejorativo à expressão. Mas no caso de Ronchamp ele fez exatamente isso". O que "depois de Ronchamp, a integração dos dois conceitos estabeleceu-se. Integração que é o próprio fundamento da arte dos novos tempos" *in* Lucio Costa, "Formes et Fonctions" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 261.

efetivamente, a partir da década de 1950, ponderando o contexto disciplinar internacional e brasileiro. Especialmente, é diante da tradição da arquitetura colonial designada por Lucio Costa como matriz para o vocabulário figurativo e os fundamentos semânticos para a arquitetura moderna brasileira, que a metodologia de deslocar o foco da arquitetura de Lucio Costa da segunda fase do movimento moderno para a perspectiva da arquitetura pós-moderna, no âmbito das revisões, sem embargo de identificar os pontos críticos desse processo, tem o objetivo de investigar o aprofundamento do arquiteto perante as discussões mais operativas que a arquitetura percorreu, principalmente as revisões efetuadas no campo de discussão do urbanismo após os anos de 1950.

Sobre as revisões do moderno, Montaner identifica que "o que predomina ao longo da segunda metade do século XX é um imenso panorama de continuações, evoluções, revisões e críticas, relativo a esta espécie de marco zero ou *dead point* que constituiu a experiência das vanguardas"[41]. Segundo o autor, a primeira revisão "formalizada com o respeito dos discípulos e com a vontade de definitiva expansão da ortodoxia da arquitetura moderna de uma maneira aberta, foi realizada a partir dos anos trinta pelos membros da segunda geração"[42]. Cabe destacar que para o autor, Niemeyer – classificado também como a segunda geração, assim como Lucio Costa[43] – "imediatamente depois da vanguarda, é um dos primeiros arquitetos que, desde uma atitude renovadora e progressista, coloca totalmente

[41] Segundo Montaner, em 1932, ano da exposição "The International Style: Architecture from 1922", "já havia sido dado o primeiro passo para sua desintegração. A partir de então, deviam produzir-se heterodoxias, desvios, perversões e revisões deste estilo" *in* Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 13.

[42] Montaner cita: o livro *The New Architecture* (1939), de Alfred Roth (1903-1998); o grupo argentino Austral (1939); o manifesto de Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger intitulado "Nove pontos sobre a monumentalidade" (1943). Em decorrência desse manifesto, a revista *Architectural Review* reuniu, em 1948, cinco autores para a publicação de ensaios do simpósio "Em busca de uma nova monumentalidade", da qual participaram Lucio Costa, Gregor Paulsson, Henry Russel-Hitchcock Jr., William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius e Alfred Roth; a Sala da Superstição dentro da Exposição Surrealista Internacional (1947) desenhada pelo austríaco Frederick Kiesler (1890-1965) em colaboração com Miró, Ernest, Duchamp e outros; a "arquitetura emocional" do escultor Mathias Goeritz e Luis Barragán; o edifício Paraguai e Suipacha em Buenos Aires (1938-1939) de Antoni Bonet Castellana; e a casa de Juan O'Gorman no bairro de San Angel no México – como amostras de experiências que "deixam para traz a ortodoxia racionalista, que incipientemente foi convertida em academia". Além de Erik Gunnar Asplund, Alvar Aalto e outros nos países nórdicos; Ignazio Gardella, Carlo Mollino, Giovanni Michelucci e outros na Itália; além de Le Corbusier, Niemeyer e o Grup d'Artistes i Arquitectes Técnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporànea (1931-1936) GATCPAC: "abandona-se o purismo vanguardista para integrar figuras e recursos técnicos da arquitetura popular *in* Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 14.

[43] Incluem-se aqui os arquitetos nascidos entre 1894 e 1907, que desenvolveram suas obras a partir da década de 1930. Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001. Para Henry-Russel Hitchcock, a primeira geração, na França, corresponde aos arquitetos Auguste Perret e Tony Garnier, Frank Lloyd Wright, Peter Behrens e distingue os países da Áustria, Holanda e Escandinávia; a segunda geração tem como destaque Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, J.J.P. Oud (1890-1963) e Gerrit Rietveld (1888-1964) *in* Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Peguin Books, 1958.

em dúvida os princípios do estrito funcionalismo na arquitetura"[44]. Frampton registra o rompimento de Le Corbusier com a estética dogmática do Purismo (já antecipada pela pintura em 1926) quando "seu estilo começou a tomar duas direções opostas ao mesmo tempo. Por um lado, voltou, pelo menos em sua obra residencial, à linguagem do vernáculo; por outro, como em seu projeto para a Cité Mondiale de Paul Otlet, de 1929, adotou uma monumentalidade de grandeza clássica, para não dizer no estilo Beaux-Arts"[45]. Subsequente, Montaner demonstra "a vontade de continuidade das propostas dos mestres do Movimento Moderno, ao mesmo tempo, o impulso de uma necessária renovação"[46] da terceira geração[47]. Na década de 1950, Montaner evidencia uma "série de mudanças radicais" que, "no campo do pensamento, se desenvolve nos diversos existencialismos – que começou no período entreguerras – [e que] têm também suas correspondências na arte e na arquitetura realistas"[48]. Incluem-se as experiências de esculturas sobre plataformas; a busca por formas expressivas; expressionismo estrutural; arquitetura esculturalista holandesa; a revisão formal nos EUA; a arquitetura britânica do pós-guerra com as experiências do *New Brutalism* e o *Urban Structuring*; as experiências da arquitetura nórdica, com o *New empirism*; as experiências da arquitetura italiana, com o seu expoente do Pós-racionalismo. Posteriormente, as décadas de 1960 e 1970 caracterizaram-se como o período de reexame da disciplina que permitiu que paradigmas externos[49] à arquitetura intensificassem uma

[44] Segundo Montaner, a atitude renovadora e progressista é devida: "sua obra é acima de tudo escultórica e expressiva. E não por causalidade sua intervenção em Belo Horizonte foi malrecebida pela ortodoxia europeia do funcionalismo. Niemeyer havia se adiantado, e só a geração posterior aprenderia a sua lição. Suas obras são amostras da compreensão precursora de Niemeyer, de que a maior expressividade da arquitetura radica nas coberturas que adotam formas escultóricas" *in* Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 27. Além de Montaner, Henry-Russell Hitchcock também argumenta sobre os *brises soleils* aplicados no MESP como parte das "novas ideias que outros exploravam antes mesmo que ele [Le Corbusier] próprio fosse capaz de fazê-lo em trabalhos executados", o que fez com que "a parede toda de vidro, tema favorito em grande escala da nova arquitetura desde os primeiros projetos de arranha-céus de Mies, recebeu[recebesse] uma correção funcional muito necessária" *in* Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Peguin Books, 1958, p. 385.

[45] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e a monumentalidação do vernáculo, 1930-60" *in* Frampton, Kenneth. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 271.

[46] Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 36.

[47] Incluem-se aqui os arquitetos nascidos entre 1907 e 1923, que desenvolveram suas obras a partir das décadas de 1940 e 1950. Destacam-se os arquitetos Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, George Candilis, Shadrach Woods, John Voelcker, William Howell e R. Gutmann e a formação do Team X, com suas equipes mais destacadas que se mantêm desde o início: Jacob Bakema, Georges Candilis, Aldo van Eyck e Alison e PeterSmithson. Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

[48] Montaner destaca as ideias e obras dos arquitetos Ernesto Nathan Rogers, Alison e Peter Smithson e José Cordech *in* Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 18.

[49] Paradigmas provenientes da literatura, como a semiótica e o estruturalismo, da fenomenologia e das teorias da comunicação contribuíram para abordar a crise do sentido na arquitetura; também o crescimento da visão

pluralidade de revisões. Destaca-se o novo funcionalismo, as propostas radicais do grupo Archigram; a crítica tipológica de Aldo Rossi; a arquitetura comunicativa de Robert Venturi; os metabolistas japoneses; a arquitetura neoprodutivista, as consequências do relativismo cultural e antropológico por meio dos estudos sociológicos; a busca da racionalidade; a arquitetura como sistema comunicativo; a arquitetura do conceito e da forma; a arquitetura historicista e vernacular; a continuidade do contextualismo cultural, a versatilidade do ecletismo; a nova abstração formal e a arquitetura da alta tecnologia. Devido à complexidade e à pluralidade de perspectivas teóricas e proposições disciplinares e os desarranjos da razão, impulsionaram diversas críticas ao processo de modernização, causando a desagregação absoluta dos princípios iniciais.

2 [Justificativa e Relevância]

É expectável que a discussão sobre o arquiteto protagonista da formação[50] da arquitetura moderna brasileira seja definida, pela historiografia e crítica, como limitada quanto às revisões do movimento moderno em relação às abordagens que ocorreram a partir da década de 1950. Sobretudo na perspectiva de que a arquitetura moderna no Brasil foi constituída no período da culminância da tradição idealista, formulada pela linguística racionalista, tendo como principal doutrina a de Le Corbusier (1887-1965), a Carta de Atenas e os *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM, 1928-1956). Ademais, tal fenômeno, a "arquitetura moderna brasileira", ocorreu como um "milagre"[51], considerando o descompasso evidente entre as inovações formais arquitetônicas e as

sociológica, que permitiu visões oriundas do marxismo italiano e da Escola de Frankfurt. Cf. Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1996].

[50] A compreensão da formação aqui considerada é aquela que Otília Arantes define: "'formação' é propósito construtivo, deliberado, das elites dirigentes e cultivadas, de dotar o país de linhas evolutivas que culminem no funcionamento coerente de um sistema cultural local, tendo por modelo e parâmetro crítico a relativa organicidade da vida cultural europeias no que concerne à sua capacidade de incidir (e formalizar) no campo de forças constituídas pela sociedade moderna" [...] "Ou seja, supõe um sistema de referências recíprocas por oposição às manifestações avulsas e isoladas", da formação do sistema dependente entre autores, público e crítica. *In* Otília Beatriz Fiori Arantes, "Esquema de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 96.

[51] Segundo nota de Lucio Costa: "Milagre por assim dizer '*double face*', como explicar-se que, de um lado, a proverbial ineficiência do nosso operariado, a falta de tirocínio dos nossos engenheiros, o atraso da nossa indústria e o horror generalizado pela habitação coletiva, se pudessem transformar a ponto de tornar possível, num tão curto prazo, tamanha revolução nos 'usos e costumes' da população, na aptidão das oficinas e na proficiência dos profissionais; e que, por outro lado, uma fração mínima dessa massa edificada, no geral, no aspecto vulgar e inexpressivo, pudesse alcançar o apuro arquitetônico necessário para sobressair em primeiro plano no mercado da reputação internacional, passando assim o arquiteto brasileiro, da noite para o dia, e por consenso unânime da crítica estrangeira, idônea, a encabeçar o período de renovação que vem atravessando a arquitetura contemporânea, quando ainda ontem era dos últimos a merecer consideração?" Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre: depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 159. Otília Arantes elenca os episódios de forma crítica que "teriam feito de Lucio Costa um moderno" para a formação do moderno brasileiro, refutando o mito de "milagre": o encontro de Le Corbusier e Oscar Niemeyer no projeto do MESP; o encontro do (pré) romântico Gonçalves de Magalhães com o escritor português Almeida Garret em Paris, que, com outros jovens, editaram a revista *Niterói* que introduziu uma nova linguagem

fragilidades sociais, especialmente no âmbito econômico e industrial, que caracterizaram aquele período. Além disso, Lucio Costa liderou, em termos gerais, o estabelecimento da nova arquitetura como um campo específico do saber, da história e da representação da cultura e, consequentemente, como parte fundamental do projeto de construção da modernidade no país, que ocorreu a partir do segundo quartel do século XX. Lucio Costa, pela sua tomada de consciência sobre a modernidade, designado como figura-chave para a formulação dos princípios fundadores da arquitetura moderna, utilizou o cargo que lhe foi encarregado (1930-1931) por Rodrigo de Melo Franco[52] (1898-1969) para Diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA – Rio de Janeiro)[53], como agenciador da reformulação disciplinar, que não significou para Lucio Costa, ruptura com a linguagem clássica. Embora tenha sido considerado fracassada a institucionalização de um novo programa, por causa da difícil "guerra santa", ou seja, pelo conflito ideológico que se instalou no contexto de 1930, que o levou à exoneração do cargo em 1931, houve uma intensa discussão disciplinar entre o arquiteto e os academicistas do estilo neocolonial, porque Lucio Costa passou a compreender que "nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E, quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo"[54]. E ainda, nessa ocasião, como desdobramento do seu papel na ENBA, o "Salão de 31"[55], o "Salão Revolucionário", "foi o 'canto do 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

literária; o descobrimento, em Paris, do filão local, o "pau-brasil" pelos modernistas da Semana de 1922; o descobrimento de Lucio Costa em viagem a Minas Gerais do equivocado neocolonial; a casa modernista de Gregori Warchavchik; a reforma da ENBA e o Salão de 31 *in* Otília Beatriz Fiori Arantes, "Esquema de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [*et al*], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 84-103.

[52] Naquele momento, Rodrigo de Melo Franco era chefe de gabinete do ministro dos Negócios da Educação e Saúde Pública, Francisco Campos, e do secretário-geral de Viação e Obras públicas da Prefeitura do Distrito Federal. Foi somente em 1936 que o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, aprovou o projeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em 1937, Rodrigo de Melo Franco assumiu a direção desse serviço por 30 anos. Segundo Mário Pedrosa, o chamado à direção da ENBA foi um "ato verdadeiramente revolucionário" *in* Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 99.

[53] Lucio Costa foi encarregado de dirigir a ENBA diante do recém-criado Ministério de Educação e Saúde Pública e da chefia de Rodrigo de Melo Franco. Tal momento ocorreu no contexto do governo provisório de Getúlio Vargas instituído pela deposição do presidente Washington Luís e o impedimento da posse de Júlio Prestes.

[54] Lucio Costa, "ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1930], p. 68.

[55] Segundo nota Lucio Costa: o "Salão de 31", organizado por Lucio Costa, Manuel Bandeira, Candido Portinari e Celso Antônio, em 1931, representou um "*aboutissement*", ou seja, uma propulsão para a elaboração do projeto e da efetiva construção do Ministério da Educação e Cultura. Cf. Lucio Costa, "Salão de 31" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 71.

nova tecnologia construtiva"[56]. Além de uma importante contribuição do arquiteto para as artes plásticas, o Salão Revolucionário, "organizado à revelia do patrocínio do Conselho Nacional de Belas-Artes, consequentemente sem premiações"[57], foi um episódio fundamental para apresentar o argumento positivo do movimento moderno e expandir, para além do Estado de São Paulo, as discussões sobre a arte moderna brasileira, simbolizadas na Semana de Arte de 1922. Sobretudo pelo que Wisnik ressalta sobre "a ruptura real com o 'arremedo neocolonial'"[58]. Do ponto de vista de Lucio Costa, "foi o processo de renovação, já esboçado aqui e ali individualmente, [que]começou a tomar pé e organizar-se"[59].

Assim, a perspectiva reservada ao moderno tornou-se preponderante devido, ainda, ao importante movimento que o arquiteto realizou para substituir o léxico linguístico da expressão neocolonial e dos estilos ecléticos para a nova arquitetura que, até então, ainda importava o vocabulário construtivo da arquitetura histórica europeia, sem problematizar sua relação entre a expressão arquitetônica e a técnica construtiva. Nesse processo, Lucio Costa passou a considerar o estilo neocolonial como "fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Mariano Filho"[60], que se revelava, "lamentavelmente, mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes"[61]. Apresentava-se como modelo da ideologia burguesa, ao contrário da ideologia moderna em formação, e como uma interrupção ao desenvolvimento regular da arquitetura no Brasil devido à sua falta de rigor estilístico, fundamentalmente decorativo e superficial, e, sobretudo, por não se originar da relação direta com a arquitetura histórica[62]. Segundo Lucio Costa, "tratava-se, no fundo, de um retardado ruskinismo,

[56] Lucio Costa, "Salão de 31" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 71.

[57] Lucio Costa, "Salão de 31" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 71.

[58] Guilherme Wisnik, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 175.

[59] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 167.

[60] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 164.

[61] Lucio Costa, "À guisa de sumário" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1982], p. 16.

[62] Esse grupo de academicistas do estilo neocolonial associava-se, nas três primeiras décadas do século XX, com a maioria dos arquitetos do Ocidente que desprezava a denominação "moderna". Conforme Henry-Russell Hitchcock registra: "para a arquitetura do século XX que continuou o historicismo do século XIX, o nome usual em inglês é "tradicional". Este termo reflete uma presunção afetuosa de que tal arquitetura deriva suas sanções das tradições do passado distante, embora, na verdade, sua única tradição real seja a dos cem anos anteriores" *in* Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Peguin Books, 1958, p. 392.

quando já não se justificava mais na época o desconhecimento do sentido profundo implícito na industrialização, nem o menosprezo por suas consequências inelutáveis"[63]. Lucio Costa também foi figura central na classificação do repertório de edificações legalmente reconhecidas como patrimônio nacional brasileiro. Definiu as diretrizes sobre a preservação do patrimônio histórico e moderno ao atuar como arquiteto e diretor no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)[64] por trinta e cinco anos, de 1937 a 1972. No seguimento de formulação do conceito de patrimônio, aplicou sistematicamente, nos processos de tombamento de bens, a sua noção de tradição, que consiste, nesse caso, na distinção do valor histórico da qualidade plástica, do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica[65]. As decorrências mais importantes como consultor do Patrimônio Histórico foram o estudo da arquitetura colonial e o "conhecimento ao vivo da arquitetura metropolitana"[66]. Dessas decorrências, Lucio Costa não apenas se responsabilizou pelo procedimento moderno de criar o elo teórico entre a arquitetura histórica brasileira e a arquitetura moderna, como também atribuiu a importância do vernacular para a cultura arquitetônica contemporânea, contribuindo para a interpretação moderna da formação nacional. Além disso, sua reavaliação da arquitetura barroca, que ocorreu na década de 1940, decorrente também do seu cargo no IPHAN, definiu, na década de 1950, sua formulação sobre as correntes "plástico-ideal" e a "orgânico-funcional". Assim, ampliou a historiografia da arquitetura brasileira quando investigou as matrizes da cultura arquitetônica mediterrânea, a arquitetura jesuítica no Brasil, a arquitetura do período colonial, o mobiliário luso-brasileiro, a genealogia arquitetônica do Rio de Janeiro, a escultura e a arquitetura de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – e, por meio do inquérito da arquitetura portuguesa realizado em Portugal (1948; 1952), incluindo tais ocorrências arquitetônicas como parte da construção da arquitetura moderna.

No âmbito do projeto de arquitetura, o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP, 1936-1945), construído na cidade do Rio de Janeiro segundo risco original de Le Corbusier[67], é a

[63] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 164.

[64] Além da atribuição como arquiteto e diretor na Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) do IPHAN, Lucio Costa também assumiu outros cargos públicos: foi consultor da Superintendência de Desenvolvimento da Barra (SUDEBAR) e membro do Conselho Superior de Planejamento Urbano do Estado da Guanabara (CSPU) nos anos 1970.

[65] Cf. Lucio Costa, "O arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 273.

[66] Lucio Costa, "Ditchling" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 555.

[67] Sobre a participação de Le Corbusier no projeto do MESP, Otávio Leonídio organiza as informações sobre autoria do projeto, por meio das cartas e dos fatos. Cf. Leonídio, Otávio. *Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira (1924-1951)*, Rio de Janeiro: Tese de Doutoramento, PUC-RJ, 2005, p. 171-172. Yves Bruand elenca as correspondências e as divergências entre o projeto de Le Corbusier para o MESP

obra que representa o início do processo de institucionalização da gramática moderna no Brasil – "o grande edifício que abriu de maneira tão brilhante a história da nova arquitetura no Brasil"[68], palavras de Henry-Russell Hitchcock. O MESP convergiu fatos fundamentais para a formação da nova arquitetura: o primeiro foi a realização prática da doutrina moderna, estudada, de 1931 a 1935, pelo grupo de arquitetos recém-formados pela ENBA, Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Carlos Leão (1906-1983), Ernâni Vasconcellos (1912-1989), Jorge Moreira (1904-1992) e Niemeyer, liderados por Lucio Costa, que se dedicaram a estudos sobre a doutrina de Walter Gropius (1883-1969), Mies van der Rohe (1886-1969) e Le Corbusier e, como consequência, dentre outras, formaram a Escola Carioca[69] de arquitetura. Exploraram, assim, "a escala monumental, a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do concreto armado, inclusive a fachada totalmente envidraçada, o pan de verre"[70]. A presença de Le Corbusier no Brasil, segundo Lucio Costa, despertou a "criatividade [que] se revelou subitamente, com grande força inventiva"[71] em Niemeyer. A implantação do edifício concretizaria, conforme constata José Pessôa, "a crítica dos arquitetos modernos aos postulados da urbanização formal francesa da *Societé Française des Urbanistes* do plano diretor de Alfredo

e o projeto realizado de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e os demais arquitetos: "nova orientação, localização do edifício no centro do terreno, desenvolvimento em altura do bloco principal, nova distribuição interior, fusão em um único corpo dos dois volumes projetados por Le Corbusier para a sala de exposição e o auditório, contraste entre uma fachada sul inteiramente envidraçada e uma fachada norte protegida por brise-soleil horizontais e móveis, com ventilação cruzada produzindo condicionamento natural de ar" *in* Yves Bruand, "Lucio Costa: o homem e a obra" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

[68] Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Peguin Books, 1958, p. 392.

[69] Segundo Hugo Segawa: "Um intelectual da importância de Mário de Andrade parece ter sido o primeiro brasileiro a caracterizar o grupo de arquitetos em atividade no Rio de Janeiro como uma 'escola', no sentido de uma concepção arquitetônica com adeptos seguidores" *in* Segawa, Hugo, *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], p. 101. Sobre a Escola Carioca, ver também: Xavier, Alberto; Britto, Alfredo; Nobre, Ana Luiza, *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*, São Paulo: Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1991, p. 24. Tomando a proposição de Mário de Andrade: "a primeira escola, que se pode chamar legitimamente de 'escola' de arquitetura moderna no Brasil, foi a do Rio, com Lucio Costa à frente, e ainda inigualado até hoje. Eu digo inigualado porque se outros arquitetos da escola do Rio já tiveram ocasião de obter resultados arquitetônicos mais deslumbrantes que Lucio Costa, este continua uma força de artesanato, uma força de princípio, de razão e principalmente de equilíbrio, de não-experimentalismo esbanjador de tempo e dinheiro, que eu repute propriedade básica da arquitetura." Mário de Andrade, "Brazil Builds" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1944], p. 179.

[70] Lucio Costa, "Relato pessoal" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1975], p. 138.

[71] Lucio Costa, "Pavilhão do Brasil: Feira Mundial de Nova York de 1939" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 190.

Agache"[72], que Le Corbusier chamou de "*fumier agachique*"[73]. O projeto do MESP contrapõe os quarteirões tradicionais da rua-corredor, posicionando a cidade como o principal aspecto do programa arquitetônico. Além disso, o MESP faz uma importante revisão, como dimensionado por Hitchcock, na gramática do edifício em altura moderno: "a parede de vidro, o tema favorito em larga escala da nova arquitetura, já que os primeiros projetos de arranha-céus de Mies receberam uma correção funcional muito necessária"[74], que "[...] incentivou a satisfação de aspirações estéticas abertas ou secretas"[75] "[...], substituindo os efeitos planares escorregadios característicos dos anos 20, [por]um tipo de tratamento de superfície mais articulado relacionado a, mas independentemente da expressão da estrutura do esqueleto"[76]. De outra lado, pode-se observar que a historiografia predominante[77], em virtude da proeminente contribuição de Lucio Costa nas fases iniciais da formação da arquitetura moderna, restringe-se à análise da renovação arquitetônica em suas considerações, talvez por considerar que o papel mais relevante do arquiteto tenha sido entre a década de 1930 e 1950, ou pela relevância da arquitetura moderna brasileira até a década de 1950, e que, depois, foi encoberta pela quantitativa produção internacional e pela torrente de críticas ao Plano Piloto de Brasília (1957). E também talvez por deixar escapar a concomitância de seus projetos com as revisões que, aparentemente, se configurariam como uma relação anacrônica. Ou ainda pelo deslocamento ocorrido do Rio de Janeiro para São Paulo, com as revisões do moderno sendo reconhecidas pela Escola Paulista[78]. Assim, embora seja "a produção histórica escassa sobre a arquitetura moderna no

[72] José Pessôa, "Lucio Costa e o Rio de Janeiro" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 152.

[73] Le Corbusier *cit. in* Sobral, Julieta, et al (ed.), *Lucio Costa Le Corbusier: Correspondências*, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2024, p. 197.

[74] Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Peguin Books, 1958, p. 383.

[75] Hitchcock, Henry-Russell, *Ibidem*.

[76] Hitchcock, Henry-Russell, *Ibidem*.

[77] Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein confirmam sobre o limite da historiografia: "Boa parte dos autores que tem buscado realizar uma revisão crítica da historiografia da arquitetura brasileira segue mantendo, para sua explicação, um esquema sequência linear simples, que a considera segundo três momentos sucessivos e mais ou menos estanques: a. Movimento Moderno (com foco nas realizações cariocas); b. Brasília; c. Pós-Brasília (com foco na multiplicidade de tendências do período após 1980) [...] Por isso não apenas desconsidera, como não permite que se insira, nesse esquema, de maneira consistente, quase todas as arquitetura realizadas no Brasil durante pelo menos uma quinzena de anos, de 1960 até meados dos anos 1970, nem chega a dar-se conta das profundas mudanças de paradigma que ocorreram ao longo da década de 1950." In Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein. Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 51.

[78] Cf. Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein. Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 36.

Brasil até o início dos anos 1980"[79], é possível identificar autores que, na qualidade de suas contribuições, colaboraram para a historiografia da nova arquitetura brasileira dando especial lugar para Lucio Costa circunscrito à arquitetura moderna, sem considerar o revolucionário processo pelo qual a disciplina passou, resultando em "mudança de paradigma formal"[80] e posicionando a cidade como o principal tema em análise[81], impedindo um exame dos projetos de Lucio Costa considerando o contexto da abordagem crítica do pensamento moderno. Adauto Lucio Cardoso afirma, por exemplo, que o Plano Piloto de Brasília, "expressa, de forma acabada, sua concepção sobre o urbano e o urbanismo"[82]. Sendo que a experiência do Plano Piloto de Brasília contribuiu para que houvesse, na urbanística de Lucio Costa, revisões conscientes, como as questões de planificação urbana no que tange à possibilidade de expansão territorial no desenho urbano, ao zoneamento menos rígido e à flexibilização do centro como ponto de confluência da cidade. Igualmente, a persistência pode ter ocorrido devido, conforme Otávio Leonídio, à "extraordinária sofisticação das formulações de Costa, a longevidade do homem e de sua incansável ação em prol de um projeto de vida: a constituição física e discursiva de uma certa arquitetura moderna brasileira"[83], que projetou um corpo historiográfico limitado à revisão disciplinar e ao exame de seus projetos a partir de uma abordagem teórica para compreender, na sua arquitetura e na sua urbanística, questões que atravessam a questão da individualidade, mas que buscam residir em uma questão disciplinar. Assim, à primeira vista, a reavaliação do Movimento Moderno parece estar desvinculada da influência de Lucio Costa, pois permanece velada pelo posicionamento do arquiteto em assegurar os caminhos da nova arquitetura, que, por mais consolidada, reconhecida e celebrada que estivesse, também estava, de fato, lidando com a revisão dos pressupostos da renovação e da dissolução do programa idealizado no início do século XX.

A chave de leitura "as revisões do moderno" que recai sobre o conceito de pós-modernidade e pós-moderno, utilizada para o exame dos escritos, dos projetos e das obras de Lucio Costa, sobretudo no âmbito do urbanismo, é o que enquadra naturalmente os seus projetos das décadas posteriores ao

[79] Abilio Guerra, "A construção de um campo historiográfico" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 11-22.

[80] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 36.

[81] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001; Avermaete, Tom, Another Modern: *The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAi, 2005.

[82] Cardoso, Adauto Lúcio. O urbanismo de Lucio Costa: contribuição brasileira ao concerto das nações *in* Ribeiro, Luiz César de Queiroz; Pechman, Robert. *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Cap. 5, p. 96.

[83] Leonídio, Otávio. *Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira (1924-1951)*, Rio de Janeiro: Tese de Doutoramento, PUC-RJ, 2005.

início da pós-modernidade. Diante da ausência de uma abordagem abrangente sobre os projetos realizados[84] e do destino incisivo atribuído que a arquitetura brasileira teve após a construção de Brasília, torna-se indispensável examinar o processo ocorrido nesse contexto. Embora a investigação sobre os projetos, obras e teorias do arquiteto possua um arcabouço de pesquisa com relevância pela sua contribuição disciplinar e pelo seu protagonismo na formação da arquitetura moderna brasileira, há ainda uma compreensão limitada no âmbito urbanístico. Com exceção dos projetos urbanos que possuem uma significativa e consolidada historiografia, e que abrangem importantes intervenções e propostas voltadas para o contexto habitacional e urbano no Brasil, como o anteprojeto para o concurso da Vila Operária de Monlevade[85] (1934), o plano de urbanização bem como o projeto de

[84] No ano de 2021, para esta investigação, foram levantadas e analisadas vinte e sete teses sobre a arquitetura de Lucio Costa, escritas de 2003 a 2021. As dissertações e teses de mestrado e doutoramento que tratam centralmente sobre o pensamento e a teoria de Lucio Costa associados aos projetos de arquitetura são, basicamente: sobre o formalismo e a tradição, os projetos arquitetônicos das casas de Lucio Costa, sobre o projeto moderno de Lucio Costa, a relação de Lucio Costa com a cidade de Ouro Preto, associação entre Lucio Costa e o arquiteto português Fernando Távora, associações entre Lucio Costa e outros arquitetos protagonistas da arquitetura moderna brasileira, como Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, sobre a relação institucional do arquiteto com o Estado brasileiro, sobre os textos produzidos por Lucio Costa, sobre a antítese tradição e antitradição e sobre projetos específicos de arquitetura e urbanismo. De todas as investigações levantadas, a maioria absoluta delas se desenvolve sobre os projetos de Lucio Costa até o projeto do Plano Piloto de Brasília, e algumas citam ou realizam uma breve investigação sobre os planos urbanísticos de Monlevade e Barra da Tijuca. Notoriamente, os seus projetos principais se concentram na primeira parte do século XX, porém há 35 projetos desenvolvidos depois da década de 1950 que podem ser considerados na sua obra completa. Não apenas falta a investigação sobre a sua arquitetura como domina um total silêncio sobre as questões operativas mais importantes que ocorreram no âmbito disciplinar da arquitetura da segunda metade do século XX. E ainda, é possível analisar, nas teses levantadas, que há uma constante a ser respondida sobre a relação entre modernidade e tradição. Essa moderação sobre o limite disciplinar moderno de Lucio Costa causa enorme desassociação da sua produção teórica e arquitetônica em relação a pós-modernidade.

[85] Sobre a Vila Operária de Monlevade: Silva, M. A., "A alma aqui não faz sombra no chão: Lucio Costa, a História e o saber vernáculo", *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, 8(2), 2024; Nunes, R.; Ferreira, R. O. F., "O anteprojeto da Vila Operária de João Monlevade-MG e as ideias do arquiteto Lúcio Costa", *Revista Engenharia de Interesse Social*, 6(8), 2021, pp. 1–22; Natal, Caion M., "As Razões de Lucio Costa: uma leitura moderna do tempo", *Oculum Ensaios*, n. 11-12, Campinas, jan-dez 2010, pp. 30-43, disponível em: https://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/255 consultado a 03 Maio 2023, pp. 43-55; Taís Peixoto Alves; Cauê Martins, "A atemporalidade do processo de criação do arquiteto Luciio Costa: O papel do precedente na sua concepção arquitetônica", *European Review of Artistic Studies*, vol. 13, n.3, 2022; Correia, Telma de Barros, "A cidade-jardim: os conjuntos residenciais de fábricas (Brasil, 1918-1953)", *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 22, n. 1, pp. 161–198, 2014; Fernando Aliata; Claudia Shimidt, "Lucio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira, v.2,* São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999]; Correia, Telma de Barros, "O modernismo e o núcleo fabril: o anteprojeto de Lúcio Costa para Monlevade", *Revista PósFAUUSP*, 14, 2003, pp. 80-93; Correia, Telma de Barros, "De vila operária a cidade-companhia: as aglomerações criadas por empresas no vocabulário especializado e vernacular", *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR)*, [S. l.], n. 4, 2001, pp. 83-98.

arquitetura do Parque Guinle (1948-1954)[86], o Plano Piloto de Brasília (1957)[87], e o Plano Piloto da Barra da Tijuca (1968)[88], pouco foi sistematizado dos projetos urbanos de Lucio Costa, das décadas

[86] Sobre o Parque Guinle: Taís Peixoto Alves; Cauê Martins, "A atemporalidade do processo de criação do arquiteto Lucio Costa: O papel do precedente na sua concepção arquitetônica", European Review of Artistic Studies, vol. 13, n.3, 2022, disponível em: https://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/255 consultado a 03 Maio 2023, pp. 43-55; Victória de Seixas da Cunha, "Avaliação bioclimática de edifício moderno: o caso do Edifício Nova Cintra, Parque Guinle, Rio de Janeiro", Brazilian Journal of Development, v.7, n.5, Maio 2021; Nathalia Cantergiani, "Parque Guinle e Louveira: duas variações do bloco sobre pilotis – O modernismo como cultura", Anais do 13o Seminário Docomomo Brasil, 7-10 Out. 2019, disponível: https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/110589.pdf, consultado a 19 Julho 2024; Mara Oliveira Eskinazi; Pedro Engel Penter, "A fachada como interface, de Lucio Costa a Irmãos Roberto: Repertório de projeto", Anais do13o Seminário Docomomo Brasil, 7-10 Out. 2019, disponível em: https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/110533.pdf, consultado a 19 Julho 2024; Margaret Chokyu; Maria Angela Dias, "A gramática do Parque Guinle: uma análise gráfica das fachadas", 7º Projetar, 30 Set.-02 Out. 2015, disponível em http://projedata.grupoprojetar.ct.ufrn.br/dspace/handle/123456789/947, consultado a 22 de abril 2020; Thomaz Menezes Leite, "'A Praça é nossa': uma análise comparativa da sociabilidade nos espaços públicos do Largo do Machado e do Parque Guinle", VII Congresso Brasileiro de Geógrafos, 10-16 Ago. 2014, disponível em: http://www.cbg2014.agb.org.br/resources/anais/1/1404501175_ARQUIVO_TrabalhoCBG2014.pdf, consultado a 19 julho 2022; Nunes Ferreira, Carlos Eduardo. Barra da Tijuca: o presente do futuro. Rio de Janeiro: E-papers, 2014; Coelho, Carla Maria Teixeira, Conjunto Residencial Parque Guinle e a preservação de edifícios residenciais modernos, Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado, UFRJ, 2006; Alcântara, Denise, Projeto, Desempenho urbano e construção do lugar: Avaliação da qualidade ambiental do Parque Guinle, Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2002.Comas, C. "A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52" Arquitextos, ano 01, n.010.01, 2001; Wisnik, G. Lucio Costa, São Paulo: Cosac Naify, 2001.

[87] Para citar parte da bibliografia sobre o Plano Piloto de Brasília: Maria Fernanda Derntl, "Brasília e suas unidades rurais: planos e projetos para o território do Distrito Federal entre fins da década de 1950 e início da década de 1960", *Anais do Museu Paulista*, v. 28, 2020, pp. 1-32 disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e30, consultado a 30 ago. 2021; Derntl, Maria Fernanda, "O Plano Piloto e os planos regionais para Brasília entre fins da década de 40 e os anos 60", *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 21, p. 26-44, 2019, Disponível em: https://bit.ly/2E2gVjf, consultado a 2 jun. 2020; Derntl, Maria Fernanda, "Brasília e seu território: a assimilação de princípios do planejamento inglês aos planos iniciais de cidades-satélites", Cadernos Metrópole, v. 22, p. 123-146, 2020, disponível em: https://bit.ly/30oqOil, consultado a 2 jun. 2020; Ficher, Sylvia, "Das imprevidentes baixas densidades à imprudente verticalização", *Urbana: revista eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, n. 10, v. 2, 2019, pp. 278-298; Derntl, Maria Fernanda, "Além do plano: a concepção das cidades-satélites de Brasília", *Arquitextos*, ano 19, 2018, Disponível em: https://bit.ly/2ZHDySq, consultado a 2 jun. 2020; Suellen Barth dos Santos [et al.], "O traçado urbano de Brasília proposto por Lucio Costa", *Anais do 15º Encontro Cientifico Cultural Interinstitucional e 1º Encontro Internacional,* 2017; Fabiano Sobreira; Marta Romero, "Concursos de Habitação Social de Brasília: reflexões sobre projeto, inclusão e sustentabilidade", *4º CIHEL*, 7-10 Mar. 2017; Sanches A. C.; Tavares J. Plano Piloto: reflexões sobre uma proposta para Brasília, disponível em: http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco11-pdf/02_art02_risco11.pdf, consultado a 05 set. 2017; Almandoz, Arturo, "Towards Brasília and Ciudad Guayana. Development, urbanization and regional planning in Latin America, 1940s–1960s", *Planning Perspectives*, v. 31, n.1, 2016, pp. 31-53; Rossetti, E. P. "Plano Piloto/Quadras 700: questões para refletir sobre Brasília", *Universitas Arquitetura e Comunicacão Social*. v.11, n. 2, jul./dez. 2014, pp. 1-6; Braga, M., *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; Brito, Jusselma Duarte de, *De Plano Piloto a metrópole: a mancha urbana de Brasília*, Tese de doutoramento, UnB, 2009; Vidal, Laurent, *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*. Brasília: EdUnB, 2009.; Oliveira, R., A. Brasília e o paradigma modernista: planejamento urbano do moderno atrasado. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo; Queiroz, A. O Plano Piloto de Brasília e a busca da cidade ideal: utopia, arte e mitologia. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 157-167, jan.-jun. 2007; Ceballos, Viviane G. de. *"E a história se fez cidade...": a construção histórica e historiográfica de Brasília*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e

de 1970 e 1980. Tal desdobramento pode refletir o que Wisnik verificou é que "talvez esse momento, situado no final dos anos 1980, demarque o ponto mais agônico e maniqueísta em torno da avaliação crítica de Brasília, e dos sucessos e fracassos do projeto moderno como um todo"[89]. Esses projetos se constituem na proposta para o bairro de Alagados (1972)[90], no projeto para a capital da Nigéria

Ciências Humanas/Universidade Estadual de Campinas, 2005; Tavares, Jefferson. *Projetos para Brasília e a cultura urbanística nacional*. Dissertação de mestrado, EESC-USP, 2004; Paviani, A. *Brasília: Moradia e Exclusão*. Brasília: Editora UnB, 1996; Holston, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; Silva, Ernesto. *História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*. Brasília: Coordenada, 1970; Pedrosa, Mário. Brasília, hora de planejar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 mar.1960, p. 3.

[88] Sobre o Plano Piloto da Barra da Tijuca: Geise Brizotti Pasquotto, "Do 'sertão carioca' a 'Miami do Rio': As diferentes faces morfológicas da Barra da Tijuca", *IX Seminário Nacional do Centro de Memória* UNICAMP, 29-31 Jul. 2019, disponível em: Vera F. Rezende; Gerônimo Leitão, "Lucio Costa e o plano piloto para a Barra da Tijuca: A vida é mais rica e mais selvagem que os planos urbanísticos", *Urbana,* v.6, n.8, Jun. 2014, disponível em : https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635320, consultado a 12 out. 2023; Geise Brizotti Pasquotto, "As faces morfológicas da Barra da Tijuca no Rio de Janeiro (Brasil)", *Revista Nacional de erenciamento de Cidades*, v.10, n.77, 2022, pp. 96-107, disponível em https://doi.org/10.17271/23188472107720223208, consultado a 12 mar. 2023, Rachel Paterman, "Entre abismos coletivos e paraísos particulares: a paisagem na imaginação da Barra da Tijuca", *Dilemas – Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v.13, n.1, 2020, disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=563861896005, consultado a 15 mar. 2023; Junior, Washington Ramos, Subjetividade, Identidade e Geografia: o nascimento da Barra da Tijuca e o Cronos fusional (ou a 'morte' da alteridade), Tese de doutoramento, Ip-USP, 2016.Gleison Renato de Souza Menezes, A questão ambiental na Barra da Tijuca – RJ: do Plano Piloto de Lucio Costa (1969) às transformações recentes da cidade contemporânea, Dissertação de mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012; Natalia Sanchez, A invenção da Barra da Tijuca: a anticidade carioca, Dissertação de mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010; Angélica Alvim (et. al), "Privatização do espaço coletivo na metrópole contemporânea: o caso da Barra da Tijuca (RJ)", I Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura *e Urbanismo* – ENANPARQ, 2010; Azevedo, Lia Gianelli de. *Parques urbanos: Paisagismo ecogenético na Barra da Tijuca*, Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008; Gabriela da Costa Silva, "(In)Sustentabilidade ambiental na ocupação urbana da Barra da Tijuca na cidade do Rio de Janeiro", *Risco – Revista Pesquisa Arquitetura Urbana*, 2007; Gabriela Silva, "Processo de Ocupação Urbana da Barra da Tijuca (RJ): Problemas ambientais, conflitos sócio-ambientais, impactos ambientais urbanos", *PARC*, n.11, 2006, disponível em http: www.fec.unicamp.br/parc, consultado a 20 abr. 2023; Augusto Ivan de Freitas Pinheiro; Eliane Canedo de Freita Pinheiro, A construção do lugar: Barra da Tijuca. Riode Janeiro: Ed. Sextame Artes, 2001; Leitão, Gerônimo, A construção do Eldorado Urbano: O Plano Piloto da Barra da Tijuca e Baixada de Jacarepaguá – 1970/1988, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense – EDUFF, 1999; Rosemere Santos Maia, "A produção do espaço em áreas de auto-segregação: o caso da Barra da Tijuca", Anuário do Instituto de Geociências, v.21, 1998; Farias Filho, José Almir, Qualidade da forma urbana em Planos de Ordenamento Espacial: os casos dos bairros *da Urca e Barra da Tijuca*, Dissertação de Mestrado, PROURB / UFRJ, 1997.

[89] Guilherme Wisnik, "Apresentação" *in* Braga, Milton, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 13.

[90] Sobre o projeto para Alagados de Lucio Costa, não há qualquer registro historiográfico específico, embora exista uma historiografia significativa sobre o bairro, especialmente em relação às suas complexas questões sociais.

(1976)[91], na conformação urbana para um Novo Polo Urbano para São Luís (1979-1980)[92], a concepção urbanística para uma área de habitação em Corniche (1980)[93] e no estudo "Brasília Revisitada" com o projeto para as Quadras Econômicas (1985)[94]. A ausência de investigações sobre a urbanística deste conjunto de propostas de Lucio Costa, pode ser atribuída, a princípio, ao fato de que tais projetos não foram construídos, com exceção das Quadras Econômicas de Brasília. Sobretudo, o que se pode somar sobre essa ausência é que parte destes projetos adquiriram desconsideração de pesquisa porque são preconcebidos como variações do Plano Piloto de Brasília e que, no contexto das críticas elencadas ao modelo da cidade moderna, observa-se que pode ser o fundamento para determinada ausência. Wisnik aponta que, "como tema de pesquisa para as ciências sociais e humanas, Brasília se tornaria um tabu com o passar do tempo, uma vez que o juízo sobre ela se viu excessivamente comprometido pelo viés político – fosse pelos discursos apologéticos iniciais, por um lado, fosse pela apropriação ditatorial do seu devir, por outro"[95]. Assim, pode-se compreender uma contribuição para tal problema.

Além dos fatores que contribuíram para a obsolescência da arquitetura da tradição idealista moderna de 1914 a 1940, é fundamental considerar que as revisões derivam do avanço e do conhecimento científico em arquitetura. Esse processo multifacetado ampliou o debate sobre os princípios da arquitetura moderna ao longo do século XX. Ocorreu, conforme François Lyotard definiu o pós-moderno, "designa[ndo] o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX"[96]. A revisão do moderno é ainda, aparentemente apartada da atuação de Lucio Costa, porque se apresenta encoberta devido à gravidade que o termo "arquitetura pós-moderna" adquiriu em algumas avaliações, com um acento pejorativo porque, às vezes, confundido com um estilo. Aqui, trataremos como uma metodologia epistemológica de uma análise historiográfica em teoria da arquitetura, que aponta, intrinsecamente,

[91] Sobre o projeto para a Capital da Nigéria: Almeida-Júnior, D. L. D. "De Brasília a Abuja: A Construção Ex-Nihilo de uma Nova Capital Federal para A Nigéria como Simulacro Possível de Unidade Nacional". *Salvador e Suas Cores,* nº 2, outubro de 2024, .

[92] Sobre o Novo Polo Urbano de São Luís: Pflueger, G. S. "Arquitetos Peregrinos & Modernidades Em São Luís E Alcântara -MA". *Revista Jatobá*, vol. 2, novembro de 2020, doi:10.54686/revjat.v2i.66347 (apenas cita o projeto).

[93] Não há registro historiográfico específico.

[94] Sobre as Quadras Econômicas: Cardoso, Vanessa, "A Significância Cultural e o Caso Das Quadras Econômicas Lúcio Costa". *Revista Fórum Patrimônio: Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável*, vol. 11, nº 2, maio de 2021, https://periodicos.ufmg.br/index.php/forumpatrimo/article/view/33934.

[95] Guilherme Wisnik, "Apresentação" *in* Braga, Milton, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 11.

[96] Lyotard, Jean-François, *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1986 [1979], p. XV.

ao processo de revisão, e que tampouco representa um estado de "decadência ou corrupção"[97] sobre os valores alcançados, mas, autenticamente, coloca em evidência as particularidades legítimas do processo teórico e disciplinar. Sobretudo, considera-se, conforme Alan Colquhoun confirma, em relação aos princípios de desagregação, como um fenômeno essencialmente "moderno"[98]. Peter Eisenman também dimensiona que "apesar de proclamada ruptura, na ideologia e no estilo, associada ao movimento moderno, as três ficções jamais foram questionadas e, desse modo, permaneceram intactas"[99]. As ficções são componentes do sistema abstrato de relações do pensamento clássico: "a representação [que] devia materializar a ideia de significado; a razão [que] devia codificar a ideia de verdade; a história [que] devia resgatar a ideia de eternidade a partir da ideia de mudança"[100].

3 [Hipótese da tese]

Hipotetizar que Lucio Costa é um arquiteto pós-moderno não é a proposição da investigação. O objetivo é identificar o lugar que a urbanística de Lucio Costa assumiu nas propostas projetuais e teóricas a partir da década de 1930 e investigar se o arquiteto, através de seus projetos de urbanismo, dialogou com as principais correntes teóricas e práticas de seu tempo, em que medida o fez e se suas abordagens ultrapassaram as concepções modernas e incorporaram questões que podem ser associadas às discussões pós-modernas. A razão para associar a atuação de Lucio Costa às revisões do Movimento Moderno reside no fato de que o arquiteto, na formação do programa moderno, incorporou à sua prática disciplinar a percepção consciente do passado. Lucio Costa, "descobrindo, ou elegendo, em nossa tradição, uma determinada constante – a qualidade construtiva de 'não mentir', de construir com rigor e sobriedade, ao contrário dos arremedos postiços dos 'estilos históricos'"[101], defendeu que a arquitetura moderna não era uma ruptura com a história da arquitetura brasileira, mas, sim, uma retomada de postura ética, construtiva e responsável com a realidade e, como consequência, possibilitando o reenquadramento do papel social do artista[102]. A relação formalismo e tradição caracterizou o percurso conceitual da arquitetura moderna brasileira, por meio da "valorização de uma arquitetura civil anônima, simples e austera, desataviada e pobre"[103],

[97] Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 27.

[98] Alan Colquhoun, "Três tipos de historicismo" *in* Colquhoun, Alan, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 34.

[99] Peter Eisenman, "O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1996], p. 233.

[100] Peter Eisenman, *Ibidem*.

[101] Wisnik, Guilherme, *Lucio Costa: espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 15.

[102] Cf. Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934].

[103] Wisnik, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 15.

conforme sintetiza Wisnik sobre o repertório que Lucio Costa elegeu. A consideração com as interrelações de elementos construtivos da "casa transmontana portuguesa, a oca indígena e as casas dos bandeirantes, de fazenda, de arrabalde e a casa urbana de bairro"[104] – reflexo da ideologia que Lucio Costa afirma "assumir e respeitar o nosso lastro original luso-afro-nativo"[105] – serviu para substituir o vocabulário dos estilos históricos ecléticos para um léxico moderno. Assim, objetivou incorporar a tradição arquitetônica colonial pela sua "coerência fundamental no sistema construtivo do passado"[106] como principal elo histórico com a cultura arquitetônica moderna, ao assegurar a existência de princípios permanentes e atemporais por meio do saber técnico, mantendo-se, ao longo do tempo, na defesa da continuidade da tradição, das formas válidas, da perfeita união entre técnica e expressão arquitetônica e pela preservação dos valores históricos[107].

Colquhoun demonstra duas suposições sobre a sociedade moderna que o projeto modernista aspirou: "a primeira era a de que o período moderno devia possuir suas próprias e singulares formas culturais, com o mínimo possível de contaminação pela tradição, e a segunda era a de que a sociedade era como a descrição da mente segundo Locke; uma tábula rasa"[108]. Colquhoun, utilizando-se da "útil terminologia" de Françoise Choay (1925-2025) – "de modelos progressistas e culturalistas"[109], evidencia que a crítica pós-moderna se posicionou sobre essas suposições por meio de duas perspectivas: "Para os progressistas, o pós-modernismo é uma transfiguração do modernismo. Mantém muitas das ideias associadas ao modernismo – principalmente a noção de uma radical ruptura com a história –, mas as transforma. Para os culturalistas, ao contrário, o pós-modernismo implica uma completa dissociação do modernismo e uma reação contra ele a favor da tradição"[110]. A crítica pós-moderna à rejeição das influências históricas do Movimento Moderno apresenta variadas interpretações, sendo abalizada por dois extremos, conforme citado por Colquhoun: "Em um extremo, encontramos alguém como Robert Venturi, cuja atitude em relação à tradição parece, de certa

[104] Guilherme Wisnik, *Idem*, p. 31.

[105] Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 246.

[106] Wisnik, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 15.

[107] Segundo Lucio Costa: [...] comecei a estudar a sério e a perceber o que tinha de significativo na arquitetura tradicional nossa, portuguesa, seja na época da Colônia, seja na do Império, que seria um alimento ótimo para o arquiteto de hoje se ele soubesse tirar partido dela e não pretendesse macaquear apenas por modismo, de forma inteiramente inadequada" *in* Lucio Costa *cit. in* "Lucio Costa sobre Aleijadinho" (entrevista à Jorge Czajkowski, Ronaldo Brito e Carlos Zilio, junho 1986) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 104.

[108] Alan Colquhoun, "Atitudes críticas pós-modernas" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1984], p. 222.

[109] Alan Colquhoun, *Idem*, p. 223.

[110] Alan Colquhoun, *Ibidem*.

maneira, com a de Lyotard. A ênfase de Lyotard sobre o indeterminado, o confuso, o pluralista e o fragmentário parece ecoar a tese da Complexidade e Contradição de Venturi e grande parte de sua arquitetura"[111]. Para Colquhoun, no outro extremo, "encontramos um arquiteto como Leon Krier, que [para quem] a tradição do classicismo [era]como um modelo absoluto mesmo que siga tanto o neoclassicismo quanto a arquitetura românica"[112]. Segundo Edgar Graeff, "a dialética de Lucio Costa não se cristaliza numa conclusão"[113], pois "seu pensamento não persegue uma regra, uma norma, uma lei ou uma fórmula. É um pensamento vivo, que transporta germes de novos pensamentos"[114]. É por meio dessa reconhecida "posição dialética"[115] que a abordagem singular de Lucio Costa, que distinguiu a arquitetura moderna brasileira e lhe conferiu notoriedade no campo crítico, não pode ser encontrada naquelas suposições modernas da fase inicial do programa moderno, tampouco nas extremidades pós-modernas. Sophia Telles especifica que "encontramos um traço empirista não apenas em sua conhecida oposição ao racionalismo estrito do projeto moderno. Mas também no emprego do termo 'clássico' para designar não uma regra compositiva, mas o caráter de monumentalidade, o severo e o digno sentido da intenção"[116]. Isso demonstra que o Lucio Costa desenvolveu uma interpretação alternativa, mantendo muitas ideias associadas ao Movimento Moderno e, de forma simultânea, conciliando-as com a tradição[117]. Lucio Costa, à semelhança de outros arquitetos associados ao pós-modernismo, propõe soluções em que formas clássicas são reinterpretadas e integradas ao projeto, frequentemente preservando uma abordagem em consonância com a tradição. Veremos isso na sua urbanística, quanto aos eixos estruturantes dos seus planos, como no Plano Piloto de Brasília e no plano para a capital da Nigéria, tomados como exemplo. Porém, em

[111] Alan Colquhoun, *Idem*, p. 225.

[112] Alan Colquhoun, *Idem*, p. 225.

[113] Edgar Graeff, "Nota Introdutória" *in* Costa, Lucio, *Lucio Costa: Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura - CEUA, 1962, p. 6.

[114] Edgar Graeff, *Ibidem*.

[115] Segundo Carlos Eduardo Dias Comas: "Lucio adota uma posição dialética: parte se rejeita, parte se aceita. "Diz que é absurdo falar de antagonismo entre modernidade e tradição, entre nacional e internacional. Lucio é homem dos cinzas, não homem do preto ou do branco. Cf. Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento", *Revista Arq Texto*, n. 2, 2001, pp. 8-9.

[116] Sophia Silva Telles, "Ensaio sobre a utilidade lírica" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 621.

[117] Segundo Lauro Cavalcanti: "A base teórica dessa postura era dada em consonância com os postulados modernos estabelecidos pela vanguarda da época – principalmente Oswald de Andrade e Mário e Andrade, que propugnavam o casamento das posições da vanguarda erudita com elementos tradicionais e populares. Os arquitetos modernos ganham a discussão argumentando que suas construções são, a um só tempo, novas, nacionais e estruturalmente ligadas ao passado" *in* Lauro Cavalcanti, "Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira", 1987 *in* Guerra, Abilio, *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 112.

paralelo, diferentemente de muitos arquitetos pós-modernos, Lucio Costa não se utiliza das formas tradicionais como paródias, ou irreverência caricata ou uma vulgaridade aparentemente não intencional[118].

A discussão pós-moderna na qual a urbanística de Lucio Costa pode ter algum lugar não está em uma produção em tratamento de fachadas clássico-referenciais, configurando um espaço urbano historicista, na expressividade da sua arquitetura, ou nas imagens utópicas do Archigram, visando à cidade *high-tech*. Lucio Costa atuou como um estruturador da consciencialização de que o desenvolvimento arquitetônico moderno dependia dos saberes adquiridos da herança histórica, ao determinar que a tradição arquitetônica do Brasil é aquela, inicialmente, do período colonial, que se insere já no período do Barroco, e que deveria ser modelo do conhecimento histórico, da referência construtiva e da importância da valorização do conjunto arquitetônico civil, que, até então, não apresentava significação de valor arquitetônico histórico para a cultura construtiva brasileira[119]. Discutiu, ao reinterpretar a história da arquitetura no Brasil, reescrevendo-a e realocando-a na história global a favor do verdadeiro caráter da arquitetura desenvolvida no país, a continuidade de uma ética disciplinar responsabilizada com o passado e com a realidade. Posteriormente, tal racionalização foi desenvolvida no âmbito urbanístico ao elaborar um léxico histórico, que envolve as urbanísticas do período do Barroco, do século XVIII e XIX, não apenas o léxico brasileiro, mas aquele que tem origem no urbanismo histórico relacionado. Dessa forma, o conceito de arquitetura moderna, conforme elaborado por Lucio Costa e caracterizado pela percepção consciente do passado ao incorporar elementos semânticos e o vocabulário linguístico da arquitetura do período colonial brasileiro para a formação da arquitetura moderna e a valorização da continuidade da tradição – articuladas nas "concepções formal estática" e "formal dinâmica" –, pode indicar uma postura não ortodoxa em suas teorizações sugerindo que suas abordagens foram além das conceituações modernas. Lucio Costa, compreende como processo legítimo as revisões disciplinares, como explica: "se algumas vezes os monumentos barrocos merecem realmente essa pecha de anomalias artísticas, a grande maioria deles – inclusive daqueles em que o arrojo da concepção ou o delírio ornamental atingem o clímax – é constituída por autênticas obras de arte, que não resultaram de nenhum processo de degenerescência,

[118] Cf. Alan Colquhoun, *Ibidem*.

[119] Lucio Costa sobre a "verdadeira" tradição diz que: "não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação – completamente fora daquela realidade maior que cada vez mais se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso –, os elementos já sem vida da época colonial [...] Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre de obras, sempre tão achincalhado, ao velho "portuga" de 1910, porque – digam o que quiserem foi ele quem guardou sozinho a boa tradição." Cf. Lucio Costa, "Documentação necessária" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], pp. 457-462.

mas, pelo contrário, de um processo legítimo de renovação"[120]. Portanto, não se trata de uma postura de ruptura, de negação ou inovação generalizada; trata-se de um processo próprio onde a arquitetura incorpora novas ou reelaboradas sintaxes e semânticas disciplinares.

Assim, ao observarmos o complexo processo de revisão do Movimento Moderno pelo qual o campo disciplinar passou, rearticulando as revisões para novos métodos e novas ideologias, e que Lucio Costa não estava alheio a esse processo de reorganização disciplinar, e que tais questões ainda não foram formuladas ao seu respeito, pode-se desde já entender que alguns fatores da urbanística que Lucio Costa desenvolveu podem não terem sido percebidos, como a elaboração da habitação social; a maior atenção com o crescimento habitacional no desenho urbano que originou flexibilidade e adaptabilidade, zonas anucleadas, colagens e citações; aprofundamento nos métodos do urbanismo oitocentista, reiterando "um caráter eminentemente taxonômico"[121] do racionalismo francês, expresso, por exemplo, nas dimensões espaciais da morfologia urbana, na forma dos conjuntos urbanos, na forma física dos elementos morfológicos do espaço urbano, na sua ampla relação entre dimensão e escala; e "eminentemente heurístico"[122] do empirismo inglês, devido às experimentações urbanas de aglomerados habitacionais e ideias que corroboraram para a "invenção da superquadra", entre outras soluções apresentadas pelo arquiteto, como veremos. Portanto, a urbanística de Lucio Costa, à primeira vista, se define pelo aprimoramento do seu urbanismo. Sua gênese ocorre na urbanística formal, a qual Lamas define como uma "prática urbanística que dará continuidade às morfologias urbanas tradicionais e aceitará inovações resultantes de outros contributos disciplinares"[123], sendo profundamente marcada pelo saber-fazer adquirido historicamente e pela consideração das questões socioeconômicas e técnicas. Além disso, inclui no seu programa, o esforço de estruturar um sistema integrado entre arquitetura e urbanismo, em persuasão para que a disciplina fosse compreendida como a fundamental ferramenta de organização espacial das cidades para substituir o protagonismo operante de engenheiros, militares gestores e profissionais sanitaristas compelidos em ceder facilmente para o mercado imobiliário. De maneira que contribuir para observar a sua urbanística a partir do conjunto de projetos e teorias, pode nos revelar se o arquiteto se manteve dialogando teoricamente com o campo de investigação e se pode nos revelar contribuições e incorporações da revisão do moderno na sua urbanística.

[120] Lucio Costa, "A arquitetura dos jesuítas no Brasil", *ARS*, v. 8, n. 16, p. 127–195, 2010 [1941], p. 129.

[121] Júlio Roberto Kantinsky, "Apresentação" *in* Gorovitz, Matheus, *Brasília: Uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, p. 9.

[122] Júlio Roberto Kantinsky, *Ibidem*.

[123] Lamas, José M. Ressano Garcia, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Lisboa: Fundação Calouste Gukbenkian, 2000, p. 234.

4 [Chave de leitura – Estado da arte]

A urbanística de Lucio Costa, distinta de sua arquitetura de origem neocolonial, pode ser considerada intrinsecamente moderna desde a sua concepção. No período que abrange as primeiras revisões da doutrina das vanguardas, entre as décadas de 1930 e 1950, coexistiram distintas tendências que conformaram o período entre a crise e a continuidade: algumas visavam à manutenção da doutrina ortodoxa moderna (1930-1950); outras promoviam uma primeira revisão, que, embora introduzisse novos temas, ainda preservava a continuidade da ortodoxia (1930-1945); e, finalmente, aquelas que culminaram no surgimento de novos repertórios formais, rompendo com os preceitos estabelecidos da vanguarda moderna (1940-1950)[124]. No contexto, entre os anos de 1934 e 1957[125], a urbanística de Lucio Costa começa a se desenvolver pela criação de experimentações urbanísticas que transcendem sua primeira fase inicial, abrangendo características como biaxialidade, mononuclearidade, zoneamento funcional, reconstituição do espaço urbano histórico, interação com as arquiteturas preexistentes e o reconhecimento de procedimentos que conferem o devido caráter de *urbis* e *civitas*. Desenvolveu-se, inicialmente, sobre o anteprojeto de urbanismo para o concurso da Vila Operária de Monlevade, em Minas Gerais (1934), onde Lucio Costa explorou uma linguagem arquitetônica influenciada por Perret e uma linguagem urbanística inspirada por Le Corbusier, "matando a rua-corredor"[126] para nunca mais ressuscitá-la na sua urbanística, em virtude da "invenção da superquadra". Outros projetos desse período, como a Cidade Universitária (1937) do Rio de Janeiro, o Museu das Missões (1940) no Rio Grande do Sul, o Plano Urbanístico do Parque Guinle (1943) e as Rampas da Glória (1943-1965), também no Rio de Janeiro, apresentam uma série de procedimentos que perdurariam na urbanística de Lucio Costa, incluindo o desenvolvimento de um sistema de arborização e ajardinamento, que, integrado ao projeto urbano, foi preponderante para definir a *ordennance* do espaço urbano. Esse sistema se entrelaçou com as preexistências ambientais, as questões paisagísticas, as heranças históricas e, principalmente, com procedimentos formais que garantiram a continuidade da tradição histórica. Durante esse período, as discussões em torno da linguagem arquitetônica e da tradição, com seus diversos usos de elementos construtivos,

[124] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

[125] Lucio Costa compreende esse período como um estágio da arquitetura moderna: "Assim como a morte do Corbusier foi um alívio para todo mundo, o fato de Brasília ter sido construída foi um alívio para todos os arquitetos que finalmente se livraram daquele pesadelo, daquela arquitetura moderna que vinha desde 1936 até Brasília". Importante esclarecer aqui que esse trecho está contextualizado com a crítica de Lucio Costa quanto ao desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira: sobre um "receituário que compunha arquitetura" e "toda a mediocridade que o havia acompanhado começou a fazer caricatura daquilo que ele [Oscar Niemeyer] fazia." *in* Lucio Costa *cit. in* "Arquitetura após Brasília" (entrevista a Álvaro Hardy, Éolo Maia, José Eduardo Ferolla, Maurício Andrés e Paulo Laender, dezembro 1979) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 60

[126] Le Corbusier, *Planejamento Urbano*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000 [1943], p. 93.

concretizaram-se no urbanismo. Um exemplo disso é o projeto do Museu das Missões, que promoveu a recuperação, memória e patrimonialização do tipo urbano histórico. Essa integração também se evidenciou nos edifícios do Parque Guinle, que respeitaram a relação com o edifício histórico, o Palácio das Laranjeiras, e a estruturação do seu entorno. Além disso, a intervenção urbana das Rampas da Glória foi realizada para preservar a paisagem histórica do período colonial. Os procedimentos encontrados nos projetos tinham, principalmente, como objetivo estruturar o espaço urbano por meio da arquitetura, visando à preservação da sua paisagem histórica, de modo a resguardar o tempo passado e o tempo presente em um mesmo ambiente urbano.

Desde a década de 1950, iniciou-se uma reação ao urbanismo moderno, particularmente sobre as diretrizes da Carta de Atenas (1933), diante dos "falhanços"[127] das promessas anunciadas, a mais explorada delas sobre a dificuldade de transformar o ambiente urbano em socialmente suficiente. Essa crítica disciplinar ocorreu em decorrência da crescente participação das ciências sociais na conformação do espaço urbano, nas diversas tendências diferentes que surgiram e que compartilhavam da crítica ao funcionalismo e ao universalismo, gerando outras revisões e críticas operativas notoriamente realizadas a partir desse período. As mudanças disciplinares que ocorreram ao adicionar ao movimento racionalista modelos abertos de expressões arquitetônicas e urbanas variadas, questões como as preexistências ambientais e topográficas, a arquitetura vernacular, a expressividade de formas arquitetônicas orgânicas e escultóricas, a participação do destinatário, a retomada das tipologias arquitetônicas, a percepção consciente do passado e entre outros fatores, preponderaram nas metodologias arquitetônicas e urbanísticas direcionando mudanças formais. Foi nesse contexto que Lucio Costa elaborou nove dos seus doze projetos urbanos[128], entre eles, o Plano Piloto de Brasília (1957). O plano contribuiu para que, na década de 1960, surgissem rupturas, novas correntes e concepções que, herdeiras das críticas iniciais, criaram um distanciamento consciente do movimento moderno[129]. As novas metodologias emergiram a partir das críticas às práticas urbanísticas modernas e abordavam a preponderância do contexto físico local, a falta de atenção às preexistências sociais e à expressão cultural, o rompimento com a estética da paisagem local e a tendência de

[127] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973].

[128] Consideramos o Plano urbano de Monlevade (1934), o Plano urbano da Cidade Universitária (1936), o Museu das Missões (que embora seja essencialmente um projeto de arquitetura, também apresenta uma abordagem disciplinarmente urbanística, 1940), o Plano setorial do Parque Guinle (1943), o Plano Piloto de Brasília (1957), o projeto de arquitetura paisagística das Rampas da Glória (1959), o Plano Piloto da Barra da Tijuca (1968), o projeto para Alagados em Salvador (1973), o Projeto da capital da Nigéria (1976), o Novo Polo Urbano de São Luís (1980), o projeto para Corniche em Casablanca (1981) e o projeto "Brasília Revisitada" das Quadras Econômicas para a expansão e Adensamento de Brasília (1988).

[129] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

universalizar as particularidades das comunidades locais, incluindo a "morte da rua-corredor"[130], entre outras questões[131]. Dessa forma, ao incorporar novos recursos ao movimento racionalista para implantação de desenhos urbanos, essas questões passaram a predominar nas metodologias urbanística com mudanças formais. Tais questões começaram a considerar o tecido existente, o caráter do lugar, a continuidade do valor das preexistências ambientais e topográficas, a atenção à arquitetura vernacular e a percepção consciente do passado. Isso consistiu também em reelaborar o paradigma do edifício autônomo da arquitetura racionalista em direção à integração com a cidade tradicional, tendo como objetivo combater o cosmopolitismo presente na vertente moderna de teor mais universalista[132], o que instigou propostas de integração e recuperação de significados. Além disso, uma das contribuições disciplinares mais significativas foi a centralização da habitação como esforço fundamental da disciplina. Com isso, surgiu a avaliação para a recuperação da escala casa-rua-bairro-cidade e a rua tradicional. Essa adesão a experiências expressivas arquitetônicas se estendeu a projeto que também exploraram, no plano ideológico, experiências construtivas significativas, utilizando metodologias caso a caso, que permitiam a incorporação de colagens e citações. No contexto interno, até meados dos anos 1960, a "autossatisfação conquistada com Brasília parece ter garantido à arquitetura brasileira também uma espécie de imunidade à crise do moderno, que se somou à repressão ao pensamento crítico no período militar e nos manteve à margem do debate teórico internacional por muitos anos"[133], conforme aponta Ana Luiza Nobre. Ademais, como demonstrado por Wisnik, "a década de 1960 reservava um futuro bem menos radioso para aquela utopia em processo de materialização"[134]. Por outro lado, foi nesse contexto que a urbanística de Lucio Costa tomou forma e experiência, compreendendo a intenção plástica, no caso do urbanismo, em um formalismo experimental que dialogava com a tradição do urbanismo novecentista no âmbito do espaço público, enquanto conservava as práticas modernas, ora com um delineamento mais solto, ora com rigidez na expressão do desenho urbano no âmbito do espaço privado. Assim, em seus projetos realizados no período já nessa condição pós-moderna (1957-1977), Lucio Costa desenvolveu o Plano Piloto de Brasília, que serviu de referência para os seus planos posteriores e, a princípio, parece formular a sua urbanística. Contudo, ao final desta investigação, revelou-se que esse plano é,

[130] Le Corbusier, *Planejamento Urbano*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000 [1943], p. 93.

[131] Cf. Reis Filho, Nestor Goulart. *Urbanização e Teoria: contribuição ao estudo das perspectivas atuais para os conhecimentos dos fenômenos de urbanização*. São Paulo: Tese de Provimento de Cátedra, FAU-USP, 1967.

[132] Cf. Rogers, Ernesto Nathan. Experiencia de la arquitectura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965; Gregotti, Vittorio, Território e Arquitetura *in* Nesbitt, Kate (Ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica (1965-2018)*, São Paulo: Cosac & Naify, 1976, pp. 371-378.

[133,] Nobre, Ana Luiza, Arquitetura sob suspeita, *Revista Celeuma*, n. 4, maio 2014, p. 58.

[134] Guilherme Wisnik, "Apresentação" *in* Braga, Milton, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 9.

sobretudo, o início de uma variada percepção sobre o tema da cidade no qual se destacou ainda o Plano Piloto da Barra da Tijuca (1969), que considera o lugar preexistente, histórico e fisicamente, como preponderante sobre a arquitetura e o urbanismo.

Nas décadas de 1970 e 1980, a experiência nacional foi caracterizada pelo uso elaborado da forma, da escala monumental, da disposição espacial dinâmica e dos elementos que contribuem para a memória coletiva e a formação da identidade cultural contemporânea. Durante o período marcado pelas dispersões das posturas arquitetônicas (1977-1985), projetos como o plano urbanístico para a capital da Nigéria (1976), o Novo Polo Urbano de São Luís (1979), a proposta de uma zona de habitação para Corniche, em Casablanca, Marrocos (1980-1981) e a revisão do Plano Piloto, "Brasília Revisitada", que busca a complementação, adensamento, preservação e expansão de Brasília (1988), apresentam discussões que podem ser compatibilizadas com as problemáticas do período. Assim, o que se observa são projetos de variadas dimensões, abrangendo desde a setorial, até a urbana e territorial e nos diversos domínios das transformações do território e de seus mecanismos no que diz respeito à construção, adaptação e conservação em diversos níveis de produção do espaço. Isso ocorreu no nível de planejamento urbanístico e de construção, na concepção urbanística das cidades programadas, das intervenções urbanas e na concepção das cidades novas – CNs[135].

5 [Metodologia e Sistematização do texto da tese]

A estrutura principal da tese decorre dos projetos selecionados que são a produção principal de Lucio Costa no âmbito do urbanismo. Outros projetos, obras e a sua arquitetura também podem ocorrer na sua dimensão urbana e aparecem aqui quando conexos. Entretanto, possuem uma capacidade de investigação à parte. Tal decisão metodológica sobre a reunião desse conjunto de projetos, além de buscar juntá-los no seu contexto teórico, demonstrou, posteriormente, a sua capacidade de configurar uma urbanística de Lucio Costa, principalmente pela sistematização de seus procedimentos e uma determinada noção de integração. Inicialmente, elencar esses projetos em um campo fechado, ou seja, numa urbanística, poderia ser interpretado como limitador; contudo, constatou-se o oposto, porque evidenciou um aprofundamento de questões relacionadas especificamente ao campo urbanístico. Além disso, esse delineamento possibilitou a abertura de um campo ampliado de investigação, abrangendo questões não contempladas nesta tese, como, por exemplo, a análise de

[135] Segundo Ricardo Trevisan: "Resumidamente, conceituo CNs como núcleos urbanos criados: 1) pelo desejo do poder público ou da iniciativa privada e concretizado em ações específicas; 2) para buscar atender, ao menos de início, a uma ou mais funções dominantes (administrativa, de colonização, ferroviária, de realocação, balneária, satélite etc.); 3) em um sítio previamente escolhido; 4) a partir de um projeto urbanístico; 5) por agente(s) definido(s) – eventualmente profissional(is) habilitado(s); e 6) em um limite temporal determinado, implicando, inclusive, em um momento de fundação razoavelmente preciso." *in* Trevisan, Ricardo, *Cidades Novas*, Brasília: Editora UnB, 2020.

desempenho dos projetos construídos. Assim, a organização cronológica dos documentos, além de estruturar a dimensão didática da tese, contribuiu para observar as ocorrências e as transformações disciplinares que ocorreram no seu contexto histórico. Não foram dimensionadas, no âmbito metodológico, questões fixas para a análise dos projetos. As questões se conformaram a partir da fundamentação teórica, de discussões críticas e da análise bibliográfica relativa às revisões críticas do moderno. Por isso, o estado da arte ocorreu de acordo com as análises dos casos de estudo em questão, ou seja, distribuiu-se a revisão de literatura ao longo de toda a tese. Cada projeto suscitou um arcabouço teórico específico e, assim, os estudos sobre autores e teorias também foram derivados dessas questões inerentes dos projetos.

Para tal, introduziu-se o contexto das décadas de 1930 e 1940 por meio de discussões, que decorreram para a crise das décadas de 1950 e 1960 e inseriram o contexto da formação do moderno no Brasil. As discussões de autores, como Manfredo Tafuri (1935-1994), David Harvey (Reino Unido, 1935) e Bruno Zevi (1918-2000)[136] evidenciam que o movimento moderno no contexto brasileiro emergiu já inserido em um cenário disciplinar crítico, do que se entende que, por isso também, se manifesta numa reformulação tanto do seu projeto estético quanto do seu projeto ideológico[137]. A reunião desses autores, além de fornecer a dimensão do contexto histórico, permite compreender que o "período heroico" não se limitou a uma construção positiva do moderno, mas demonstrou suas tensões e ambiguidades que se refletem na construção da arquitetura moderna de Lucio Costa. Por exemplo, o aspecto fundamental da tradição arquitetônica como parte compositiva da sua arquitetura moderna emergiu a partir da revisão do programa moderno que, a princípio, excluiu essa dimensão de sua constituição. Para essa estruturação historiográfica, narra-se, sobretudo por meio do pensamento de Mário de Andrade e Luis Lafetá, a formação do "espírito" moderno. Embora, posteriormente, tenha havido um distanciamento teórico substancial entre Lucio Costa e Mário de Andrade, a referência historiográfica do pensamento de Mário de Andrade decorre, principalmente, pelo que Wisnik já demonstrou "acerca da identificação de uma expressão artística nacional, que

[136] O historiador italiano de arquitetura, Manfredo Tafuri, foi uma referência significativa para explicitar a crise do movimento moderno por meio do declínio do projeto iluminista ao considerar sua dimensão política. Além de Tafuri, o geógrafo britânico David Harvey (Gillingham, 1935) contribuiu com sua visão sobre o impacto do pós-moderno na esfera cultural, econômica e política, no âmbito de uma visão materialista histórica ao dimensionar a flexibilidade do capitalismo, demonstrando que as transformações nos sistemas de comunicação e dos transportes alterou significativamente a percepção do espaço e tempo, impactando nas formas de organização social, cultural e econômica. O arquiteto italiano Bruno Zevi, que aparece com ampla contribuição para o objeto de investigação da tese, forneceu uma abordagem crítica sobre as transformações na arquitetura desde o século XVIII até o período contemporâneo ao enfatizar, por meio das inovações formais, técnicas e sociais da arquitetura moderna, a concepção do espaço, a função social da arquitetura e a sua expressão cultural.

[137] Cf. João Luiz Lafetá, 1930: *A Crítica e o Modernismo,* São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000 [1974], p. 251.

viria(m) também a desenvolver um campo teórico fértil em torno do problema, e fundar uma linguagem de interpretação que seria seguida tanto na sociologia quanto na filosofia estética"[138], e também pela sua "trajetória intelectual e artística [que] apresenta significativas semelhanças com a de Lucio Costa" devido a serem "personalidades de destaque na política do patrimônio histórico no Brasil, os dois pensadores se fizeram ideológicos da modernidade, mas estiveram ideológica e sentimentalmente muito ligados a um certo tradicionalismo, que essa mesma modernidade abafava"[139]. No subcapítulo posterior, descrevem-se as questões que os arquitetos Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, estavam a desenvolver até 1936, no particular período nomeado por Lucio Costa de "chômage". Ao considerar o período de "chômage" como parte integrante da formação da racionalidade da arquitetura moderna, tornou-se necessário, diante da ausência de referências teóricas e projetuais relacionadas na teoria de Lucio Costa, examinar as questões desenvolvidas pelos arquitetos até aquele momento. Essa análise foi essencial para identificar quais desses elementos foram incorporados por Lucio Costa para a formulação da nova arquitetura. Diante do programa conceitual da arquitetura moderna formulada por Lucio Costa foi necessário identificar as sobreposições e interseccionalidades entre o moderno e a tradição construtiva portuguesa. A análise bibliográfica da produção teórica de Lucio Costa demostrou que sua manifestação disciplinar no âmbito do urbanismo se restringiu às reflexões e ensaios breves, evidenciando que sua fundamentação teórica sobre o projeto de urbanismo e o tema da cidade iniciaram-se com o desenvolvimento do projeto da Vila Operária de Monlevade.

A sistematização do documento da tese está conciliada com o desenvolvimento do contexto histórico e teórico ao considerar as discussões sobre a continuidade do movimento moderno e a crise de seus paradigmas, que consideramos de 1934 até 1957. A síntese do projeto estético e ideológico brasileiro com a doutrina racionalista, que "delineia um cunho de originalidade na nova arquitetura brasileira"[140], ocorreu para Lucio Costa de uma maneira, por assim dizer, "antropofágica", pois ocorreu também a partir da ideologia exterior e, ao projetar, promoveu uma terceira via que foi o início dessa abertura que se revelará na sua urbanística. Os projetos de urbanismos iniciais da Vila Operária de Monlevade; da Cidade Universitária; o projeto do Museu das Missões no seu âmbito urbanístico; o projeto do Parque Guinle, constituindo o conjunto de edifícios; as Rampas da Glória (1959), elaboraram as primeiras formulações: sobre o coração da cidade, a "morte da rua-corredor", o zoneamento funcional, a síntese relacional entre o Barroco e o moderno, o procedimento das

[138] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 56.

[139] Wisnik, Guilherme, *Ibidem*.

[140] Xavier, Alberto; Britto, Alfredo; Nobre, Ana Luiza*, Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*, São Paulo: Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1991, p. 23.

arquiteturas sobre plataforma, a formulação do aglomerado habitacional em superquadra, o equacionamento das preexistências ambientais e a paisagem urbana. Esse conjunto de projetos marca uma gênese da urbanística de Lucio Costa, que, pelos seus singulares desenvolvimentos, já aponta uma direção revisionista. Os projetos da década de 1950 e 1960, o Plano Piloto de Brasília (1957), o Plano Piloto da Barra da Tijuca (1969), para além da consolidação experimental das questões teoricamente formuladas anteriormente, incluíram no repertório novas propostas metodológicas que alcançaram mudanças nos elementos morfológicos do espaço urbano, o desenvolvimento da monumentalidade na escala urbana e territorial, o resgate da figura do monumento e mecanismos de controle do território. Com os resultados dos estudos das propostas urbanísticas posteriores ao Plano Piloto de Brasília, observa-se que o Plano, como um cânone brasileiro, podemos dizer assim, foi revisado pelo próprio Lucio Costa. Os projetos da década de 1970 e 1980, a partir de Alagados, a proposta para a capital da Nigéria, o Novo Polo Urbano de São Luís, o projeto para Corniche em Casablanca e a proposta para a expansão de Brasília consolidada em Quadras Econômicas revelam os procedimentos de colagem e citação, a persuasão do zoneamento funcional, o núcleo urbano central com a sua monumentalidade tradicional e o agrupamento humano por meio das superquadras em um processo orgânico diante das mudanças significativas que passam na sua concepção e a expressão da concepção da forma dinâmica em amplo desenvolvimento.

A documentação no Acervo Lucio Costa na Casa da Arquitetura foi a base documental de maior relevo para a presente tese de doutoramento. O processo de consulta e recolha iniciou-se ainda quando o espólio se encontrava disponível na plataforma on-line do Instituto Tom Jobim[141]. Foi em 2021, quando se transferiu o conjunto documental para a Casa da Arquitetura que as consultas passaram a ser no local. A restrição da pesquisa a temas previamente definidos limitou significativamente a recolha de materiais que, a princípio, não se indexavam aos temas e à ocorrência de descobertas eventuais, restringindo a amplitude e a espontaneidade das associações possíveis no processo de consulta. Ademais, pela dimensão do arquivo, cerca de dez mil itens, entre peças desenhadas analógicas, peças fotográficas analógicas e documentos simples textuais, a consulta limitou-se aos documentos relativos aos projetos de urbanismo. O método de consulta, diante da impossibilidade de salvar arquivos para consulta posterior, baseou-se na transcrição de informações, que foram compiladas e examinadas numa fase posterior para permitir a análise do material. De notar que uma parte considerável do material consultado correspondia a peças desenhadas digitalizadas e a documentos que, em muitos

[141] O Instituto Antônio Carlos Jobim iniciou suas atividades em 2001, disponibilizando a obra poética e musical do compositor Antônio Carlos Jobim (1927-1994). Posteriormente, passou a preservar os acervos dos compositores Dorival Caymmi (1914-2008), Chico Buarque (Rio de Janeiro, 1944), Gilberto Gil (Salvador, 1942), Paulo Moura (1932-2010), Milton Nascimento (Rio de Janeiro, 1942) e da atriz Marieta Severo (Rio de Janeiro, 1946).

casos, apresentavam-se como documentos manuscritos ilegíveis, dada a caligrafia do arquiteto ou a falta de informação relativa, como título, data e referência contextual. Isso também se apresentou como uma restrição. Outros acervos foram consultados para a presente investigação, sendo o tratamento dos arquivos analisados considerado de alcance limitado. O Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), que preserva a documentação da construção de Brasília bem como o conjunto de documentos relativos à história do Distrito Federal, concentra os desenhos técnicos no âmbito arquitetônico e urbanístico. Do ArPDF, a base documental também consultada foi o fundo documental da Revista *Brasília*[142], com 44 edições, que publicou sobre a construção da cidade. Na Rede de Arquivos do IPHAN[143], repositório de documentos da política de preservação do patrimônio cultural e que possui um amplo conjunto documental dos processos de tombamentos de bens realizados por Lucio Costa na instituição, foi possível consultar algumas discussões sobre os projetos, o Museu das Missões e as Rampas da Glória. Na maioria dos casos, foi possível observar a argumentação de Lucio Costa para a preservação dos bens tombados.

O recorte metodológico no livro *Registro de uma vivência*[144], considerado compêndio da produção teórica de Lucio Costa, ofereceu uma base de investigação central para esta investigação no que diz respeito ao desenvolvimento da sua teoria arquitetônica moderna, da reunião dos seus projetos e uma iconografia relacionada. Buscou-se examinar em que medida Lucio Costa definiu as bases filosóficas e epistemológicas do seu pensamento, ao considerar sua interação com os debates internacionais da arquitetura moderna e a sua produção arquitetônica e urbanística. Em uma revisão literária de seus escritos, foi possível estabelecer parâmetros de identificação para uma seleção teórica[145], considerando também a forma do livro, a ordem de apresentação dos textos, que não está em ordem cronológica, a teoria por ele defendida da arquitetura moderna e a aplicação de seu pensamento na prática profissional, seja como pensador do ensino de arquitetura no Brasil, na direção do DET, no SPHAN, ou como teórico e crítico de arquitetura. O material foi organizado em categorias que englobam textos e projetos, estruturados com base em sua identificação histórica e distribuídos cronologicamente por décadas. Essa metodologia de organização informacional dos textos e projetos, que resultou na

[142] Banco de dados disponível em https://www.arquivopublico.df.gov.br/revista-brasilia/

[143] Banco de dados disponível em https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/discover

[144] O livro *Registro de uma Vivência* teve seu lançamento em 1995 e foi considerado um testamento autobiográfico da sua trajetória profissional.

[145] Conforme Maria Elisa conta: "Desenhei então a lápis, num fichário com papel, quadriculado, os "espelhos" vazios de todos as páginas, em escala pequena – como se fosse um *story-board* e deu certo. Ele arrumou o livro todo, ao mesmo tempo em que definia, em tamanho natural o formato, a mancha escrita – melhor dizendo, as manchas escritas, porque havia textos em duas colunas e em uma, mas só – as margens, a largura das colunas, o tipo, o corpo, as imagens pertinentes… Guardo esse caderno com enorme carinho." In: COSTA, Maria Elisa (Org.) Lucio Costa: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. viii.

construção de uma linha de tempo, desempenhou um papel fundamental na definição da estrutura da tese, funcionando como uma ferramenta de verificação e análise do desenvolvimento do processo. Embora as discussões sobre tombamento, restauração e gestão de monumentos estejam presentes, nos debates atuais promovidos pelo IPHAN, Lucio Costa consta como quem estabeleceu o núcleo de pesquisa associado ao estudo da história da arquitetura moderna[146]. O livro também é considerado para verificação da interpretação dos projetos de arquitetura selecionados para a pesquisa. Por ocasião da primeira coletânea publicada sobre a produção teórica de Lucio Costa, realizada pelo Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura de Porto Alegre[147], foi possível identificar pequenos textos ainda não coletados anteriormente.

Apesar de existirem vários estudos realizados sobre o arquiteto Lucio Costa, sua teoria, projetos e obras e, em particular, sobre sua arquitetura, a publicação composta por uma compilação dos seus textos apresentados no Seminário Internacional "Um século de Lucio Costa"[148], denominada *Lucio Costa: um modo de ser moderno* (2004), organizado por Ana Luiza Nobre, João Masao Kamita, Otavio Leonídio e Roberto Conduru, também representou uma revisão de literatura significativa para esta investigação. Embora esse conjunto textual que trata sobre – a sua arquitetura com textos de Yves Bruand, Carlos Eduardo Dias Comas, Guilherme Wisnik, Hugo Segawa; da sua relação com o "Brasil Modernista", com textos de Luiz Costa Lima, Ricardo Benzaquen de Araújo, Carlos A. Ferreira Martins, Otília Arantes, Roberto Segre; sobre sua atuação no patrimônio, com textos de Ana Luiza Nobre, Cecília Rodrigues do Santos, José Pessôa, James Holston; sobre sua pesquisa como historiador, com textos de Otavio Leonídio, Luiz Fernando Franco, Vera Siqueira, Margareth da Silva Pereira; sobre a dimensão estética do seu pensamento, com textos de Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho, João Masao Kamita, Roberto Conduru, Sophia Silva Telles; e "Outras visadas", com textos de Farês el-Dahdah, Flávia Brito Nascimento, Maria Cuia Bressan Pinheiro e Élson Manoel Pereira; além dos Depoimentos de Alberto Xavier, Jorge Hue, Augusto Guimaraes Filho, Ciro Pirondi e Maria Elisa Costa – não há uma parte específica sobre sua urbanística, demonstrando o incipiente exame neste âmbito. Apenas o texto de José Pessôa "Lucio Costa e o Rio de Janeiro" discute sobre os pensamentos de Lucio Costa no âmbito do urbanismo. Outra compilação, dessa vez de entrevistas, *Encontros Lucio Costa*, também organizado por Ana Luiza Nobre (2010), teve grande representatividade para a investigação, no que se refere a "ouvir" Lucio Costa diante de seus entrevistadores. Nas entrevistas –parte delas foi realizada entre a

[146] Considera-se o "tombamento preventivo" da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, em Belo Horizonte, assinado em 1947 por Lucio Costa em parecer do IPHAN, como parte inicial da discussão sobre o património da arquitetura moderna no Brasil.

[147] Costa, Lucio, *Lucio Costa: Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura - CEUA, 1962

[148] Realizado de 13 a 17 de maio de 2002, como parte das celebrações do centenário de nascimento do arquiteto.

década de 1960 e a década de 1990 –, discussões sobre a sua urbanística ocorrem com maior frequência, como nas entrevistas sobre Brasília e sobre a Barra da Tijuca. Além desse, o livro de Guilherme Wisnik, *Lucio Costa: espaços da arte brasileira* (2001), além de apresentar uma importante discussão em "Lucio Costa entre o empenho e a reserva", texto de apresentação do livro, compila sobre seus projeto e obras, especialmente sobre a Vila Operária de Monlevade, o Museu das Missões, os Edifícios do Parque Guinle, o Plano Piloto de Brasília, a Urbanização da Barra da Tijuca e as Quadras Econômicas. O Catálogo do filme *Risco: Lucio Costa e a utopia moderna* (2003) contribuiu para coletar depoimentos sobre suas metodologias e pensamentos. Para além dessas publicações importantes[149], também cabe citar os livros organizados por José Pessôa: *Documentos de Trabalho* e *Bloquinhos de Portugal*, que representaram um campo de pesquisa significativo sobre os processos do IPHAN e as viagens para Portugal, respectivamente.

Assim, diante desse panorama, a tese ficou dividida em três capítulos. O primeiro desenvolve-se a abordagem acerca do momento histórico da formação nacional do moderno, o seu desenvolvimento inicial nos projetos estético e ideológico, que já ocorria diante da crise do projeto iluminista de 1929, que Manfredo Tafuri[150] aponta, e o início da urbanística moderna de Lucio Costa. Nesse capítulo, a ideia central não é se ater, propriamente, ao levantamento detalhado sobre o processo de modernização disciplinar, mas de recuperar o "espírito" que levou às primeiras formulações modernas ao apontar as questões que levaram a outras concepções e que, como veremos, já apontavam para as questões centrais à própria revisão do moderno. No segundo capítulo, entramos, por assim dizer, na irremediável condição pós-moderna, quando "as duas coisas se tocam... e a arquitetura se transformou", para verificarmos as propostas discursivas e metodológicas de Lucio Costa no âmbito da sua urbanística, englobando dois dos seus projetos urbanos mais significativos, o Plano Piloto de Brasília e o Plano Piloto da Barra da Tijuca. É neste capítulo que se desenvolvem as primeiras revisões do moderno, a ordenação das críticas elencadas para a arquitetura moderna brasileira e para o Plano Piloto de Brasília que corroboraram para reformulações teóricas, novas concepções do desenho urbano e para o diálogo constante com o campo teórico. No terceiro capítulo, onde a dispersão das posturas arquitetônicas se torna proeminente, veremos as variabilidades formais em propostas urbanas de Lucio Costa, já integradas ao período consciente da pós-modernidade: Brasília Revisitada, o plano urbanístico para Nigéria, o Novo Polo Urbano de São Luís, Corniche e Brasília Revisitada – discutem-se as sistematizações sobre as composições urbanas e as revisões essenciais realizadas.

[149] Vale ressaltar o livro que publicou a tese de doutoramento de Gaia Picarollo, "Architecture as Civil Commitente", e o recém-publicado livro de Julieta Sobral, "Lucio Costa e Le Corbusier: Correspondências".

[150] Cf. Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973].

Capítulo 1 | A formação do moderno e o início da urbanística moderna

1.1 Movimento Moderno: formalismo, racionalismo formal, metodológico-didático e tradição mediterrânea – 1934-1940

1.1.1 O projeto vanguardista nacional: o projeto estético e ideológico modernos

As razões que levaram a arquitetura moderna a uma revisão de seus ideais têm precedente no começo do século XX ao considerar a dubiedade da teoria iluminista sobre a construção do racionalismo moderno. Desde o século XVIII, alcançando diversas sociedades ocidentais, o pensamento iluminista se constituiu como projeto ideológico visando à emancipação humana por meio da produção e do uso do conhecimento. Em seguida, esse pensamento alcançou a arquitetura no contexto europeu, que logo assumiu uma feição racionalista, quando se determinou como representação fiel do projeto de modernidade, vez que estava intimamente vinculada à exploração de formas racionais e de um desenvolvimento previsível e controlado. Como nota Tafuri, é no movimento unificado do "ciclo cultural percorrido pelo pensamento burguês"[151] que se modelaram as "contradições em que diversas formas acompanham o percurso da arte contemporânea"[152]. Para o autor, as constantes que ocorrem no interior da dialética do Iluminismo estão na "formação do arquitecto como ideólogo do 'social', individualização do campo adequado de intervenção na fenomenologia urbana, papel persuasivo da forma nos confrontos com o público e autocrítico nos confrontos com a investigação própria, dialética – ao nível do inquérito formal – entre o papel do 'objecto' arquitéctonico e o papel da organização urbana"[153]. Para realizar o projeto iluminista foi necessário se opor ao pragmatismo do espírito da sociedade burguesa, da subjetividade romântica e da atitude niilista[154]. O vazio programático, decorrente da negação da herança tradicional[155], impulsionou uma busca pela singularidade, pelo

[151] Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 13.

[152] Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 13.

[153] Tafuri, Manfredo, *Ibidem.*

[154] "a arquitetura apresenta uma alternativa à perspectiva niilista claramente descortinável atrás das fantasias alucinadas de um Lequeu, de um Bélanger, de um Piranesi." Cf. Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 18.

[155] Conforme Alan Colguhoun explica: "o movimento moderno na arquitetura foi uma tentativa de modificar os sistemas de representação que haviam sido herdados do passado pré-industrial e que haviam perdido sentido nas condições de uma tecnologia em rápida mudança" *in* Alan Colquhoun, "Tipologia e metodologia de projeto" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1967], p. 276.

novo e pela autenticidade[156], fomentando, assim, o surgimento de novas doutrinas por meio da arquitetura de vanguarda[157].Harvey define esse desenvolvimento como sendo de "formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento que prometiam a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana"[158].

Desse modo, a arquitetura moderna se propôs a fazer parte das transformações para o projeto de sociedades democráticas, herdadas das utopias socialistas do século XIX[159], por meio do argumento da técnica, métodos e procedimentos formais, para impor a racionalidade industrial aos desígnios da arte e para que esta, finalmente, se dissolvesse na vida com o propósito de equilibrar a expressão da individualidade e do universal, enfim, se afastar da ideia burguesa degenerada da arte[160]. Esse arranjo, embora não fosse unificado nem considerado um movimento monolítico[161], concebeu o racionalismo moderno, que se tornou a narrativa dominante de 1920 a 1933, nomeadamente como tradição idealista[162]. A fase racionalista, no âmbito da linguagem arquitetônica, pode ser considerada como o processo de enrijecimento disciplinar, no sentido que buscou pormenorizar as questões arquitetônicas, reconhecer os seus problemas e identificar sua estrutura nos seus diversos segmentos, alicerçada em uma concepção de fundamentação e método que estabeleceu para o movimento moderno uma doutrina metodológica hegemônica[163]. A arquitetura racionalista, já considerada como a segunda fase da arquitetura moderna[164], se desenvolveu, efetivamente, depois da Primeira Guerra Mundial (1914-

[156] Essa postura, conforme observa Josep Maria Montaner, "sustentava uma revolta contra a tradição e uma defesa da tábula rasa e do grau zero" *in* Montaner, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001 [1997].

[157] Segundo Frampton, a arquitetura de vanguarda tinha desempenhado "um papel positivo em relação à trajetória progressiva do Iluminismo". Entretanto, também assumiu uma "reação concertada" por parte da "tradição ao processo de modernização, já que o movimento Gothic Revival e Arts-and-Crafts assume uma atitude categoricamente negativa em relação ao utilitarismo e à divisão do trabalho". Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, p. 18.

[158] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989].

[159] Feliciano, Ana Marta, *A Metáfora do 'Organismo' nas Arquitecturas dos Anos Sessenta: A obra dos 'Archigram' como manifesto de um 'Novo habitar'*. Lisboa: Caleidoscópio, 2015.

[160] Cf. Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950].

[161] Cf. Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973].

[162] Segundo Charles Jencks, a tradição idealista é aquela que talvez seja "o centro daquela que é conhecida popularmente como 'arquitetura moderna' *in* Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 34.

[163] Charles Jencks, *Idem*.

[164] A primeira fase da arquitetura moderna considera a renovação do século XIX formulada pelos movimentos Arts and Crafts, Art Nouveau, Berlage e a Escola Holandesa, Otto Wagner, Auguste Perret, Deutscher Werkbund,

1918), a favor da racionalização das formas puras como expressão da construção, contenção ornamental e concepção espacial por meio da técnica. Sobretudo, pelo seu compromisso funcionalista, o racionalismo desenvolvido nesse período concretizou avanços significativos para a disciplina, com ordenação do vocabulário figurativo, com formulação de uma nova gramática, elaboração dos elementos da linguística moderna, sistematização da sintaxe dos "ismos" das vanguardas artísticas e reagiu contra a arbitrariedade acadêmica que prevalecia na prática arquitetônica[165]. O empenho dessa fase se fixou nos CIAM, essencialmente nos problemas da habitação[166] e centralmente no estudo da habitação mínima e da utilização de um método construtivo racional, o que permitiu, posteriormente, sua ampliação vigorosa para os estudos da cidade, enfocando o zoneamento funcional, a produção industrial, a política de solo coletivo e a implantação racional dos blocos de habitação coletiva, com o devido estudo sobre as distâncias para obter a climatização e o isolamento adequados associados ao planejamento urbano[167]. Esse ponto de inflexão ocorre com a apresentação da Ville Radieuse, em 1930, no CIAM VIII, onde a racionalidade do desenho urbano – o eixo central, a simetria, a repetição de formas e padrões, a geometrização do espaço –, do planejamento urbano e do transporte operam como fundamentos básicos para a concepção da cidade. O período de 1933 a 1947, caracterizado pela significativa influência das ideias de Le Corbusier e pelo seu papel nos CIAM, definiu um urbanismo funcionalista dominante que determinou diretrizes, como o controle do uso do solo, o zoneamento monofuncional com a classificação das atividades humanas rebatidas para as funções urbanas – que não significou, necessariamente, o amoldamento do desenho urbano pela expressão da sua função, como em Chandigardh (1950)[168] – e a maximização dos espaços vazios particularizados com vegetação para uso coletivo. Além disso, intensificou-se a ideia de que se podia, por meio do desenho de novos planos urbanos centrados em novos paradigmas – mesmo que esses se sobrepusessem a tecidos urbanos existentes – e a partir de uma nova percepção sobre a cidade funcionalista, ofertar resoluções para problemas socioeconômicos e políticos.

Peter Behrens e Adolf Loos. Cf. Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950].

[165] Bruno Zevi, *Idem*.

[166] Giedion explica que "[...] a consciência social acorda, e com ela a exigência de considerar a casa do trabalhador também como um problema artístico. Em nenhum outro país esta ideia se fortaleceu tanto como na Holanda. A habitação econômica, que antes não existia para o talento ou para a atenção do arquiteto, transformou-se de repente num problema da Arquitetura, nos anos de 20 e de 30." *in* Giedion, Siegfried, *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: Livros do Brasil, 1958, p. 29.

[167] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX,* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

[168] Gorovitz, Matheus, *Brasília: Uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, p. 9.

Para Zevi, o ano de 1933, notável pelo CIAM IV, do qual surgiu a publicação da Carta de Atenas[169] em 1943, foi o ponto culminante do racionalismo moderno[170], expresso por meio do atomismo lógico, do funcionalismo e do formalismo[171]. Segundo Frampton ressalta, o "CIAM IV, de 1933, foi sem dúvida o congresso mais abrangente do ponto de vista urbanístico, em virtude da análise comparativa de trinta e quatro cidades europeias"[172]. Para além da ruptura com o passado e a tradição, da industrialização, ambas a favor da ideia de modernidade, que representou o espírito da época, mas que ainda pode ser considerado como parte da ideia do "*L'esprit nouveau*", o CIAM IV contribuiu para uma nova expressão formal e para uma oportunidade de superação das formas do passado. Habermas dimensiona que "a palavra moderno foi utilizada, pela primeira vez, em fins do 'século V para diferenciar o presente oficial, recentemente cristianizado, do passado romano e pagão. Com um conteúdo variável, 'modernidade' expressa sempre a consciência de uma época que se advoga a si mesma em relação ao passado da Antiguidade para definir-se como resultado de um passo do antigo ao novo"[173].

Todavia, o modelo moderno racionalista foi contestado, pois tentou produzir um sistema unitário que possuía, em sua gênese: a dimensão idealista, baseada na evolução natural do gosto; a dimensão mecanicista, que constituía o progresso científico e técnico das construções; a dimensão abstrato-figurativa, que logo operou a favor das novas teorias e de uma nova visão estética; e a dimensão econômico-positivista, que propunha transformações sociais. Esse esquema, que não abrigou, como nota Zevi[174], a dimensão humanizadora, apontou também para diretrizes opostas. A tentativa de ampliação dos princípios desse sistema unitário no contexto europeu, principalmente depois da década de 1930[175], se constituiu com temas sobre a escala humana, a consideração impositiva da paisagem,

[169] A Carta de Atenas, publicada em 1943, em linhas gerais, tratou de discutir a cidade em suas várias dimensões. A primeira parte buscou definir as generalidades que devem ser levantadas e avaliadas sobre a cidade, no que consistem os aspectos da região na dimensão do conjunto econômico, social e político; os valores de ordem psicológica e fisiológica próprios do ser humano e sua ambiguidade, que envolve a dimensão individual e coletiva; o papel da geografia e da topografia; a situação econômica, política e histórica; as mudanças contínuas; a analogia da máquina e o trabalho. A segunda parte apresentou observações sobre habitação, lazer, trabalho, circulação e patrimônio histórico. A terceira parte apontou as conclusões com os pontos mais importantes da doutrina.

[170] Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950].

[171] Feliciano, Ana Marta, *A Metáfora do 'Organismo' nas Arquitecturas dos Anos Sessenta: a obra dos 'Archigram' como manifesto de um 'Novo habitar'*. Lisboa: Caleidoscópio, 2015.

[172] Kenneth Frampton, "As vicissitudes da ideologia: os CIAM e o TEAM X, crítica e contracrítica, 1928-68" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 328.

[173] Jugen Habermas, "Introdução" *in* Muller, W.; Vogel, G., *Atlas de Arquitetura 2*, Madrid: Alianza Editorial, 1985 [1981], p. 297.

[174] Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950].

[175] Segundo Colquhoun, "já na década de 1930 começa um processo de 'liberalizacão', que culminaria na década de 50. Essa liberalização não abandonou a posição racionalista como fundamento, mas buscou

a recuperação da ideia de monumentalidade, a relação com a história, a exploração das curvas em oposição à ortogonalidade e a ortodoxia inicial, o abandono metodológico do purismo da vanguarda, a ideia inicial de participação do usuário na metodologia do projeto e propiciou o processo de desagregação. O impasse levou, como nota Tafuri, a que a "ideologia arquitetônica renuncia[renunciasse] a desempenhar um papel propulsor relativamente à cidade e às estruturas de produção, mascarando-se por trás de uma redescoberta autonomia disciplinar ou de nevróticas atitudes autodestruidoras"[176].

A curva descendente, ou seja, o "declínio da parábola"[177], encadeou, nesse processo de inquirição, a crise dos paradigmas centralizadores da tradição racionalista e um recrudescimento da arte, centralmente no continente europeu, gerando um processo que introduziu a análise do movimento moderno e determinou, de alguma maneira, como nota Zevi, "a passagem essencial da arquitetura moderna da fase funcionalista, no sentido proeminentemente econômico e mecanicista, para uma maturação humanizadora"[178]. Robert Venturi, em *Complexidade e Contradição* (1966)[179], já, digamos assim, descendente dessa crítica inicial amoderno, vai direto ao ponto dessa crítica quando questiona a ênfase na simplicidade, na funcionalidade, na ausência de ornamentação, que acabou por negligenciar a diversidade das experiências humanas e o valor da contradição. Assim, Venturi expõe a importância da valorização da complexidade na arquitetura, sugerindo a importância da incorporação de elementos da cultura, dando uma ênfase populista à sua retórica, i.e., enfatiza o ambiente circundante para promover uma experiência visual que se relacione com a cultura local, a história e a natureza. Uma visão disciplinar amplificadora que incluiu os processos históricos humanos.

Assim, o movimento moderno começou a perder seu impulso inicial em vários países e, aos poucos, foi suprimido pelos contextos sociais e políticos de cada local, entrando em um período de insatisfação

'humanizá-la'. Na década de 30, Le Corbusier começou a introduzir em suas obras materiais naturais e elementos vernáculos. J. J. P. Oud, que havia se associado ao movimento De Stijl, procurou reintroduzir o ornamento em seus edifícios, e Alvar Aalto desenvolveu um estilo que explicitamente concedia espaço a fatores 'irracionais' e 'psicológicos'. Após a Segunda Guerra Mundial, esse processo continuou sob diferentes rubricas, como o 'neo-empirismo', o 'brutalismo' e o 'neo-realismo'. Ao mesmo tempo, particularmente nos Estados Unidos, o progresso técnico alcançou um patamar em que era possível aproveitar o aspecto racional/ construtivo do modernismo para as necessidades ideológicas do desenvolvimento imobiliário, solapando, dessa maneira, os fundamentos utópicos do modernismo" in Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 91.

[176] Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p .93.

[177] Bruno Zevi, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 181.

[178] Bruno Zevi, *Idem*, p. 29.

[179] Cf. Venturi, Robert, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020 [1966].

ou indiferença. Na Rússia, logo adquiriu um aspecto vulgar e gerou a discussão política da representação histórica da arquitetura; na Alemanha, o nazismo restaurou o ecletismo na linguagem arquitetônica como representação de poder; na França, a linguística abstrata foi desautorizada e gradualmente transformada em um maneirismo, sendo tratada como um estilo entre outros; e, na Itália, o "romanismo" adquiriu notoriedade depois da grande guerra e, consequentemente, corrompeu o movimento moderno[180].

Para Tafuri, foi durante esse processo, diante da crise econômica de 1929[181], com um novo arranjo dos protagonismos, com "a reorganização internacional do capital, a afirmação dos sistemas de planificação anticíclica, a realização do primeiro plano quinquenal soviético"[182], que "a ideologia arquitetônica vê esgotados os seus próprios objetivos"[183]. Tafuri chama a atenção para "algo inexplicável" sobre a conjuntura da ideologia formal que ocorreu logo após a crise econômica de 1929. Ele discute que a "ideologia da forma parece abandonar a sua dialética positivista da cultura burguesa. Sem abandonar a 'utopia do projeto'. O resgate contra os processos que concretamente superaram o nível de ideologia é tentado na recuperação do caos, na contemplação dessa angústia que o Construtivismo parecia ter debelado para sempre, na sublimação da desordem"[184]. Assim, Tafuri posicionou que a convulsão da arquitetura moderna foi "antes a crise da função ideológica da arquitectura. A queda da arte moderna é o último testemunho da ambiguidade burguesa, situada entre objetivos 'positivos' e a desumana auto exploração da sua redução objetiva a mercadoria"[185].

Para Frampton, "na década de 1930, no entanto, o atraso prevalecente e a insegurança crônica das massas recém-urbanizadas, as convulsões causadas pela guerra, revolução e depressão econômica, seguidas por uma necessidade repentina e crucial de estabilidade psicossocial diante de crises políticas e econômicas globais, tudo induz a um estado de coisas em que os interesses do capitalismo monopolista e estatal são, pela primeira vez na história moderna, divorciados dos impulsos libertadores

[180] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, 2001.

[181] Segundo Mário Pedrosa, o caráter revolucionário das ideias de Le Corbusier foi contagioso para o estado de espírito no Brasil: "É que, em 1930, o país vivia num clima de revolução. A crise econômica que acabava de explodir em 1929, em Nova York, se propagara rapidamente pelo Brasil. Aqui, ela se devia à queda do preço do café no mercado mundial; teve como consequência o desequilíbrio de toda nossa economia, baseada nessa exportação, e como outra consequência, direta ou indireta, a revolução política" in Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (Ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 99.

[182] Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 92.

[183] Manfredo Tafuri, *Ibidem*.

[184] Manfredo Tafuri, *Idem*, p .93.

[185] Manfredo Tafuri. *Idem*, p. 121.

da modernização cultural"[186]. O "mal-estar", no âmbito arquitetônico, foi também parte de uma redução significativa das discussões sobre habitação, perdendo-se, assim, a sua ideologia social inicial, em razão também de dar respostas a uma situação de crise e às questões da industrialização. Isso pode ser demonstrado a partir do que Harvey também aponta no campo do urbanismo, que "algumas alegações ideológicas eram grandiosas, mas as transformações radicais das paisagens sociais e físicas das cidades capitalistas muitas vezes tinham pouca relação com elas" porque "as terras especulativas e o desenvolvimento de propriedades eram forças dominantes em uma indústria do desenvolvimento e da construção que era um dos principais setores de acumulação do capital"[187]. Ainda no âmbito do urbanismo, Leonardo Benevolo dimensionou: "entre a paz de 1919 e a crise de 1929" [...] "para nós, hoje, está claro que o objetivo do movimento é[era] a indicação de uma alternativa para a cidade burguesa pós-liberal, não uma correção dos seus conflitos", concluindo que "é[era] inevitável uma solução de continuidade entre a pesquisa moderna e a prática corrente, embora enriquecida pelas contribuições das vanguardas operantes antes de 1914"[188]. E assim, sendo, principalmente, uma crise moral da tradição idealista formulada pelos mestres modernos, o modelo do urbanismo moderno centrado no desenvolvimento e planejamento urbano de grandes escalas, buscando responder aos problemas dos aglomerados urbanos, tecnologicamente racional, estruturado no zoneamento monofuncional, amparado pela circulação programada e com a cooperação de arquiteturas funcionais, foi a estrutura que justificou o enredo da ruptura do projeto moderno. Tafuri nota que "a urbanística moderna – enquanto tentativa utópica de salvaguardar uma forma para a cidade, ou antes um princípio de forma inserido na dinâmica das estruturas urbanas – não conseguiu realizar os seus modelos"[189].

Tafuri dimensionou a crise em seu sistema de ideias porque, além de uma autoavaliação, a crítica externa elaborou uma ideologia, de certa forma desfavorável à ideologia associada à construção de um projeto social. Giulio Carlo Argan (1909-1992), quando revisa o programa moderno, aponta nisso" um modo de subtrair-se, traçando programas ilusórios, a um mal-estar que não já podia justificar-se pelo marasmo do pós-guerra e, a cada dia, se precipitava na impiedosa luta política", e destaca, no âmbito ideológico, que "um utopismo frio e desesperançado construía seus castelos no ar na periferia das grandes cidades; mas, no 'racionalismo' das estruturas perfeitas desses castelos, era

[186] Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, p. 18.

[187] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 73.

[188] Benevolo, Leonardo, *História da arquitetura moderna*, São Paulo: Perspectiva, 2001 [1960], p. 486.

[189] Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 113.

mais fácil descobrir um protesto do que uma proposta, talvez a última defesa dialética do idealismo europeu contra a irracionalidade emergente junto com os mitos bárbaros da potência e do sangue [...]"[190]. Portanto, a crise é a mesma, a prescrição para um novo projeto ideológico que acabou por buscar um novo projeto estético, como nota Charles Jencks: "o modernismo não conseguiu transformar a sociedade numa direção positiva, ou qualquer outra (exceto em casos raros) e a sua principal linguagem, o Estilo Internacional, estava praticamente exausta nos anos sessenta, perdendo toda a sua riqueza de médium urbano"[191].

Harvey apontou que o "modernismo do período entreguerras pode ter sido 'heroico', mas também estava assolado pelo desastre"[192], devido à "necessidade de ação para reconstruir as economias devastadas pela guerra na Europa, bem como para resolver todos os problemas de descontentamento político associados com formas capitalistas de crescimento urbano-industrial que geminavam"[193]. Esse processo vai resvalar, posteriormente, na crise dos fundamentos modernos da década de 1950. É nesse contexto revisionista que o movimento moderno, efetivamente, se inicia no Brasil. Conforme Zevi criticou, "o nascimento da arquitetura moderna no Brasil coincidiu com o declínio e colapso do racionalismo europeu; os historiadores do racionalismo localizaram na desalinhada sul-americana um objeto para consolar as decepções sofridas no Velho Continente e a exaltaram além de qualquer mérito"[194]. Do ponto de vista interno, o pensamento moderno brasileiro ocorreu, inicialmente, em uma relação entre dois fenômenos coexistentes[195]. Um deles foi o desenvolvimento de novas linguagens estéticas, e o outro foi o reajustamento do projeto ideológico nacional com ênfase na atualização da identidade nacional. Havia um objetivo comum em cristalizar uma cultura nacional de valor internacional por meio da atribuição de valores artísticos, culturais e ideológicos a serem alcançados por meio da criação de uma cultura visual identitária. Mário de Andrade[196] (1893-1945) explicou o

[190] Argan, Giulio Carlo, *Walter Gropius e a Bauhaus*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 134.

[191] Charles Jencks, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 350.

[192] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 38.

[193] David Harvey, *Ibidem*.

[194] Bruno Zevi, "Un Quirinale provisorio su cariatidi strutturali", *L'Architettura: Cronache e Storia*, n. 22, Agosto 1957.

[195] Lafetá, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 25.

[196] Conferência realizada no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, no Rio de Janeiro; Mário de Andrade, O Movimento Modernista, 1948.

período heroico do moderno no Brasil como sendo uma primeira fase[197], que teve seu marco inicial[198] na exposição de pinturas de Anita Malfatti[199] (1889-1964), em 1917, e prolongou-se até a Semana de Arte de 1922[200]. Esse período de maturação ocorreu, principalmente, no contexto da cidade de São Paulo[201] e se estabeleceu como uma fase de identificação da ineficiência da inteligência nacional operada pelo espírito acadêmico e o início da formação crítica sobre a consciência ideológica das oligarquias rurais, que detinham os poderes políticos.

Em particular, o mais marcante desse período foi a experimentação estética revolucionária[202] do ponto de vista da proposição de uma radical concepção da obra de arte com atributos sobre o desmascaramento da estética passadista, para alcançar uma autonomia estética. Como nota Antonio Candido, houve um "esforço para retirar da literatura o seu caráter de classe, transformando-a em

[197] Embora algumas revisões já tenham sido realizadas sobre as fases do moderno no Brasil, foi utilizada para esta tese a periodização de Mário de Andrade desenvolvida em seu texto "Movimento Moderno". Isso porque o objetivo aqui não é discutir as periodizações do moderno no Brasil, mas apenas compreendê-las a partir de fenômenos ocorridos e identificar, por meio de seu desenvolvimento, a revisão do moderno realizada por Lucio Costa. Visualizar o projeto moderno por meio de Mário de Andrade se justifica pelo que Guilherme Wisnik aponta: que ambos, Lucio Costa e Mário de Andrade, foram "figuras de destaque na política do patrimônio histórico no Brasil, os dois foram pensadores que se fizeram importantes porta-vozes da modernidade cultural, embora estivessem ideológica e sentimentalmente muito ligados a um certo tradicionalismo que essa mesma modernidade abafava". Ou seja, que há entre ambos uma posição semelhante diante do equilíbrio buscado entre a tradição e a modernidade *in* Wisnik, Guilherme, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 169.

[198] Importante frisar que "No Brasil, desde pelo menos 1870 – meio século antes, portanto, da Semana de Arte Moderna, de 1922, em São Paulo – uma série de pensadores e obras já se inscrevia num movimento sociocultural de ideias e reivindicações que o historiador e literário e crítico José Veríssimo, em sua História da Literatura brasileira (1916), denominara de modernismo, abrangendo textualmente: o positivismo de Comte, o transformismo de Darwin, o evolucionismo de Spencer, o intelectualismo de Taine e Renan, tudo vindo a calhar, no Brasil, na chamada escola de Recife, Tobias Barreto à frente." *in* Francisco Foot Hardman, "A Vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.14, 2009, p. 169.

[199] A exposição de Anita Malfatti é considerada ponto histórico, porque, em razão das críticas realizadas por Monteiro Lobato às obras da artista, Oswald de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti e Menotti del Picchia, ao responderem a essa crítica, passaram a se reconhecer como grupo.

[200] A Semana de Arte de 1922, considerada o marco inicial da estética moderna, ocorreu no ano da celebração do centenário da Independência do Brasil, no Teatro Municipal de São Paulo. Ocorreram três saraus de literatura e música, uma exposição de arte com pinturas, esculturas e desenhos de arquitetura. Diante das novas revisões sobre a Semana de Arte de 1922, no entanto, constatou-se que, embora tenha sido um fato significativo e, portanto, considerado marco no contexto de eventos, é hoje considerada como um momento relativamente isolado.

[201] Amaral, Aracy A., Artes plásticas na Semana de 22, São Paulo: Editora 34, 1998; Brito, Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Saraiva, 1958; Almeida, Paulo Mendes de, *De Anita ao museu*: *o Modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal,* São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2015; Andrade, Gênese, *Modernismos 1922-2022*, São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

[202] Esse caráter revolucionário é discutido por João Luiz Lafetá com a convergência entre o projeto estético e o projeto ideológico *in* Lafetá, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 21.

bem comum. Daí o seu populismo – que foi a maneira pela qual retomaram o nacionalismo dos românticos. Mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário"[203]. Segundo Lucio Costa, ao "contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura de suas raízes, de sua tradição, tanto em São Paulo, nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos anos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido"[204]. Esse fator de busca da tradição brasileira pode ser compreendido pela constatação de que, no Brasil, essas concepções já estavam presentes pela arte negra e ameríndia e que já "circundavam as formas acadêmicas de produção artística"[205].

A crítica aos sistemas vigentes impulsionou alguns ajustes da sociedade e, no domínio principalmente ideológico, forçou uma fase iconoclasta, que consistiu na renúncia à cultura visual religiosa corrente para dar lugar às diferentes expressões e representações culturais. A transferência do conteúdo religioso para o conteúdo cultural ocorreu por meio da transformação das linguagens tradicionais para uma estilização erudita da literatura e também da retomada de um tom humorístico[206]. Assim, o ano de 1922, com a fundação do Partido Comunista, a rebelião tenentista no Rio de Janeiro e a Semana de arte de 1922 em São Paulo, abriu um novo cenário ideológico[207]. De tal modo foi a fase, que se iniciou um diálogo conflituoso entre as partes opostas predominantes, o academismo e a vanguarda. Mário de Andrade ressalta que "durante essa meia-dúzia de anos fomos puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçoados, evitados, achincalhados, malditos ninguém podia imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos"[208].

[203] Candido, Antônio, *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000 [1965], p. 148.

[204] Lucio Costa, "PS" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1991], p. 116.

[205] Lafetá, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 23.

[206] Candido, Antônio, *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000 [1965], p. 148.

[207] Flávio de Aquino, "Os primórdios do modernismo no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1961] p. 32.

[208] Andrade, Mário de, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro: Edição da Casa do estudante do Brasil, 1942, p. 31.

A segunda fase, que ocorreu entre 1922 e 1930[209], foi a que Mário de Andrade definiu como aquela que gerou o "espírito destruidor do movimento modernista"[210], devido à "ênfase colocada sobre a experimentação, a destruição dos velhos cânones estéticos, o desnudamento dos procedimentos e a aguda consciência da literatura enquanto linguagem"[211]. No campo ideológico foi a necessidade de atualização das estruturas sociais com ênfase na participação social e, também a discussão proposta por Oswald de Andrade (1890-1954) sobre o nacionalismo[212], nacionalismo que assumiu um processo complexo, interrelacionado aos processos de colonização, de independência e república, e que foi sendo revisitado de forma interessada e como exercício necessário para dar sentido à cultura naquele momento[213], mas que, contrariamente, também compartilhou de manifestações ufanistas pela proximidade do Centenário da Independência[214] brasileira.

Assim, foi nesse período que houve a prática definitiva do moderno, por meio, principalmente, das produções literárias e artísticas, dos salões de arte, das críticas publicadas e dos manifestos noticiados[215]. Também contribuiu para esse processo o mercado de arte associado às aquisições pelas instituições culturais e museus, e uma política cultural nacional e regional desenvolvida pelo Estado.

[209] Os anos de 1920, embora tenham sido marcados pelas crises políticas (Revolta Tenentista de 1922; Revolução de 1924; e a crise de 1929 no contexto internacional), foram um período de prosperidade para a economia cafeeira de exportação, que elevou a cidade de São Paulo para o centro da produção política e econômica do Brasil.

[210] Mário de Andrade, *Idem*, p.39.

[211] Lafetá, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 251.

[212] Cf. João Luiz Lafetá, *Idem*, p. 28.

[213] Esse aspecto da necessidade de estabelecer um nacionalismo válido no Brasi, que comporte as diferenças culturais do modernismo brasileiro, desenvolvido pela raiz literária, será ainda vetor de discussões disciplinares arquitetônicas na década de 1960, como ressaltam Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein sobre a tentativa de conciliar a escola carioca e o brutalismo paulista: "como se ambos os movimentos respondessem a um mesmo momento cultural continuamente válido,[que] se deu por meio de uma retórica que buscou um amálgama entre o edifício do Ministério da Educação e Cultura e o texto "O Desenho" de Artigas (1967), entre a crítica aos programas e a procura da beleza, entre a tarefa do desenvolvimento a um nível poético livre e inventivo, procurando forjar uma 'tradição' da arquitetura moderna brasileira" para uma ideia ainda forte de arquitetura nacional. Essa discussão ainda repercutirá nas ideias de Oliveira Vianna sobre a "formação da nacionalidade [que]havia que tornar homogêneo o país, aplainando as distinções regionais e raciais que distinguiriam o Brasil" e atribuindo "à miscigenação grande parcela da culpa pelo atraso brasileiro.", como observa Lauro Cavalcanti. Cf. Lauro Cavalcanti, "Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira", 1987 *in* Guerra, Abilio, *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 109-115.

[214] Flávio de Aquino, "Os primórdios do modernismo no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1961] p. 30.

[215] A imprensa local era o principal veículo de propagação ao público, vez que expunha as discussões modernas mais importantes. Isso ocorreu porque as cidades brasileiras, e principalmente São Paulo, não possuíam uma rede de instituições culturais fortes que acolhessem a produção intelectual e cultural daquele momento. Mas, também é importante ressaltar o papel da *Revista Klaxon* (1922-1923), que publicou parte da produção literária e artística.

Essa fase foi distinguida como a "maior orgia intelectual que a história artística do país registra[ou]"[216]. Foi a esse período que Mário de Andrade se referiu quando disse que o "modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional"[217]. Tal revolta foi, como nota Otília Arantes, sobre "a necessidade de destabuizar ou destapar o Brasil encoberto pela mentirada oficial, postiço, etc."[218]. Esse espírito pode ser notado pelos movimentos literários e artísticos do tempo: "Pau-Brasil" (1924-1925), "Movimento Antropofágico" (1928-1929) e "Verde-Amarelismo" (1916-1929) e, especialmente, pela obra de Mário de Andrade *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928). Os movimentos artísticos realizaram a formulação da crítica sobre a adesão irrefletida da cultura europeia, sobre o uso da linguagem retórica e o apagamento das culturas populares nativas associadas às culturas migrantes. De tal modo, o personagem e a história de Macunaíma de Mário de Andrade foram resultado de uma pesquisa estética sobre a cultura brasileira, especificamente sobre a linguagem das artes visuais, da cultura musical e da retomada do folclore brasileiro. Esse período pode ser distinguido pela centralidade de discussões distintamente literárias, que Antonio Candido identificou como a "formação de um sistema literário"[219], pela intenção de revelar as diferentes culturas brasileiras, pela identificação das deficiências sociais, e ainda, pelo desnudamento da linguagem: do refinamento linguístico para a linguagem despida, da narrativa afetada para o tom coloquial e da mudança do foco da representação da aristocracia para a presença do popular[220]. Tom coloquial que Lucio Costa assume com facilidade em seus escritos, que "alcança a qualidade de um estilo"[221]. De tal modo migra-se do romantismo do período do Império (1822-1889) para um realismo literário de caráter republicano, que revelou, no âmbito disciplinar, as indigências das cidades brasileiras, apontando a necessidade de um ajustamento social. Na pintura, a problematização da relação figura-fundo levou para a pincelada livre, para o traço simples, para a licença da geometrização da forma e para uma nova concepção do convencional claro-escuro. Os contrastes cromáticos, tão explorados nas vanguardas europeias, também vieram como fonte para a transformação da linguagem, que se permitiu ir até as temáticas oníricas, as paisagens nativas e o ambiente surrealista.

[216] Andrade, Mário de, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro: Edição da Casa do estudante do Brasil, 1942, p. 34.

[217] Mário de Andrade, *Idem*, p. 25.

[218] Otília Beatriz Fiori Arantes, "Esquema de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 84-103.

[219] Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000 [1959].

[220] Cf. Lafetá, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

[221] Sophia Silva Telles, "Utilidade Lírica" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 282.

Foi nesse período que vários artistas viajaram para as cidades históricas do interior do Brasil, incluindo Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que foram a Minas Gerais (1924), a cidades do Nordeste[222] (1928-1929) e à Amazônia (1927 e 1936); e Lucio Costa, que foi para as cidades históricas de Diamantina (1924 e 1927) e, posteriormente, na década seguinte, para as cidades das Missões Jesuíticas (1937) no sul do país – experiência que lhe permitiu uma nova formulação sobre a tradição brasileira, o alinhamento entre a tradição e a modernidade, porque, como explica Paul Meurs, "o passado colonial ofereceu o elo que faltava entre a brasilidade de tribos indígenas que ainda viviam na idade da pedra e a modernidade das cidades de migrantes como São Paulo"[223]. Para Lucio Costa, essa experiência evidenciou uma necessidade de análise crítica disciplinar, um olhar para a tradição: "Lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação [...]"[224].

Nesse momento, a discussão sobre a escolha da tradição, da recuperação do espírito de uma tradição legítima, da interpretação da história para a criação de um sistema passado-futuro se tornara parte fundamental do programa moderno e se refletiu na formulação da arquitetura moderna brasileira, consequentemente distinguindo-a, nesse aspecto, da arquitetura do contexto internacional. No plano das transformações socioeconômicas, aquilo que também foi registrado em contextos internacionais – o surto industrial, a imigração e o processo de urbanização – foi fundamental para o estabelecimento do moderno e para a nova identidade da camada social dominante, principalmente no contexto da cidade de São Paulo. Não é sem razão que a modernidade também esteve intimamente vinculada ao processo de consolidação da economia capitalista no país. Dessa sorte, o movimento moderno ficou vinculado, por meio desses procedimentos, com a expressão de uma elite cultural em ascensão, associada à burguesia rural da economia do café, já decadente, porém em franco processo de transição para a formação da burguesia industrial. Essa classe econômica dominante foi gradualmente assumindo a arte moderna, como assinala Mário de Andrade[225]. Assim, o retrato do moderno, na sua primeira fase, na visão de Mário de Andrade, foi "nitidamente aristocrático pelo seu carácter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu

[222] Segundo Jurandy Valença: "Enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade organizou a Missão de Pesquisas Folclóricas com o objetivo de investigar e arquivar as manifestações populares típicas das regiões do Brasil que não tinham contato com o exterior e corriam o risco de desaparecer com a crescente urbanização e industrialização do país." *in* Valença, Jurandy, *Missão de Pesquisas Folclóricas: Mário de Andrade*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2006, p. 11.

[223] Paul Meurs, "Modernismo e Tradição Preservação no Brasil" *in* Guerra, Abilio, *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura moderna Brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1995], p. 71.

[224] Lucio Costa, "Diamantina" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 27.

[225] Andrade, Mário de, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro: Edição da Casa do estudante do Brasil, 1942.

nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito"[226]. Logo, o projeto ideológico, como João Luiz Lafetá distinguiu, teve como objetivo o ajuste do quadro cultural do país a uma realidade moderna[227].

Observa-se assim, nesse período, a ascendência a postos de comando para participação na construção do Estado. A nomeação de Lucio Costa para a ENBA, em 1931; a criação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em 1935, que teve, como primeiro Secretário de Cultura do Brasil, Mário de Andrade, que fundará programas que ainda hoje fazem parte da política cultural de Estado; a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com Rodrigo de Mello Franco como seu diretor, em 1937, graças ao MESP já criado em 1930, entre outros. Portanto, foi uma modernidade sem ruptura ideológica com o sistema de classe dominante, até porque nasceu no seu seio, mas que tinha como ideia central estabelecer uma expressão própria. Mário de Andrade argumenta que o período destruidor "não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente preparador; criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação"[228]. Argumentou que foi "manifestado especialmente na arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e político [...]"[229] " prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional"[230]. O que o movimento moderno impôs foi a necessidade de construir uma consciência coletiva que não se configurou exatamente como uma inovação, mas como determinação de uma nova ordem vinculada ao enfrentamento da dispersividade do sujeito moderno; uma tentativa de integração de uma sociabilidade marcada pela dissolvência, devido à densidade rarefeita consequência da extensão territorial; o exercício de assumir a ambiguidade da irracionalidade e do imaginário como parte da razão moderna; a tentativa de integrar os opostos cultura/natureza e civilização/floresta[231]; e a deliberada ação de referir o passado ao presente para "tradicionalizar o nosso passado", que Otília Arantes dimensiona como o "efeito retroativo do processo de formação"[232]. Isso que exemplifica facilmente a definição de moderno de Jürgen Habermas: "o conceito de 'modernidade' traduz sempre a consciência de uma época que se situa em relação com o passado da antiguidade para se compreender a si própria como resultado de

[226] Mário de Andrade, *Idem*, p. 29.

[227] Cf. Lafetá, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 30.

[228] Mário de Andrade, *Idem*, p. 43.

[229] Mário de Andrade, *Idem*, p.13.

[230] Mário de Andrade, *Ibidem*.

[231] Cf. Sophia Silva Telles, "A Arquitetura modernista: Um espaço sem lugar" *in* Guerra, Abilio, *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira,* v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1983].

[232] Otília Beatriz Fiori Arantes, "Esquema de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 86.

uma passagem do antigo ao moderno"[233]. Como nota igualmente Antonio Candido: o movimento moderno no Brasil "completou um processo iniciado na segunda metade do século XVIII, quando os seus grupos revolucionários procuram alargar o âmbito da criação artística, englobando os aspectos recalcados da sociedade e da cultura nacional"[234].

Ao situar esse processo em progresso desde o século XVIII[235], desenvolveu-se, como explica Mário de Andrade, um sistema metodológico com a fusão de três princípios fundamentais: "o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional"[236]. O protesto principal do movimento moderno sobre o direito à pesquisa estética e a inteligência artística foi, principalmente, sobre a autonomia em relação ao pensamento academicista, ou seja, o "direito antiacadêmico da pesquisa estética"[237], para não ficar apenas a reproduzir formas artísticas já consagradas, mas também absorver as "forças populares" para compor a cultura visual correspondente ao espírito do tempo e ainda representar, com expressão própria, a realidade social e política do Brasil. A liberdade à pesquisa estética foi essencialmente sobre a forma, a técnica e as representações da beleza. Dessa maneira, também foi sobre a qualidade da obra de arte de não mais se impor um dever de originalidade e renovação formal, mas sobre sua capacidade de refletir as questões subjetivas e representativas da sua própria cultura e num processo de conhecimento próprio. A falta de liberdade da produção acadêmica quanto à cultura brasileira podia ser reconhecida ao tempo, de forma exemplar, nas produções arquitetônicas neocoloniais, que tentavam reproduzir o ecletismo da arquitetura histórica europeia no Brasil.

A contestação sobre a imposição academicista não foi, originalmente, do movimento moderno brasileiro, mas se acomodou facilmente no país, dada a validade de suas linguagens artísticas baseadas na importação de modelos eruditos europeus por meio do ensino nas academias e da arte individualista de que se valia. Além disso, o movimento de absorver, traduzir e expor os fenômenos culturais, foi de encontro ao sistema academicista pela sua constituição naturalizada de alheamento aos fenômenos socioeconômicos. Dessarte, o embate ideológico que tomou a representação artística de negação aos preceitos academicistas pode ser reconhecido na exposição de Anita Malfatti, por isso considerada um marco moderno, quando apresentou suas pinturas de caráter fauvista distante do modelo academicista, que ainda pregava a estética do naturalismo e do simbolismo vigente na época

[233] Habermas, Jürgen, *A modernidade: um projecto Inacabado?* Pontinha: Nova Veja, 1980, p. 06.

[234] Candido, Antonio, *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000 [1965], p. 150.

[235] Antonio Candido, *Ibidem*.

[236] Andrade, Mário de, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro: Edição da Casa do estudante do Brasil, 1942, p. 45.

[237] Mário de Andrade, *Idem*, p. 69.

na linguagem literária[238], e naturalista e pós-impressionista na linguagem das artes plásticas. E ainda teve importância, segundo Flávio Aquino, no "cimento que uniu o grupo modernista que iria abalar a estrutura parnasiana da nossa cultura, embora já se tivesse dado pouco antes o encontro de Oswald de Andrade com Mário de Andrade [...]"[239]. Exemplar desse processo é também o Movimento Antropofágico, que correspondeu à absorção e assimilação da cultura exterior somada à cultura nacional (ameríndios, afrodescendentes e eurodescendentes) para resultar em uma cultura originalmente brasileira, e que revelou a condição racial plural do país, traduzindo esse processo num modo metodológico de movimento literário e artístico de condição moderna, representando o exercício de renovação linguística.

Assim, as novas linguagens estéticas modernas foram resultado de um processo que também se alicerçou nos contextos internacionais, que teve como questão central a redefinição do papel social do artista e que, no caso brasileiro, correspondeu à inclusão da cultura popular como parte da inteligência e da produção nacionais. A inteligência artística nacional, a que Mário de Andrade se referiu, era da ordem individualista, ou seja, aquela que sobrepunha a selecionada produção notória da elite cultural sobre a cultura popular, resultando em uma cultura visual dominante parcialmente representativa. A moderna investigação, portanto, foi para constituir as próprias linguagens modernas, independentemente do programa academicista, para uma transformação a nível coletivo de dar visibilidade às questões da ordem da cultura e contribuir para a formação da identidade em processo: um novo indivíduo moderno brasileiro[240], com autonomia intelectual vinculada à identidade coletiva.

Dessa maneira, a experimentação da linguagem desenvolveu um novo léxico, novos torneios sintáticos, formulou imagens fantásticas e temas diferentes dos habituais, "destruindo as barreiras da linguagem oficializada"[241], conforme assinala Lafetá. Entretanto, como o próprio Mário de Andrade ressaltou, o lema modernista – "Não há escolas!" – prejudicou a eficiência criadora do movimento, porque acabou por enfatizar o individualismo artístico, que era o contrário da chave para a realização dos seus princípios visando a uma ordem coletiva. Nesse sentido, a intervenção de Lucio Costa na ENBA (1930-

[238] Segawa, Hugo, *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], p. 42.

[239] Flávio de Aquino, "Os primórdios do modernismo no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1961] p. 28.

[240] A construção de um novo indivíduo brasileiro se estabeleceu mais visivelmente quando se tornou parte da agenda política que se desenvolveu a partir da instauração do Estado Novo. Nas palavras de Lauro Cavalcanti: "Uma das principais preocupações do Estado Novo é a construção do novo homem brasileiro. Como instrumentos para tal objetivo, são criados dois ministérios, o do Trabalho, Indústria e Comércio e o de Educação e Saúde Pública. Cf. Lauro Cavalcanti, "Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira", 1987 *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 109-115.

[241] João Luiz Lafetá, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 22.

1931), que, na prática, foi sobre a reforma curricular modernizante e a autonomia do curso de arquitetura[242], pode ser considerada o evento de transição que absorveu o espírito de renovação da fase anterior e contribuiu para a concretização dos projetos estéticos e ideológicos no sentido de ocupar um espaço significativo da pesquisa acadêmica para alcançar a liberdade estética e impulsionar os princípios fundadores do moderno no Brasil.

No empenho de atualizar a percepção espaço-temporal da sociedade brasileira, resultante das filosofias positivista, evolucionista e materialista, base do pensamento moderno no Brasil, tanto o surgimento do proletariado brasileiro, fruto direto da nova organização industrial manufatureira resultante da abolição da escravatura em 1889, quanto o fim da monarquia e a implantação do regime republicano, e fortaleceram, nesse contexto, as figuras do brasileiro proletário e rural como protagonistas das representações da cultura visual. O projeto estético já compreendido e alcançado na década anterior se propôs a reformular a centralidade das produções artísticas para além da proposição de uma imagem burguesa, para compactuar com as concepções esquerdizantes de denúncia da estrutura social e robustecer o projeto ideológico[243].

Entretanto, aos poucos, mesmo antes da década de 1930 se iniciar, a força da renovação estética foi se diluindo, em razão, principalmente, do peso ideológico, e foi sendo substituída novamente para uma linguagem "passadista"[244] até se diluir por completo. A predominância conceitual do moderno "projeto estético" dos anos de 1920 se alterou para o "projeto ideológico" dos anos de 1930, no dizer de Lafetá, sem, contudo, deixar de se complementarem. Além disso, e contrariamente, ainda nesse período "não há nesse movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da fase heroica"[245]. Nos anos de 1930, portanto, ocorre uma mudança de ênfase da revolução estética para a crítica à realidade social. Pode ser considerado o período condensador dos elementos surgidos das discussões dos anos anteriores ao apontar para uma visão pessimista, graças à consciência de classe sobre o modelo burguês de desenvolvimento, que aprofundou as preocupações com os problemas sociais insolucionáveis e o desmascaramento do projeto idealizado que representava as estruturas tradicionais oligárquicas.

[242] A reforma da ENBA ocorreu com a contratação de novos professores de orientação moderna, como Alexander Buddeus, Gregori Warchavchik e seu assistente Affonso Eduardo Reidy, Celso Antônio, Leo Putz, Emílio Baumgart. Foi esse processo de renovação que formou os primeiros arquitetos modernos: Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Luiz Nunes, Jorge Moreira, Alcides da Rocha Miranda, etc. Sobre a reforma da Escola ver: Lima, Alceu Amoroso; Barata, Mário; Calmon, Pedro, *Quatro séculos de cultura*: *o Rio de Janeiro estudado por 23 professores*, Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1966; Souza, Abelardo, *Arquitetura no Brasil: Depoimentos*, São Paulo: Edusp, 1978, pp. 13-32.

[243] João Luiz Lafetá, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

[244] João Luiz Lafetá, *Idem*, p. 33.

[245] João Luiz Lafetá, *Idem*, p. 27.

Segundo Wisnik, "a conexão entre modernidade e tradição operada por Lucio Costa é visivelmente guiada por essa percepção de Mário [de Andrade], carregada de um inquestionável fermento estético moderno antiburguês"[246]. Na sua formação elementar, o movimento moderno, no Brasil, associou-se diretamente à esfera governamental. A Revolução de 1930, com a instituição do Estado Novo centralizado, do então Presidente da República Getúlio Vargas (1882-1954), no objetivo de se distinguir do liberalismo e do regionalismo da Primeira República, contribuiu com o aceleramento da industrialização do país. Tal processo foi significativo para a modernização e para a concentração e o fortalecimento do pensamento moderno em instituições governamentais brasileiras, e irá se refletir no desenvolvimento da arquitetura moderna, porque houve a construção dos edifícios para a sede dos serviços públicos, dos equipamentos públicos, dos planos urbanos e dos programas de habitação. Esta relação, embora tenha sido parte das críticas elencadas ao movimento moderno, às vezes compreendida como parte de sistemas autoritários[247], como foi o caráter do Governo Vargas, por exemplo, foi enaltecida positivamente no texto do catálogo *Brazil Buildings* quando é salientado que "uma prova da importância que tanto o povo como o governo dão ao seu país – com quarenta milhões de habitantes, mas o terceiro em grandeza territorial no mundo – é a construção de impressionantes edifícios novos para sede dos serviços públicos"[248]. Portanto, até a década de 1940, o moderno correspondeu ao esforço de construção de uma arte moderna no Brasil, mas também de uma estruturação moderna do Estado.

Noutro plano, a arquitetura moderna brasileira não manifestou a mesma expressão moderna produtiva e significativa que o campo literário e artístico desenvolveu nas décadas de 1920 e 1930. Sobretudo, se manteve infensa às sinalizações que se desenvolviam no âmbito internacional, conforme Alberto Xavier elenca: "experiências como a Bauhaus e o movimento 'Jugendstil', na Alemanha, o "Sezassion Stil', na Áustria, o 'Modern Style', na Inglaterra e o 'Liberty' na Itália, as obras da 'Escola de Chicago' de Sullivan, e de Frank Lloyd Wright, nos Estados Unidos"[249]. Hugo Segawa observa que, entre os arquitetos da época no Brasil, "o conceito de moderno era veiculado como uma variação do ecletismo, o neocolonial"[250]. Isso ocorria especialmente devido à escassez de obras significativas construídas

[246] Guilherme Wisnik, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 177.

[247] Cf. Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973].

[248] Goodwin, Philip I, *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*, New York: Museum of Modern Art, 1943, p. 91.

[249] Xavier, Alberto; Britto, Alfredo; Nobre, Ana Luiza, *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*, São Paulo: Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1991.

[250] Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], p. 43.

nesse período e sobretudo porque o problema disciplinar residia na definição de um estilo historicista que proclamasse o caráter nacional. No entanto, a arquitetura assumiu um protagonismo nas produções artísticas a partir da década de 1940, principalmente através da atuação da Escola Carioca da geração de 1936-1950 no Rio de Janeiro. Essa entrada tardia da arquitetura no processo de renovação foi descrita por Otília Arantes como sendo "sob o comando de Lucio Costa, que, ao tomar o bonde andando, pegou diretamente o modernismo em um momento construtivo, por assim dizer iluminista, de organização institucional da cultura e seus correlatos, e que a rigor pouco ou nada mais tinha a ver com o espírito da libertinagem estético-social da fase anterior"[251]. Tal situação acabou por definir a linguagem arquitetônica como "moderno sem ser modernista", como o próprio Lucio Costa se determinou, ou seja, inserido em um contexto que se distingue daquele "ar pernóstico e um sentido suspeito" que se opõe à arquitetura anterior, à tradição. Segundo Lucio Costa, "a verdadeira arquitetura moderna não promove a ruptura com o passado, só a falsa"[252].

A linguagem arquitetônica compareceu à Semana de Arte de 1922 de modo pouco expressivo, limitando-se a desenhos do arquiteto de origem espanhola, Antônio Garcia Moya (1891-1949) – conhecido, porque "projetava edifícios em estilo neomanuelino"[253] – conforme observado por Flávio de Aquino, e do arquiteto polonês Georg Przyrembel (1885-1956)[254], quem possivelmente estabeleceu, como aponta Marcelo Carlucci, "a ideia de que o neocolonial representou a arquitetura na semana de 22"[255]. Portanto, a importância da visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro em 1929 somente foi notada, no âmbito de uma aplicação disciplinar, na década posterior, principalmente com a nomeação de Gregori Warchavchik (1896-1972) como representante da América Latina no CIAM. Foi nesse momento que surgiram as primeiras discussões provenientes da influência de Le Corbusier, como podemos analisar na produção teórica de Warchavchik. Assim, no Brasil, foi somente na década de 1930 que houve o início do estabelecimento de uma arquitetura moderna. Obviamente que algumas manifestações de caráter moderno foram registradas anteriormente, nomeadamente antes da

[251] Otília Atantes, "Lúcio Costa e a 'Boa Causa' da arquitetura moderna" *in* Arantes, Otília; Arantes, Paulo. *Sentido da Formação: Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*, São Paulo: s.n], 2021, p. 107.

[252] Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 606 [Entrevista a Mario Cesar Carvalho].

[253] Flávio de Aquino, "Os primórdios do modernismo no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1961] p. 29.

[254] Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], p. 43.

[255] Carlucci, Marcelo, *As casas de Lucio Costa*. São Paulo: Dissertação de mestrado, EESC- USP, 2005, p. 15.

construção do MESP, mas ainda com perspectivas disciplinares limitadas[256]. A mais significativa delas foi a atuação de Warchavchik com os projetos das casas modernas, dos conjuntos de moradias e as publicações entre os anos de 1925 e 1931[257]. As produções de Warchavchik se tornaram inegáveis para o processo de modernização da arquitetura brasileira, porque instituíram discussões sobre o novo conceito de solo urbano, de espaço natural para espaço social, sobre planta moderna, generalização do concreto armado e materiais industrializados, que promoveram experimentações estruturais, como balcões em balanço e grandes aberturas, e consolidou as formas retilíneas[258]. O trabalho de Warchavchik também funcionou como catalizador dos arquitetos no período de formação da arquitetura moderna, incorporando no seu escritório Lucio Costa (1932-1933) como arquiteto associado[259] (1931 a 1933), Affonso Eduardo Reidy e Niemeyer como assistentes (1931-1932)[260].

Embora as discussões sobre o estilo de Warchavchik, aproximado já com os ideais da Bauhaus, dos arquitetos Max Ernst (1891-1976) e Le Corbusier, tenha causado reações notórias nos arquitetos que mantinham o domínio da linguagem neocolonial, no campo acadêmico principalmente, e que as acusações do jornalista Geraldo Ferraz sobre a primazia de Warchavchik na renovação da arquitetura

[256] Podemos citar a notória atuação dos arquitetos Attilio Corrêa Lima (1901-1943), Flávio de Carvalho (1899-1973), Luíz Nunes (1909-1937), Rino Levi (1901-1965) e Vital Brazil (1865-1950).

[257] Em seu texto "Acerca da arquitetura moderna" (1925), Gregori Warchavchik elabora uma ampla defesa a partir da arquitetura moderna, ao criticar as construções que criam belezas ilusórias, postiças, velhos métodos de decoração das construções *in* Gregori Warchavchik, "Acerca da Arquitetura Moderna" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1925], p. 35-38. Warchavchik também publicou o primeiro artigo sobre arquitetura brasileira na *Revista Cahiers d'Art* em fevereiro de 1931, intitulado "L'Architecture d'Aujord'hui dans l'Amerique du Sud", onde apresenta suas obras: Casa Gregori Warchavchik e a Casa Dr. Candido da Silva. Cf. Cappello, Maria Beatriz Camargo, *Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. São Paulo: Tese de doutoramento, FAU-USP, 2005.

[258] Sophia da Silva Telles, "A Arquitetura modernista: Um espaço sem lugar" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 23-34. Carlos Eduardo Dias Comas também explica que a obra individual de Warchavchik "enquadra-se perfeitamente no International Style definido por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson na mostra do MoMA nova-iorquino. Enfatiza o volume fechado por planos ou superfícies delgadas em oposição à sugestão de massa e solidez, privilegia a regularidade e horizontalidade em oposição à simetria ou outros tipos de equilíbrio óbvio, rejeita o ornamento aplicado." *in* Comas, Carlos Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*. Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 77.

[259] Lucio Costa e Gregori Warchavchik realizam a reforma do apartamento de Manoel Dias, irmão do pintor Cícero Dias; a construção dos apartamentos operários de Gamboa para Carneiro de Mendonça (1932); as casas geminadas para as irmãs Gallo (1932); a casa Schwartz (1932); Casa Cesário Coelho Duarte e Haydea Duarte. Cf. Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, pp. 72-77; Comas, Carlos Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 77.

[260] Bruand, Yves, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 76.

brasileira, que gerou resposta de Lucio Costa[261], e o protagonismo pelo "advento" de Niemeyer por Le Corbusier, tudo isso sinaliza o pioneirismo de Warchavchik nessa renovação. Na mesma linha, a importância de Flávio de Carvalho, conforme Lucio Costa ressalta, embora seja pertinente e, de fato, corresponde a uma significativa contribuição nada disso foi suficiente para impulsionar uma reforma disciplinar, menos ainda uma reforma estética com significação reconhecidamente nacional devido à sua atuação restrita ao domínio profissional. Importante ressaltar ainda que o Rio de Janeiro e São Paulo realizaram edifícios de grande altura em concreto armado em um momento anterior, onde a estrutura construtiva moderna foi aplicada. Pode-se destacar, por exemplo, o primeiro edifício com aplicação do método internacional, que foi residência de Lucio Costa no Rio de Janeiro, sobre pilotis, construída entre 1933 e 1934, do arquiteto Paulo Camargo de Almeida, que abriu caminho na construção civil na renovação da linguagem construtiva[262]. E ainda houve a absorção e a aplicação parcial da linguagem racionalista para os edifícios públicos, que não necessariamente se engajavam na doutrina corbusiana e da Bauhaus, conforme Segawa registrou[263]. Entretanto, embora o período anterior à consagração da arquitetura moderna tenha sido marcado, principalmente, por uma sobreposição de estilos históricos e a predominância necessária do *Art Deco*[264], sobretudo como manifestação decorativa – que Lucio Costa reconhece como sendo "estilos francamente modernos"[265] e Artigas como uma posição intermediária, capaz de substituir a arquitetura moderna racionalista, comunista e judaica – e se prolongou até os anos de 1930 para a transição para um moderno ainda "*a la Perret*", como nota Segawa, que durou brevemente, significou um período de preparação para o início da renovação e das novas perspectivas disciplinares[266]. Assim, a arquitetura moderna brasileira passou pelo seu próprio período heroico, tardiamente em relação à atuação da expressão literária e das artes plásticas, em que já havia um programa de pesquisas modernas significativas, e o processo de inquirição iniciado no contexto europeu. É possível considerar que o período de maturação para a linguagem arquitetônica ocorreu, essencialmente, de 1931 a 1935, nomeado por Lucio Costa, como já vimos, por "chômage", e compreendeu o período de empenho do conhecimento sobre o movimento racionalista europeu. Nesse período, Lucio Costa submeteu ao concurso para a Vila Operária de

[261] Cf. Lucio Costa, "Depoimento" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], pp. 198-200.

[262] Costa, Lucio, *Registros de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995].

[263] Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998].

[264] Cf. Hugo Segawa, *Idem*.

[265] Lucio Costa *cit. in* Silva, Maria Angélica da, *As formas e as palavras na obra de Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado, PUC, 1991, p. 181.

[266] Hugo Segawa, *Idem*.

Monlevade sua proposta de urbanismo que inaugurava o desenvolvimento da sua urbanística. A filiação da arquitetura moderna brasileira à arquitetura moderna europeia é ainda afirmada por Lucio Costa quando explica que a obra de Niemeyer "precede diretamente da arquitetura de Le Corbusier, e na sua primeira fase sofreu, como tanto outros, a benéfica influência do apuro e elegância da obra escassa (1948) de Mies van der Rohe"[267]. Foi nesse período que Lucio Costa associa-se ao trabalho arquitetônico com Warchavchik, que lhe deu, na prática, a aplicação da doutrina funcionalista. Entretanto, esse período de conversão profissional é posterior à experiência teórica de projeto de arquitetura moderna para Lucio Costa. Em 1930, para o projeto da Casa Ernesto Gomes Fontes, "que seria a última manifestação de sentido eclético-acadêmico"[268], Lucio Costa apresentou um primeiro projeto neocolonial e apresentou, posteriormente, um segundo projeto, sua "primeira proposição de sentido contemporâneo"[269], que Comas descreveu como sendo de "uma materialidade chã, quase loosiana"[270]. Assim, portanto, essa fase, conforme Comas resumiu, "é um momento de rejeição ao neocolonial, de experimentação com o *International Style*, de associação com Warchavchik. Já em 34 começa a haver uma mudança, com a Vila de Monlevade, em Minas Gerais, e a Chácara César Coelho Duarte, dois projetos importantíssimos"[271]. Mas é também o projeto em que Lucio Costa, em uma relação entre o mobiliário colonial e a arquitetura racionalista prismática, elabora a formulação de um programa moderno com a tradição, conforme Ana Luiza Nobre demonstra sobre a função do "ser moderno" de afirmar a funcionalidade do passado, "de uma continuidade natural entre a memória do passado, a experiência do presente e a perspectiva do futuro"[272].

A transição entre o período de chômage e a segunda fase do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira é quando a "conexão entre modernidade e tradição se dará finalmente entre 1936 e 37, com as publicações [de Lucio Costa] de 'Razões da nova arquitetura' e de 'Documentação necessária'"[273], fundamentando a nova arquitetura com a tradição arquitetônica. Assim, o período

[267] Lucio Costa, "Depoimento" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 199.

[268] Lucio Costa, "Casa E. G. Fontes" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1930], p. 55.

[269] Lucio Costa, *Idem*, p. 60.

[270] Carlos Eduardo Dias Comas, "A arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação" *in* Nobre, Ana Luiza [*et al*], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 18.

[271] Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento", *Revista Arq texto 2*, 2001, p. 11.

[272] Ana Luiza Nobre, "Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [*et al*], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 123.

[273] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 56.

consolida-se com a aplicação da sintaxe do racionalismo ao desenvolver soluções funcionais, com positivas associações com o vocabulário da arquitetura tradicional, onde a tradição é uma herança cultural mediterrânea transplantada da península ibérica para o Brasil[274], conforme observa Wisnik, sendo ele o período em que teremos o MESP (1936-1945), o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1938-1939) de Lucio Costa e Niemeyer, o Grande Hotel de Ouro Preto (1938) e o conjunto da Pampulha, ambos de Niemeyer (1940). O conjunto da Pampulha realizado por Niemeyer (1940) é considerado por Lucio Costa um "divisor de águas", que marcou uma nova era da arquitetura por uma maior expressividade, porque estabeleceu "um sistema de proporções harmônicas que lhes proporciona um caráter estilístico contínuo e permanente"[275] e representou "o início da nossa arquitetura voltada para a forma livre e criadora que até hoje a caracteriza"[276]. Nas palavras de Niemeyer e nas de Joaquim Cardozo, a "ideia de forma purificada não repousa mais naquele espírito geométrico tradicional, e sim, nesse outro mais moderno de desafio e oposição às teorias estabelecidas, onde se investigam as possibilidades de novas funções matemáticas que não se subordinam a essas teorias [...]"[277]. Nas palavras de Lucio Costa, ao responder às críticas de Max Bill (1908-1994) sobre a igreja da Pampulha, ela concilia a arquitetura moderna com a tradição construtiva brasileira, pois "se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas"[278]. Assim, essa virada, pode ser relacionada com a justaposição do moderno com o Barroco, da concepção formal estática com a dinâmica, que assinala uma nova proposição não apenas no seu caráter estético e construtivo, mas o início de um processo que se ampliará para além da doutrina moderna e que permanecerá na urbanística de Lucio Costa. No âmbito do urbanismo, Lucio Costa desenvolveu a proposta da Cidade Universitária (1936), que se situaria no Rio de Janeiro, e a proposta para o Museu das Missões (1937), que não se limitou a uma proposta arquitetônica, pelo contrário, foi onde expressou o projeto arquitetônico para a conformação da expressão urbanística. Foi do final da década de 1930 à década de 1950 que se inicia uma produção arquitetônica, que Niemeyer, devido ao "espírito de libertação e criação artística", indica que a arquitetura brasileira conseguiu "prestígio

[274] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção* crítica. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 56.

[275] Joaquim Cardozo, "Arquitetura Brasileira", *Revista Módulo*, n. 1, março 1955, p. 06.

[276] Oscar Niemeyer, "A forma na arquitetura" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1978] p. 143.

[277] Joaquim Cardozo, "O Episódio da Pampulha" *in* Xavier, Alberto (Ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] p. 148.

[278] Lucio Costa, "Cidade Universitária" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 183.

mundial"[279]. No contexto internacional, embora a geração pós-racionalista, como a arquitetura de Alvar Aalto (1898-1976), "ausente de fórmulas de composição"[280], uma certa libertação da sintaxe cubista[281] e uma nova consciência dos espaços interiores[282] começassem a gerar alguma atenção, nada foi acrescentado ao estatuto da arquitetura. Mantinham-se sólidos e operantes "os cinco pontos da arquitetura moderna", as ideias do purismo e do neoplasticismo, que permitiram manter certa normalidade no progresso da arquitetura moderna brasileira nesse ciclo[283], e sem uma percepção já consciente de revisões.

No período posterior da década de 1940 em diante, no Brasil, quando o movimento literário se torna incolor e pouco inventivo e, como pontua Lafetá, "numa linguagem novamente preciosa, anêmica, 'passadista', pela qual é responsável a chamada 'geração de 45'"[284], a arquitetura moderna brasileira consolida, na visão de Wisnik, o "feliz encontro entre os princípios do racionalismo moderno e a capacidade adaptativa e plástica que uma suposta 'tradição' vernacular já teria feito decantar com o tempo em território brasileiro"[285], utilizando de dispositivos locais para a regulação do clima e a aceitação de um próprio projeto de formalismo. No plano de uma nova perspectiva, no final dos anos 1950, em um contexto de renovação política com o governo de Juscelino Kubitschek, que recuperou um otimismo a ser visto nas expressões significativas da "Bossa Nova, cinema novo, os teatros de Arena e Oficina, os movimentos concreto e neoconcreto e o debate de ideias em todos os campos da cultura [que] estimulavam uma febre criativa"[286], como examina Margareth Pereira, a liberdade estética conquistada na década de 1920 chegava a um novo momento no movimento neoconcreto, com o

[279] Oscar Niemeyer, "Rica demais – Dizem", *Revista Módulo*, ano I, n. 1, março 1955, p. 47.

[280] Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 288.

[281] Segundo Bruno Zevi, a liberdade do dicionário cubista consistia na "independência dos enquadramentos neoplásticos e dos jogos de contradição volumétrica das caixas murais racionalistas", que geraram amplas paredes onduladas, livres formas orgânicas e qualidades pessoais e naturais para a arquitetura. Por isso, sua aproximação com a ideia de uma arquitetura organicista. Ademais, havia uma "reconciliação entre a rígida consciência racionalista e uma fresca sensibilidade de pessoal" e, assim, percebe-se a linguística do cubismo superada. Cf. Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 296.

[282] Segundo Bruno Zevi, a nova consciência dos espaços interiores consistiu em "revalidar os elementos essenciais da caixa arquitectónica – superfícies, planos, volumes, encastramentos de formas", a favor da ideia de que "todos os elementos da arquitetura se reúnem em nome duma integral visão espacial". Cf. Bruno Zevi, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 296.

[283] Cf. Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015.

[284] Lafetá, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 33.

[285] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 14.

[286] Pereira, Margareth da Silva, *A Utopia e a História. Brasília: entre a certeza da forma e a dúvida da imagem*, Brasília: Editora da Universidade de Brasília/UnB, 1992, p. 24.

manifesto de Ferreira Gullar defendendo o abandono do verso e da sintaxe tradicional e incluindo espaço gráfico da página como elemento constitutivo da realização poética. Na linguagem arquitetônica, inicia-se uma fase experimental, reflexo da renovação, que levará até o projeto urbano do Plano Piloto de Brasília, com o início da construção em 1957, período em que a arquitetura moderna brasileira ainda é filiada à arquitetura moderna europeia em sua vertente corbusiana até a inauguração da cidade em 1960[287]. É nesse momento, que "os grandes projetos e as grandes propostas de habitação vão ocorrer no governo [governo Dutra, 1946-1951]"[288]. Nesse momento, houve exemplares notórios de experimentação arquitetônica, como o Parque Guinle [1948-1954] de Lucio Costa, com projeto de arquitetura paisagística de Burle Marx, o Parque Ibirapuera e a Casa das Canoas [1950-1954] de Niemeyer. É a partir dessa fase da arquitetura moderna brasileira que Niemeyer, conforme descrevem Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, "irrompe triunfalmente numa fase a partir de 1955, de 'maior reflexão e maturidade' estabelecendo um sentido de evolução que culmina em Brasília"[289]. Depois de Brasília (1960), a arquitetura brasileira inicia uma nova e outra etapa de experimentos, não mais para inventar a arquitetura moderna, mas para explorar suas possibilidades, "com influência da arquitetura modular, de grandes vãos de amplos espaços cobertos"[290], e com abandono de alguns princípios básicos da arquitetura moderna europeia, iniciado com a formação dos princípios da forma sinuosa e livre do volume e com a integração espacial com o jardim tropical como elemento forte e de transição na composição do interior com o exterior, concepção essa iniciada no Pavilhão de Nova York; e os traços da arquitetura mediterrânea antiga, no vocabulário das *Beaux-Arts*, nos palácios de Brasília de Niemeyer e com arquiteturas que passam a transformar o vocabulário corbusiano em expressão nativa, com evocações ao Barroco brasileiro[291]. Assim, se no contexto europeu, a partir dos anos de 1950, iniciaram-se novas revisões, algumas vezes com forte contestação às diretrizes fundacionais da tão ambicionada "arquitetura moderna", no Brasil, até a inauguração de Brasília, há uma concordância com a liderança da Escola Carioca como instrução dominante[292], que manteve a legitimidade dos procedimentos da arquitetura moderna,

[287] Comas, Carlos Eduardo Dias, *Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira: experiência a reconhecer*, Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1987.

[288] Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento", *Revista Arq texto 2*, 2001, p. 13.

[289] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 34.

[290] Josep Maria Montaner, "Interpretação Dialética para um Continente de Arquitetura" *in* Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 17.

[291] Cf. Comas, Carlos Eduardo Dias, *Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira: experiência a reconhecer*, Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1987.

[292] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 36.

correspondendo à visão de que a "tradição irá se deslocar da simples experiência vernacular em adaptar-se ao clima para assumir uma herança estética concreta – o estilo colonial barroco – fazendo finalmente coincidir as noções de 'tradição' e de 'formalismo' como expressões de uma autêntica 'alma nacional'"[293], ocorrendo na obra do principal condutor dessa atitude, o arquiteto Niemeyer. É nessa década, entretanto, que existiu uma ligeira contestação, precisamente no período de 1955-1957, segundo Bastos e Zein: "certa coincidência entre o surgimento no Brasil dessa arquitetura brutalista e o de uma nova 'geração' de arquitetos paulistas"[294], com um realinhamento, que pode ser compreendido como um ajuste pactual com arquitetos das gerações anteriores para uma nova direção, uma nova etapa. Perdidas as discussões que consolidavam uma unidade moderna no contexto nacional, é a partir da década de 1960, depois da construção de Brasília, que Lucio Costa desenvolveu projetos urbanos que apontavam para as discussões das revisões do moderno, com alinhamentos às discussões internacionais em razão da crescente produção teórica por causa da reconstrução do ambiente urbanístico pós-guerra. Assim, nesse período, é possível identificar diversos pontos de discussão com os quais Lucio Costa dialoga em seus projetos, principalmente no aspecto teórico do desenho urbano no contexto europeu, do neorracionalismo, neoclassicismo, da versão francesa pós-moderna, e do contexto anglo-americano, em relação ao planejamento da paisagem urbana, o design vernacular (embora com ênfase oposta à proposta de Robert Venturi), preservação histórica e regionalismo crítico. Assim, a década de 1940 até a década de 1970 foi um período marcado pela institucionalização das suas metodologias modernas, atingindo as instituições culturais, bem como universidades e currículos escolares. A partir da década de 1970, já sob a ditadura militar, o moderno no Brasil passará, tardiamente em relação ao contexto internacional, pela revisão total dos seus procedimentos, no questionamento sobre seus limites formais e sobre a dominação regional do sudeste sobre os cânones artísticos nacionais.

Diante da síntese do movimento moderno, protagonizada pelas "lentes do movimento de 1922"[295], que significou uma homogeneização dos sentidos do moderno, dos valores, temas e linguagens, acabou se constituindo modelos de interpretação que extinguiram o caráter multifacetado do universo sociocultural, político do Brasil nas primeiras décadas do século XX. Ainda contribuiu, segundo Francisco Foot Hardman, para uma "definição esteticista do sentido próprio de modernismo, abandonando, com isso, outras dimensões políticas, sociais, filosóficas e culturais decisivas à percepção das temporalidades em choque que põem em movimento e fazem alterar os significados

[293] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 14.

[294] Maria Alice Junqueira Bastos; Ruth Verde Zein, *Idem*, p. 80.

[295] Francisco Foot Hardman, "A Vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna", *Revista Brasileira de Literatura Comparada 14*, n.14, 2009, p. 168.

da oposição antigo/moderno muito antes de 1922"[296]. Observar a transformação da trajetória da crise simultânea à ordem de continuidade do moderno revela o momento em que Lucio Costa foi peça-chave para manobrar algumas questões que compuseram esse ideário moderno. Divergências estruturais entre a linguagem arquitetônica e as linguagens literárias e as das artes plásticas são pontos de discussão que fizeram o moderno de Lucio Costa ser uma revisão do próprio moderno desde a sua primeira formulação.

[296] Francisco Foot Hardman, "A Vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna", *Revista Brasileira de Literatura Comparada 14,* n.14, 2009, p. 169.

1.1.2 Chômage: o racionalismo dos mestres na urbanística de Lucio Costa[297]

"Tornaram-se modernos sem querer."[298]

O período de revisão disciplinar que deu origem à doutrina moderna de Lucio Costa, particularmente denominado "chômage"[299], ocorrido entre 1932 e 1936, após sua destituição da ENBA (1931), constitui um momento de despertar da doutrina moderna. Nas palavras de Lucio Costa, foi um "pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da arquitetura"[300]. Embora o arquiteto tenha afirmado que foi na ENBA que "já como diretor da Escola estudei a fundo a obra de Corbusier [...]"[301], foi no período de "chômage" que se evidencia a ruptura definitiva com o neocolonial: "fui me informando sobre Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, me apaixonei pela renovação e larguei totalmente a arquitetura acadêmica"[302]. Yves Bruand descreveu esse momento como "[...] um período de estudos e de definições para o ativo grupo dos jovens arquitetos recém-saídos da Escola de Belas Artes, após terem passado pela aventura da reforma frustrada de Lucio Costa"[303]. Trata-se de um período marcado pela formação teórica e pela experimentação de projeto arquitetônico[304], conforme Lucio Costa destacou: "a clientela continuava a querer casas do 'estilo' –

[297] Este subcapítulo foi publicado em: Barreto, Carla, "Chômage: O Racionalismo dos Mestres na Formação da Urbanística de Lucio Costa". *Revista Docomomo Brasil*, Campina Grande, v. 6, n.10, p. 23-36, dez. 2023.

[298] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 167.

[299] Lucio Costa delimita o período de "chômage" entre 1932, quando termina a sociedade com Warchavichik, e 1936, quando se iniciam as tratativas para o projeto do MESP.

[300] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência,* São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 167.

[301] Lucio Costa *cit. in* "Arquitetura após Brasília" (entrevista a Álvaro Hardy, Éolo Maia, José Eduardo Ferolla, Maurício Andrés e Paulo Laender, dezembro 1979) in Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 60.

[302] Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 607.

[303] Bruand Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 74.

[304] No período de "chômage", Lúcio Costa desenvolveu os seguintes projetos arquitetônicos: as três "Casas sem dono" (década de 30) e os "Projetos esquecidos" (década de 30): a Casa Carmem Santos; Casa Maria Dionésia, Casa Álvaro Osório de Almeida, Casa Genival Londres, Chácara Coelho Duarte (1933), Estudo de implantação da Casa Hamann, e ainda a Casa Haydea de Souza (1932), a Residência Valentina Leite Bastos (1932), Henrique Fialho (1934). Também participou do Salão de Arquitetura Tropical com as "Duas Casinhas Graciosas", segundo Gilberto Freyre. Realizou o projeto de urbanismo da Vila Operária de Monlevade (1934). No campo teórico, desenvolveu o texto "Razão da Nova Arquitetura" (1934).

francês, inglês, 'colonial' – coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de 12 x 36m – 'Casas sem dono'"[305]. Assim, torna-se significativo observar o período de "chômage" com maior profundidade, considerando a reflexão de Comas de que "parte da qualidade da escola carioca relaciona-se com a excelente formação e cultura disciplinar do grupo de arquitetos que a compunha, liderado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer"[306].

A formação a partir da aproximação às doutrinas dos mestres, devido à formação ideológica do funcionalismo e da sintaxe racionalista, permitiu assimilar o sistema projetual baseado no método e na razão, confiando à tecnologia a renovação técnica, um novo papel social e, também, a sua expressão estética. No âmbito urbanístico, a conscientização da formulação formal por meio das funções, passando a cidade a ser considerada como um epifenômeno das funções sociais, expressando-se por meio da eliminação do espaço urbano perceptível, tornando-o contínuo; insistência na habitação verticalizada, a polaridade entre o espaço privado e o espaço público; e a sistematização do sistema de circulação como determinação do programa no espaço interno definindo a sua forma (tipo)[307], e que definiu métodos e razões, em uma primeira fase, para a urbanística moderna.

De tal modo, foram a partir dos estudos dos mestres que a urbanística de Lucio Costa, em um primeiro momento, se refletiu em um racionalismo formal de Le Corbusier e o racionalismo metodológico-didático[308] vindo por meio de Walter Gropius. Segundo Mário Pedrosa, "a inspiração doutrinária do grupo purista de Lucio Costa, Niemeyer, Carlos Leão, Moreira, Reidy, fundida nas ideias de Le Corbusier, criou assim entre eles um estado de espírito revolucionário"[309]. Assim, desenvolvida ao longo da sua própria trajetória, apresentando equivalência com o projeto ideológico brasileiro para a "revisão dos valores plásticos tradicionais"[310], a doutrina de Lucio Costa foi sendo formulada. Esse processo de "chômage" se inclui no "sentido de formação", que foi estudado em termos históricos,

[305] Lucio Costa, "Chômage: 1932-1936" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 83.

[306] Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento", *Revista Arq texto 2,* 2001, p. 9.

[307] Alan Colquhoun, "Conceitos de espaço urbano no século XX" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1985], p. 216.

[308] Sobre o racionalismo formal de Le Corbusier e o racionalismo metodológico de Walter Gropius Cf. Giulio Carlo Argan, "A época do Funcionalismo: Urbanismo, Arquitetura, Desenho Industrial" *in* Argan, Giulio, *A arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1970], pp. 263-301.

[309] Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (Ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 98.

[310] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 112.

econômicos e estéticos, procurando estabelecer os pontos de concepção[311]. Foi a partir desses estudos que a urbanística de Lucio Costa ganhou corpo: em primeiro plano, o racionalismo metodológico-didático[312] no âmbito urbanístico, que estava sendo desenvolvido por Gropius, elencando de forma geral os métodos e teorias promovidos pelo arquiteto; as práticas formais e materiais de Mies van der Rohe, como parte da estruturação arquitetônica; e, por fim, o racionalismo formal desenvolvido por Le Corbusier tanto em teoria quanto na aplicação prática da arquitetura e do urbanismo. Assim, é possível perceber a presença das teorias do racionalismo metodológico-didático[313] sobre a geração da cidade, que, conforme José Pessôa indica, se "aproxima das ideias do urbanismo alemão debatidas no Brasil, na década de 30, em periódicos especializados como a *Revista Municipal de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal", principal propagadora do ideário do movimento moderno, tendo como uma das principais editoras Carmem Portinho. Pessôa ainda complementa, em relação a Lucio Costa, que "será uma constante na sua forma de ver a cidade"[314]. Tal formulação para o racionalismo ocorreu porque, como Banham aponta, esses primeiros arquitetos, como Le Corbusier e Mies van der Rohe, se inspiraram nas estruturas puramente funcionais da indústria, como os silos de cerais[315], que apresentam equivalência com o projeto ideológico para a "renovação dos valores plásticos" por meio da industrialização que Lucio Costa defendia. E conforme Harvey descreve: "o modernismo surgido antes da Primeira Guerra Mundial era mais uma reação às novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), de circulação (os novos sistemas de transportes e comunicações) e de consumo (a ascensão dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas) do que um pioneiro na produção dessas mudanças"[316]. Isso tudo contribuiu para a formação ideológica desse racionalismo.

[311] Sobre o sentido de formação Cf. Prado Junior, Caio, *Formação do Brasil Contemporâneo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1942]; Furtado, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959 [1959] Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000 [1959]; Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936]; Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 48. ed. São Paulo: Global Editora, 2003 [1933]; Freyre, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9. ed. São Paulo: Global Editora, 2004 [1936]; Arantes, Otília Beatriz Fiori; Paulo Eduardo, *Sentido da formação: três estudos sobre Antônio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*, São Paulo: [s.n], 2021 [1997].

[312] Giulio Carlo Argan, "A época do Funcionalismo: Urbanismo, Arquitetura, Desenho Industrial" *in* Argan, Giulio, *A arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1970], pp. 263-301.

[313] Giulio Carlo Argan, *Ibidem*.

[314] José Pessôa, "Lucio Costa e o Rio de Janeiro" i*n* Nobre, Ana Luiza [*et al*], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 149.

[315] Reyner Banham, *cit. in* Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 32.

[316] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 30.

Por outro lado, o formalismo que a arquitetura brasileira assumiu tem sua gênese na tradição da arquitetura popular de raízes mediterrâneas. Foi por meio dessa experiência que Lucio Costa sistematizou os seus estudos e apresentações teóricas: em seus textos "Razões da nova arquitetura" (1934) e "Documentação necessária" (1937); e em uma experimentação projetual com as propostas dos planos urbanísticos da Vila Operária de Monlevade (1934) e a Cidade Universitária (1936-1937). Na escolha sobre Le Corbusier, Carlos Martins pontua que "após indicar que a arquitetura moderna internacional buscava a síntese entre as tendências estática e dinâmica (clássico e barroco) e que, apesar das notáveis exceções de Mies e Gropius, o 'caráter nacional' subjacente à arquitetura alemã (e centro europeia?) a impelia a 'atavismos' nórdicos, Costa destacava que, dentre os grandes mestres europeus, Le Corbusier era aquele que bebe [bebia] nas fontes diretas da tradição clássica, mediterrânea e greco-romana" e que foi essa "a mesma tradição que, pela via da Península Ibérica, deu origem ao 'verdadeiro espírito' da arquitetura tradicional brasileira [...]"[317].

É possível inferir que o conteúdo estudado pelos arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernâni Vasconcellos, Jorge M. Moreira, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, no período de "chômage" até os anos de 1936, sobre Walter Gropius[318], se concentrou sobre a indústria de casas pré-fabricadas[319] e as discussões sobre as bases sociológicas da habitação mínima para a população das cidades pós-industriais[320]. Ao conferir a produção teórica e projetual de Gropius até a década de 1930, pode-se constatar que, em um primeiro momento, devido à discrepância da organização do Estado e das possibilidades de desenvolvimento industrial entre Brasil e Alemanha, que Gropius recebe pouca representatividade e, consequentemente, pouca equivalência na produção brasileira ao compararmos,

[317] Carlos A. Ferreira Martins, "Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 74.

[318] Pode-se concluir que os contatos pessoais entre Lucio Costa e Walter Gropius ocorreram pontualmente em algumas ocasiões. Segundo Lucio Costa, "estive com ele longamente em Paris, e depois aqui, lá em casa. Gostou muito de Leleta, que o levou ao Jardim Botânico"(não é possível precisar data); "Uma vez nós estivemos lá com o Gropius [...]" ao se referir a um jantar na casa de Le Corbusier (também sem precisar data); "Era justamente a época em que estava [Le Corbusier] projetando Ronchamp e havia uma maquetesinha de trabalho que aparece nos livros, e eu me lembro o pasmo de Gropius, do Rogers, diante daquela coisa estranha, fora das normas, ficaram sem saber o que dizer" (Lucio Costa se refere aqui à Comissão formada pelo "grupo dos cinco" para orientar a UNESCO com relação a sua sede em Paris formada por Le Corbusier, Walter Gropius, Ernesto Rogers, Sven Markelius e Lucio Costa, nos anos 1950); por ocasião da II Bienal de São Paulo (1953), em que Gropius recebeu o Grande Prêmio de Arquitetura criado pela Fundação Andréa e Virginia Matarazzo (o nome de Lucio Costa consta na Seção de Arquitetura, porém não há registro de encontro entre os arquitetos). Foi também nessa ocasião que Gregori Warchavchik e Mina Klabin hospedaram o casal Ise e Walter Gropius em Guarujá, São Paulo.

[319] Walter Gropius, "A indústria de casas pré-fabricadas" [originalmente publicado em *Ein Versuchshaus des bauhauses*, Albert Laneen (EDIE), Munique, 1924] *in* Gropius, Walter, *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pp. 189-197.

[320] Walter Gropius, "As bases sociológicas da habitação mínima para a população das cidades industriais" [originalmente publicado em *Die Justiz*, vol. 5, n. 08, 1929], *in* Gropius, Walter, *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pp. 143-155.

tanto no âmbito teórico quanto no projetual, o lugar de Le Corbusier e Mies van der Rohe. Posteriormente a esse período, isso pode ser constatado na resposta de Niemeyer às críticas[321] de Gropius realizadas à arquitetura brasileira na *Architectural Review*: "a pouca afinidade que temos com sua técnica e fria sensibilidade"[322]. Embora em diferentes graus de reciprocidade de teorias e aplicação prática, Lucio Costa, em 1959, num compêndio de sugestões para o currículo de um curso de arquitetura para uma nova Faculdade de Arquitetura em Salvador, sugere, para o terceiro ano, na sessão Teoria da Arquitetura, o seguinte programa: "Teorias antigas, medievais, renascentistas, ecléticas e contemporâneas, estudo aprofundado da obra e doutrina de Le Corbusier, da experiência de Gropius na Bauhaus e da técnica arquitetônica de Mies van der Rohe"[323].

Em 1924, Gropius discutia sobre a necessidade de produzir soluções aplicáveis para a construção de habitações de melhor qualidade e para maior número de pessoas, que contemplasse as questões espirituais humanas e considerasse seus aspectos sociológico, econômico, técnico e formal, para resolver as questões relacionadas ao desejo de morar da época[324]. Gropius apontou que a habitação humana é uma questão de, no âmbito da dimensão coletiva, necessidade das massas e que, apenas por meio da organização conjunta em simultâneo, operada pela produção industrial – econômico-organizacional, técnica e formal – o problema da habitação poderia ser resolvido definitivamente. No âmbito da construção, o que o arquiteto apresentou como resolução foi a substituição do habitual processo de construção aquoso pelo método de pré-fabricação a seco, que solucionaria as questões técnicas construtivas reféns do clima e que baratearia a construção, algo necessário para suprir a demanda. A ideia central de Gropius sobre a industrialização da construção estava em construir componentes padronizados e fabricados em série, que poderiam ser montados no local de diferentes maneiras, oferecendo diferentes possibilidades de construção e satisfazendo o desejo de originalidade.

[321] Niemeyer refere-se às críticas de Gropius quando da sua ida ao Brasil para o IV Congresso Brasileiro de Arquiteto, realizado em São Paulo entre 17 e 24 de janeiro de 1954, quando Gropius recebeu o Prêmio São Paulo de Arquitetura pela Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, e realizou uma série de visitas às obras arquitetônicas. Cf. Oscar Niemeyer, "Report on Brazil", *Architectural Review*, outubro 1954, pp. 234-250.

[322] Oscar Niemeyer, "Rica demais – Dizem", *Revista Módulo*, n.1, março 1955, p. 47.

[323] Lucio Costa, "Sugestões para o currículo de um curso de arquitetura" *in* Costa, Lúcio, *Sôbre Arquitetura*. Organização de Alberto Xavier. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura (CEUA), 1962, p. 294.

[324] Cf. Walter Gropius, "A indústria de casas pré-fabricadas" [originalmente publicado em *Ein Versuchshaus des bauhauses,* Albert Laneen (EDIE), Munique, 1924] *in* Gropius, Walter, *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pp. 189-197.

O arquiteto ainda discutiu sobre a necessidade de criação de um "Instituto para a padronização da construção"[325]; a regulação de leis para o planejamento regional; o arrendamento a longo prazo de terras destinadas à habitação; o interesse do mercado de capitais para oferecimento de crédito; adaptação das normas construtivas oficiais para a nova técnica; estudo dos tipos de habitação favoráveis e padrões de medida; e simplificação da organização da construção. Gropius também defendeu, após demonstrar sua visão sobre os dados sociológicos, especificamente sobre os fatos da natureza humana e sócio-históricos, que os Estados incumbidos de resolver o problema da habitação deveriam compreender, numericamente, o grau de desenvolvimento social para então, assertivamente, criar suas políticas habitacionais e estabelecer um conjunto de padrões mínimos ao considerar diferenças climáticas e geográficas. Segundo ele, a necessidade de definição das dimensões das habitações mínimas, com o cálculo adequado de espaço, ar, luz e calor, era fundamental para definir também o planejamento urbano. Gropius argumentava que era o Estado o agente econômico essencial para estabelecer as relações entre a sociedade necessitada, a indústria e os bancos financeiros, a gestão dos índices contratuais para a habitação, a gestão de terrenos e as normas de zoneamento e códigos de obras e para viabilizar a um programa de moradia tecnicamente competente. Essa ideia reverbera em Lucio Costa quando aponta, a respeito do Conjunto Residencial Pedregulho (Rio de Janeiro, 1947), que o problema econômico-social "só terá solução quando o poder público e a iniciativa privada se capacitarem de que, nesta nova fase da era industrial, caracterizada em todos os setores pela produção em massa, os empreendimentos já não podem mais ter em mira apenas o lucro no sentido negativo, digamos assim, mas o lucro fecundo, ou seja, aquele que se apoia precisamente na difusão do bem-estar individual e coletivo, porque a sua multiplicação decorre desse mesmo bem-estar e do seu maior poder de compra"[326]. Gropius aplicou parte dos temas da Bauhaus para a proposição do espaço moderno, dos conceitos de padronização e pré-fabricação nas cidades operárias Dammerstock de Karlsruhe (1927-1928) e Siemenstadt de Berlim (1928) que, conforme aponta Françoise Choay posteriormente, "iriam, a partir daquele momento, servir de modelo ao urbanismo progressista"[327].

[325] Cf. Walter Gropius, "A indústria de casas pré-fabricadas" [originalmente publicado em *Ein Versuchshaus des bauhauses*, Albert Laneen (EDIE), Munique, 1924] *in* Gropius, Walter, *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pp. 189-197.

[326] Lucio Costa, "Pedregulho: Affonso Eduardo Reidy" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 203.

[327] Choay, Françoise, *O Urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1965], p. 176.

Esse componente da teoria de Gropius até a metade dos anos de 1930 direciona a arquitetura para o que Argan classificou como o "racionalismo metodológico-didático"[328]. O alinhamento com o Estado, único agente considerado verdadeiramente capaz de realizar as reparações sociais por meio de políticas públicas, será também, posteriormente, a razão do esvaziamento ideológico[329]. Esse aspecto aparece na teoria e prática de Lucio Costa com adaptações para a realidade construtiva do Brasil, principalmente a partir do Plano Piloto de Brasília, onde o encontro entre urbanismo e Estado se dá de forma programada. Embora Lucio Costa tivesse defendido a urgente atualização da técnica, ele não percebe como solução primeira o desenvolvimento e a democratização do modelo de pré-fabricação para a massificação da boa arquitetura. Ao contrário, ele ressalvou que o concreto armado construído no local é análogo à estrutura do barro-armado – "o barro armado com madeira tem qualquer coisa do nosso concreto-armado"[330] – uma técnica amplamente difundida e aplicada no Brasil. Lucio Costa argumentou que essa semelhança contribuiria significativamente ao ser associada à construção do saber-fazer do conhecimento arquitetônico, reunindo, assim, o valor histórico e o metodológico para a tradição da arquitetura no Brasil. A razão dessa definição se localiza, principalmente, na capacidade industrial do Brasil naquele momento, na disponibilidade tecnológica, de recursos humanos e nos processos operacionais ainda em desenvolvimento para a construção civil, com pouca participação de geração de dados da parte do Estado brasileiro para o planejamento urbano. Além disso, a obra de Niemeyer se utilizaria do concreto armado como um material plástico na sua fase inicial, conforme descreve, posteriormente, na *Revista Módulo*, em resposta às críticas de Gropius, Hiroshi Ohye, Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), Max Bill e Peter Craymer na *Architectural Review*[331], exatamente sobre a deficiência da arquitetura brasileira de não ser multiplicável, crítica realizada particularmente sobre a Casa das Canoas de Niemeyer, que replica: "trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias, tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente"[332], e reafirma a afinidade com Le Corbusier: "e por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier. Obra de amor e harmonia, onde as características de criação e beleza são as constantes fundamentais"[333].

[328] Cf. Giulio Carlo Argan, "A época do Funcionalismo: Urbanismo, Arquitetura, Desenho Industrial" *in* Argan, Giulio, *A arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1970], pp. 263-301.

[329] Cf. Jencks Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973].

[330] Lucio Costa, "Documentação Necessária" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], p. 458.

[331] Cf. Oscar Niemeyer, "Report on Brazil", *Architectural Review*, outubro, 1954, pp. 234-250.

[332] Oscar Niemeyer, "Rica demais – Dizem", Revista *Módulo*, n.1, março 1955, p. 47.

[333] Oscar Niemeyer, *Ibidem*.

Foi somente a partir da década de 1950 que a experiência arquitetônica com pré-fabricação e, provavelmente, a influência de Gropius ocorreram de modo mais significativo. Foi a partir do programa desenvolvimentista do então Presidente da República Juscelino Kubitschek (1902-1976), também responsável pela construção de Brasília, que o modelo de pré-fabricação foi explorado com maior experiência na arquitetura, sobretudo em soluções para o problema da habitação[334].Ou seja, as discussões de Gropius sobre a utilização da pré-fabricação para a construção em massa foi integrada ao repertório da construção civil de modo exemplar na construção de Brasília e, principalmente, na construção da Universidade de Brasília (UnB), realizada por Niemeyer. Apresentou-se como elaboração de um modelo facilmente adaptado a diferentes programas, através de um conceito generalizante e "ausência de acabamentos, rigor na modulação, expressão plástica decorrente dos próprios elementos construtivos, uma postura esquemática e generalista nas implantações e resoluções do programa. Esse repertório tornou-se dominante na arquitetura nacional dos anos seguintes"[335], como analisam Bastos e Zein e teve a colaboração do arquiteto João Filgueiras Lima – o Lelé (1932-2014) – a quem Lucio Costa localizava como "o elemento que estava faltando para preencher a grave lacuna no desenvolvimento da nossa arquitetura"[336] e cuja experiência com a pré-fabricação fora adquirida em viagem à União Soviética. Filgueiras buscou implantar, no Brasil, um modelo construtivo, que, no entanto, se limitou à pré-fabricação de componentes[337] na experiência da UnB. Esse modelo construtivo foi se desenvolver mais vigorosamente na década de 1970, em razão do golpe de estado fascista e da ditatura militar implantada sob um regime autoritário, que restringiu as experimentações arquitetônicas durante as décadas de 1960 e 1970. Posteriormente, as soluções com pré-fabricação de elementos estruturais e vedações serão exploradas, no Brasil, com maior atenção com o desenvolvimento da arquitetura brutalista, porém ainda se limitando à arquitetura edilícia e restrita no planejamento urbano. O diagrama de regras de implantação com os devidos afastamentos considerando a regularidade dos edifícios e as suas alturas para uma correta

[334] Os edifícios das unidades de vizinhança SQS 107, 108, 307 e 308; os blocos "JK" da Asa Sul sem pilotis; a proposta do Alojamento para professores da UnB do Lelé (1962-1965); A Casa do Estudante (1969) coordenada por Alberto Xavier, são alguns exemplos.

[335] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 94.

[336] Segundo Lucio Costa, o Lelé era "arquiteto de sensibilidade artística inata, mas fundamentalmente voltado para a nova tecnologia construtiva do 'pré-moldado', enfrenta e resolve de forma racional, econômica e com apurado teor arquitetônico os mais variados e complexos desafios que o mundo social moderno programa e impõe". Filgueiras, assim, complementa o que Lucio Costa compreendeu para a arquitetura brasileira: Niemeyer, com o "domínio da plástica, dos espaços e dos voos estruturais, sem esquecer o gesto singelo – o criador [...]; Lelé, o arquiteto no qual arte e tecnologia se encontram e se entrosam – o construtor. E eu [...] o vínculo com o nosso passado, o lastro – a tradição" *in* Lucio Costa, "J.F.L. – Lelé" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 434.

[337] Maria Alice Junqueira Bastos; Ruth Verde Zein. *op. cit.*

conformação do espaço entre os edifícios, que Gropius apresentou em 1930, no CIAM III, em Bruxelas, foi um modelo de procedimento técnico para a implantação de lâminas paralelas para habitações e foi, recorrentemente, aplicado na urbanística de Lucio Costa, sendo o projeto da Cidade Universitária sua primeira experimentação nessa perspectiva, como veremos.

Em 1934, Gropius ainda discutiu sobre o desenvolvimento inicial da moderna arquitetura[338]. O arquiteto defendeu que a arquitetura moderna possui duas partes do "processo purificador"[339]: o conceito de racionalização e a satisfação das necessidades humanas. Defendeu que a prática arquitetônica, depois da libertação da decoração, passou a enfatizar as funções de suas partes estruturais, buscando soluções econômicas, a determinação dos problemas da construção, e ainda, principalmente, uma nova visão de espaço no processo da essência da arquitetura moderna. Gropius elencou os importantes autores que, até o pré-guerra de 1914 – Hendrik Petrus Berlage, Peter Behrens, Hans Poelzig, Adolf Loos, Auguste Perret, Louis Sullivan e Antonio Sant'Elia –, se distinguiram com uma produção criativa, autônoma, influenciando profundamente o movimento moderno. Elencou a Bauhaus, o movimento holandês "Stijl", Le Corbusier e algumas produções na Europa e Estados Unidos como parte desse processo de desenvolvimento. Discutiu ainda a importância do grupo de trabalho realizado no CIAM que levou a pesquisa sobre os fundamentos da arquitetura para um campo disciplinar ampliado, ou seja, para o tema da cidade. E ainda argumentou a favor do conceito de tradição, como uma disputa pelo essencial: "aquilo que está por trás da matéria e da técnica e que com sua ajuda procura sempre a expressão visível"[340]. Assim, depois da experiência da Bauhaus, que terminou para Gropius em 1927, ele se dedicou ao problema da construção da habitação, como os que projetou para Dessau, Karlsruhe e Berlim e "preocupou-se teoricamente com a melhoria dos padrões habitacionais e com o desenvolvimento dos projetos urbanos, que pretendia ver transformados num sistema de assentamentos comunitários desvinculados das questões de classe"[341]. Lucio Costa, por outro lado, e por, de fato, não existir no Brasil uma produção arquitetônica pré-moderna erudita, que levasse naturalmente para a arquitetura moderna, delimitou uma percepção da tradição construtiva brasileira para a formação do moderno ao considerar as práticas populares das

[338] Walter Gropius, "Desenvolvimento inicial da moderna arquitetura" [originalmente publicado em *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1934], *in* Gropius, Walter, *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pp. 97-108.

[339] Walter Gropius, "Desenvolvimento inicial da moderna arquitetura" [originalmente publicado em *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1934], *in* Gropius, Walter, *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, p. 98.

[340] Walter Gropius, "Desenvolvimento inicial da moderna arquitetura" [originalmente publicado em *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1934], *in* Gropius, Walter, *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, p. 108.

[341] Kenneth Frampton, "A nova objetividade: Alemanha, Holanda e Suíça, 1923-33" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 169.

construções vernaculares como o principal instrumento de racionalização a ser associado às novas técnicas modernas. Esse aspecto formativo foi realizado por meio da observância da arquitetura civil popular e ao considerar o senso comum que definia a tradição construtiva e, consequentemente, mas também aparentemente, suprimindo desse processo a cultura acadêmica, aquela que se representava especificamente pelo neocolonial. Veremos que a falta dessa arquitetura pré-moderna também foi argumento para Giedion[342], quando percebe que foi pela via da arquitetura histórica, popular, principalmente, que a arquitetura brasileira se configurou como uma "nova tradição" no movimento moderno.

Desse modo, Gropius se definiu frente ao racionalismo alemão metodológico-didático em razão da defesa de uma ideia, de um programa e de um método, com uma origem experimental no utopismo expressionista e considerava a metodologia do projeto em: "escala urbana (bairros de Karlsruhe e Berlim); escala de construção civil (escolas, prédios de apartamentos e unifamiliares, chalés); desenho industrial (a carroceria do automóvel Adler)"[343]. Nesse sentido, o que Gropius discutiu no desenvolvimento sistemático do desenho industrial, que também recaiu sobre o planejamento da cidade, para além das funções sociais de habitar, trabalhar, circular e recrear, foi sobre "o dinamismo da função que determina não só a forma, mas também a tipologia dos edifícios"[344], ao considerar os edifícios como núcleos formadores da cidade como um organismo, exemplarmente realizado na experiência da Bauhaus.

Assim, a contribuição de Gropius foi sobre a concepção da cidade como "sistema de comunicação" constituindo-se no "traçado da cidade; as formas dos edifícios, dos veículos, dos móveis, dos objetos, das roupas, a publicidade, as marcas de fábricas, o invólucro das mercadorias; todos os tipos de artes gráficas; espetáculos de teatro, cinema e esportes"[345]. Isto é, "da colher à cidade", como Lucio Costa compreendia: "a técnica atual da construção civil e do planejamento arquitetônico já alcançou, de há muito, o estágio de poder resolver plenamente todos os problemas relacionados com o bem-estar e o conforto individual ou coletivo em escala universal"[346]. A padronização da Bauhaus, como Argan sintetiza, "objeto de análise e projeto"[347], orientada por Gropius, estabeleceu uma tendência formal

[342] Giedion, Siegfried, "Le Brésil et l'architecture contemporaine", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto 1952, pp. 42-43.

[343] Giulio Carlo Argan, "A época do Funcionalismo: Urbanismo, Arquitetura, Desenho Industrial" *in* Argan, Giulio, *A arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 273.

[344] Argan, *Idem*, p. 270.

[345] Argan, *Idem*, p. 271.

[346] Lucio Costa, "O arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 270.

[347] Argan, *op. cit., p. 271.*

geometrizada e também uma linguagem geral para a construção de repetição para o planejamento urbano – mesmo que este não estivesse totalmente inserido num contexto de industrialização modular de pré-fabricação –, que aparece como significado conceitual, "como signo"[348].

Se, em Gropius, encontra-se uma densa discussão sobre estratégias de projeto e construção no âmbito da integração da arquitetura no contexto do planejamento urbano, Mies van der Rohe também ofereceu bases para o urbanismo racionalista moderno universalista. Em Mies van der Rohe[349], descobre-se a sua arquitetura edilícia projetual e construída, já que, como nota Zevi, possuía "notável atividade organizadora, praticamente nenhum trabalho escrito, poucos ofícios. Tudo o resto é, diária sem excepção, poesia"[350]. Mies van der Rohe convergiu sua produção para o desenvolvimento de esqueletos metálicos para a expressão arquitetônica; chamava a atenção necessária para os componentes físicos isolados, com os planos individualizados na criação do espaço interior; e para o desempenho dos materiais na sua devida participação no sistema construtivo. No âmbito do urbanismo, as exposições organizadas pelo grupo de arquitetos, incluindo Gropius, "Deutscher Werkund", propuseram tipos de equipamentos urbanos que refletem a ideia de conjunto para o sistema urbano: o teatro (projeto de Gropius), o edifício industrial e o centro de operários, por exemplo. Observe-se aqui que, o primeiro projeto de urbanismo, a Vila Operária de Monlevade, adquiriu uma importância central na trajetória urbanística de Lucio Costa.

As influências de Mies van der Rohe no Brasil foram principalmente no campo plástico, no desenvolvimento da linguagem arquitetônica a partir dos elementos construtivos, dos planos, dos volumes e dos vazios, como referência da concepção formal estática, que Lucio Costa irá perceber, posteriormente, como expressão arquitetônica que definiu, nessa primeira fase, a arquitetura moderna. E ainda que "o mecanismo de planta livre [...] é uma instância profunda da simpatia brasileira por Mies"[351], como ocorre na Casa das Canoas de Niemeyer, conforme Comas aponta: "o contraste entre

[348] Argan, *Idem*, p. 272.

[349] Lucio Costa comenta quando esteve pessoalmente com Mies van der Rohe: "O Mies eu conheci aqui, quando ele veio julgar uma Bienal. Nós estávamos com um escritório na sobreloja no Ministério da Educação, desenvolvendo o plano de Brasília. Como ele estava olhando aquelas plantas assim calado, eu então me lembrei que um auxiliar do Oscar havia feito uma maquete muito bonita da praça dos Três Poderes. [...] e eu disse: 'o senhor querendo eu tenho uma maquete que dá uma ideia melhor, posso levá-lo onde está'. [...] Ele se agachou para apreciar melhor, a maquete na altura dos olhos, ele olhava para o horizonte como se estivesse chegando lá, e olhou com muita atenção. Depois na saída disse apenas: 'Muito obrigado por me ter trazido aqui'. Foi o máximo que ele conseguiu dizer" *in* Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 153.

[350] Zevi Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 153.

[351] Comas refere-se ao Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova York, de Oscar Niemeyer e Lucio Costa, sobre "as colunas periféricas recuadas [que] recuadas são alternadamente expostas ou escondidas por paredes curvas – o primeiro exemplo duma franca revelação exterior do mecanismo de planta livre, seguramente não encontrada na obra de Corbusier, mas possivelmente o desenvolvimento de uma insinuação feita por Mies no Pavilhão de Barcelona, e posteriormente, consagrada como marca característica da arquitetura moderna brasileira, sinal

um setor social de planta livre e um setor íntimo planejado tradicionalmente"[352]. Nota-se, no Museu das Missões de Lucio Costa, da mesma época do MESP (década de 1930-1940), a utilização dos elementos construtivos da região em ruínas e a forma de um prisma retangular alpendrado com pavilhão de vidro. Embora, como iremos verificar, tal modelo seja notificado por Lucio Costa como oriundo do repertório da casa primitiva brasileira, não deixa de apresentar equivalências tipológicas, pela película de vidro, com as obras de Mies van der Rohe até então construídas: a Casa de Campo em Tijolo (1923), o Pavilhão de Barcelona (1929) e a Casa Tugendhat (1930), com uma planta de linhas bem definidas para os planos das paredes e a organização dos planos dispostos em geometrias retangulares.

As obras de Mies van der Rohe, portanto, influenciaram a reforma do vocabulário plástico de Niemeyer nos anos 1950, principalmente com o desenvolvimento da arquitetura dos palácios de Brasília (1958):r a caixa de vidro com peristilos laterais, assim como elenca os elementos construtivos, como explicam Bastos e Zein: "a proporção horizontal, o programa contido numa caixa de vidro, a valorização visual das lajes do piso nobre e da cobertura, a solução de um pavimento semienterrado abrigando serviços, a ideia de uma superestrutura porticada que sustém a cobertura, naturalmente, no caso de Niemeyer, apenas visualmente sugerida, não afetiva"[353]. A sobriedade, o raciocínio construtivo, o fim da ornamentação e a verdade dos materiais, instruídos por Adolf Loos e encontrados como espírito da obra de Mies van der Rohe, encontram eco na arquitetura brasileira ao darem sentido à união da arquitetura histórica à arquitetura moderna, expressada por Lucio Costa quando dimensiona sobre a "saúde plástica" da arquitetura colonial "despojada", que "o 'enfeite' é, de certo modo, um vestígio bárbaro – Nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto pode se servir dele como ignorá-lo"[354]. Tal característica foi enfatizada sobre a arquitetura de Brasília: "No que concerne à sua expressão arquitetônica, Brasília obedece a um conceito ideal de pureza plástica, onde a intenção de elegância – firme e despojada – está sempre presente"[355]. Niemeyer nessa nova fase desenvolve o programa a

de exuberância e permeabilidade" *in* Carlos Eduardo Dias Comas, "O Oásis de Niemeyer: uma vila brasileira dos anos 50", RUA: *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, outubro 2008, p. 33. Sobre a Casa Canoas de Niemeyer: "o contraste entre um setor social de planta livre e um setor íntimo planejado tradicionalmente remete à Casa Tugendhat de Mies" *in* Carlos Eduardo Dias Comas, "O Oásis de Niemeyer: uma vila brasileira dos anos 50", RUA: *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Outubro 2008, p. 31.

[352] Carlos Eduardo Dias Comas, "O Oásis de Niemeyer: uma vila brasileira dos anos 50", RUA: *Revista de Urbanismo e Arquitetura,* outubro 2008, p. 31.

[353] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 71.

[354] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 115.

[355] Lucio Costa. "O Urbanista defende sua cidade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 303.

partir de uma resolução de volumes que representa a hierarquia programática, a forma geométrica decorrente da solução estrutural que explora o concreto armado como material plástico, partido arquitetônico simples e beleza definida pelas proporções e pela ousadia estrutural, aparentemente informando a unidade e a harmonia do conjunto por meio da própria estrutura. Assim, é possível constatar que a influência de Mies van der Rohe em Niemeyer se estende para a arquitetura brasileira no sentido de que, a partir dos anos de 1950, os arquitetos assimilaram a ideia de síntese do partido e da resolução da forma por meio da estrutura regular tipo pavilhão , como Bastos e Zein apontam na "arquitetura paulista brutalista, que tem inúmeras soluções, que adota uma divisão fluida do programa num espaço contínuo em que reconhece o mote de Mies"[356], como no edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAUUSP), 1961, de Vilanova Artigas (1915-1985). Assim, houve uma intenção clara de desenvolvimento de um modelo, aquele onde "a vontade da época [era] concebida em termos espaciais"[357], como foi para Mies van der Rohe. Todavia, no Plano Piloto de Brasília, já há claramente o esvanecimento da tradição popular, mediterrânea, conforme Wisnik discute[358], migrando para o desenvolvimento de um formalismo próprio, que, como veremos, se referencia, conforme Frampton aponta, para um retorno aos "absolutos clássicos"[359], reiterando a concepção formal estática. Tal expressão arquitetônica opõe-se aos argumentos da arquitetura orgânica, já considerada por Zevi como uma fase mais evoluída que a do racionalismo. Essa crítica de Zevi pode ser reconhecida quando aponta que a arquitetura de Niemeyer é "de uma inspiração brilhante traduzida em um risco e congelada mais tarde em uma maquete; não evolui, não registra a passagem do papelão ao organismo estrutural e espacial, não é sofrida, amadurecida, construída"[360].

[356] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 71.

[357] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 30.

[358] Cf. Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003.

[359] Cf. Kenneth Frampton, "O Estilo Internacional: tema e variações, 1925-65" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], pp. 311-318.

[360] Zevi, Bruno, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.), *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [1960], p.70.

Para além de Gropius e Mies van der Rohe, foi, sobretudo, por meio dos estudos[361] sobre Le Corbusier[362] que a teoria da arquitetura moderna de Lucio Costa se fundou. Lucio Costa explica que a doutrina corbusiana lhe foi a principal referência teórica porque era a única que "fez uma abordagem completa do movimento do ponto de vista social, do ponto de vista tecnológico, das novas técnicas construtivas, e do ponto de vista plástico, ponto de vista das artes"[363]. Os estudos teóricos sobre Le Corbusier, datados até 1936, foram, possivelmente sobre a renovação da linguagem com a aplicação do sistema construtivo em estrutura Dom-Ino em concreto armado (1914-1917), os cinco pontos da arquitetura moderna (1926), a associação da produção artística com a produção industrial com o objetivo de propor uma nova vida moderna[364], em um primeiro momento, e a introdução de materiais naturais e elementos vernáculos a partir da década de 1930[365].

Le Corbusier ascendeu depois de ter passado pela experiência com Charles L'Eplattenier (1874-1946), cujos ensinamentos no Cours Supérieur da Escola de Arte Aplicada de La Chaux-de-fonds foram cristalizados na Villa Fallet (1905), do encontro com Tony Garnier (1869-1948) em Lyon, no momento em que ampliava o projeto para a Cité Industrielle (1907), do emprego no atelier de Auguste Perret

[361] Segundo Lucio Costa, a respeito da leitura sobre os livros de Le Corbusier no período de "chômage": "Quando fui director da Escola, conheci o arquiteto Carlos Leão, que estava terminando o curso. […] E o Carlos, arquiteto de excelente formação e muito culto, possuía uma boa biblioteca e estava muito em dia e já tinha os primeiros livros, tanto o Vers une Architecture como a coleção L'Esprit Nouveau, L'Art Décoratif d'Aujourd'hui, O Urbanismo, Précisions, toda aquela sequência". Cf. Lucio Costa, "Lucio Costa: a vanguarda permeada com a tradição" (entrevista a Hugo Segawa) *in* Nobre, Ana Luiza (Ed.), *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 154.

[362] Le Corbusier, em sua primeira visita ao Brasil, em 1928-1929, realizou uma conferência que Lucio Costa admite não ter assistido até o fim. O primeiro encontro entre Lucio Costa e Le Corbusier ocorreu a propósito do projeto do MESP, em 1936. Segundo Lucio Costa, somente esteve novamente com Le Corbusier depois do convívio de um mês em razão do projeto do MESP, em 1948, quando realizou uma viagem para a Europa para realizar, pelo IPHAN, o inquérito da arquitetura portuguesa. Lucio Costa e Le Corbusier compuseram o Grupo dos Cinco, junto com Walter Gropius, Rogers e Markelius em 1952 para orientar a UNESCO com a sua sede em Paris e Lucio Costa narra pelo menos um encontro no atelier de Le Corbusier com o grupo. Lucio Costa relata, sem precisar datas, pelo menos dois encontros na casa de Le Corbusier em um deles esteve presente Walter Gropius. Relata ainda que esteve no atelier de Le Corbusier, mas sem precisar data e a ocasião. Ainda relata que, por ocasião do casamento de sua filha Maria Elisa Costa, eles estavam em Paris, quando Le Corbusier deu-lhe uma pintura de presente, com dedicatória, datada em 1961. Em 1962, quando da visita de Le Corbusier ao Brasil para conhecer o terreno da embaixada do governo francês, houve outro encontro para conhecer o MESP. A última vez que Lucio Costa "viu" Le Corbusier foi em 1965, em detrimento da morte deste, quando Lucio Costa foi para o funeral.

[363] Lucio Costa *cit. in* "Arquitetura após Brasília" (entrevista a Álvaro Hardy, Éolo Maia, José Eduardo Ferolla, Maurício Andrés e Paulo Laender, dezembro 1979) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 62.

[364] Temas tratados em suas publicações *Vers une Architetcture* (1923), *Urbanisme* (1924), *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui,* (1925) e *Précisions sur un Etat Présent de l'architetcture* (1930), *Almanach d'Architecture Moderne* (1926), *Une Maison – Un Palais* (1928), *l'Urbanisme* (1930) e *Croisade ou le Crépuscule des Académies* (1930).

[365] Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 67.

em Paris (1908), dos encontros na Alemanha com as figuras do Deutsche Werbund, sobretudo Peter Behrens e Heinrich Tessenow (1910). Tais experiências contribuíram para a percepção de uma abordagem tipológica, os estudos da cultura francesa clássica, a adesão ao "béton armé" e a consciência das conquistas da engenharia moderna, que o conduziram para o desenvolvimento de modelos de reinterpretação do tipo clássico com um novo programa: a decomposição dos edifícios em esqueleto estrutural e o estabelecimento de um novo conjunto de adjetivações plásticas para as composições arquitetônicas. E estava por ordenar e sintetizar, até meados nos anos 1930, seu pensamento para constituir uma nova teoria da arquitetura com preocupações, no campo plástico com a concepção espacial a partir das formas puras e no campo ideológico visando à estética do engenheiro.

Foi em 1918 que Le Corbusier e Amédée Ozenfant (1886-1966) realizaram o seu manifesto moderno do purismo por meio de uma análise, de um lado do campo da arte, sobre a situação da pintura, sobre a estrutura do cubismo e, do outro lado, a situação da vida moderna. Apontaram que a aporia do purismo estava na gênese da questão, porque integrava os procedimentos racionais já testados pela produção mecanizada com a percepção artística. E tinha como objetivo a ordenação das percepções humanas por meio da formulação de sínteses inteligíveis. Longe de ser característica exclusiva do purismo, mas como parte estrutural dos movimentos artísticos que buscavam o "ideal de generalização", Le Corbusier e Ozenfant estabeleceram que a contínua procura dos "invariantes" é o que condiciona as artes às forças da natureza, e que essa será a característica inteligível do espírito moderno no que tange à relação entre emoção e razão. Le Corbusier, depois do encontro com Ozenfant, desenvolveu a estética mecânica do Purismo, que, segundo Frampton, "era nada menos que uma abrangente teoria da civilização que pregava diligentemente o refinamento consciente de todos os estilos existentes"[366] , e foi

formulado no ensaio "Le Purisme" (1920), na revista *L'Esprit Nouveau* e, posteriormente, na obra *Vers une Architecture* (1923), que Frampton resume como sendo, por um lado, "a necessidade imperiosa de atender às exigências funcionais através da forma empírica, e, por outro, o impulso de usar elementos abstratos de modo a atingir os sentidos e nutrir o intelecto"[367].

A estrutura Dom-Ino, que logo se associaria aos cinco pontos da arquitetura moderna, se configurou como a principal base estrutural para Le Corbusier até 1935, que desenvolveu a "*villa*" burguesa individual e a habitação coletiva e se tornará a principal síntese linguística para o moderno brasileiro. Daí vieram também, de Le Corbusier, para a formação das primeiras fases da nova arquitetura

[366] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e o Esprit Nouveau, 1907-31" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 182.

[367] Kenneth Frampton, *Ibidem*.

brasileira, a "estética e a arquitetura do engenheiro", a significação da forma, que Lucio Costa percebe nele: "na primeira fase, a concepção estática prevalecia, com o contraponto dinâmico da sua pintura; depois de Ronchamp, a integração dos dois conceitos estabeleceu-se"[368], oferecendo um repertório que, de alguma forma, supriu a teoria de Gropius sobre a moradia estandardizada, bem representada na Maison Citrohan (1920). O racionalismo moderno universalista, além de Gropius e Mies van der Rohe, herdaria, por assim dizer, a concepção formal estática de Le Corbusier. Durante esse período, Lucio Costa, realiza seu projeto moderno, saindo definitivamente da escola neocolonial ao projetar três casas que ele nomeia como "Casas sem dono", representando sua síntese em correspondência com a casa Savoye de Le Corbusier. Lucio Costa projeta a planta livre, a estrutura independente, a cobertura plana e pilotis, alcançando um conjunto construtivo moderno.

Frampton analisa as transformações nos protótipos urbanos da década de 1920 de Le Corbusier: a Vila contemporânea para três milhões de pessoas (1922) e o Plano Voisin de Paris (1925). E os da década de 1930: o projeto para o Rio de Janeiro (1930), Argel (1930-1933) – considerado por Frampton como "sua última proposta urbana de grandeza esmagadora"[369] –, a Ville Radieuse (1931), a Urbanização da Ville de Nemours (1934), na África do Norte, o projeto de Plano Regulador para o Vale de Zlin (1935), na Tchecoslováquia, seguindo um modelo soviético, e a Urbanização d'Hellocourt (1935). Frampton demonstra "o abandono de um modelo urbano centralizado, que avançou para um conceito teoricamente ilimitado cujo princípio de ordem provinha do fato de ser dividido, como a cidade linear de Milyitin, em zonas de faixas paralelas"[370], "aderindo estritamente ao modelo linear"[371]. Uma evolução ocorre no projeto do Rio de janeiro, que, segundo Lucio Costa, era "uma visão prospectiva, proposta de poeta, uma coisa lírica"[372], porque consistia em um "viaduto a cerca de 15m de altura, com uma estrutura robusta, e sobre essa estrutura uma estrutura de concreto ou metálica, leve, para criar os terrenos artificiais"[373], diante da característica linear predominante do terreno urbano, e, já diante do protótipo da cidade sobre pilotis, a Ville Radieuse, para a ideia da cidade-viaduto. Depois do projeto de Argel, Frampton constata que "a partir de então, sua abordagem do planejamento urbano iria tornar-se mais pragmática, enquanto seus tipos de construção urbana

[368] Lucio Costa, "Formes et Fonctions" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 261.

[369] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e a Ville Radieuse, 1928-46" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 219.

[370] Kenneth Frampton, *Ibidem*.

[371] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e a Ville Radieuse, 1928-46" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 218.

[372] Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 148.

[373] Lucio Costa, *Ibidem*.

assumiriam aos poucos formas menos idealizadas"[374]. O arranha-céu cartesiano cruciforme foi abandonado em favor do bloco de escritórios em forma de Y; o bloco modelo da Ville Radieuse assumiu "uma forma arabesca" e depois foi eliminado, levando para a adoção da laje livre tipo residencial básico, em 1935, em Nemours e Zlín, exemplarmente realizado posteriormente na Unité d'Habitation (1952). Tal tipo, que conforma a cidade linear buscando garantir a densidade humana para a planificação regional, que se acomoda para qual fosse a topografia devido à flexibilidade dos pilotis, tornou-se uma fórmula aplicável e reproduzível. Este tipo irá compor a urbanística de Lucio Costa desde a Vila Operária de Monlevade e, depois do período de "chômage", inicialmente nos edifícios das escolas da proposta para a Cidade Universitária e nos edifícios residenciais do Parque Guinle (década de 1940), já associado à teoria programática de Gropius.

No âmbito do urbanismo, ressalta a Ville Contemporaine para três milhões de habitantes (1922), como Frampton define, "uma cidade capitalista de elite que seria um centro de administração e controle com cidades-jardim para os trabalhadores situadas, junto com a indústria, para além da 'zona de segurança' do cinturão verde que envolvia a cidade"[375]. Segundo Frampton, o modelo da cidade era formado por dois protótipos diferentes de blocos – o perimetral, da cidade "murada", e o da formação em "redent", da cidade "aberta". A ideia da cidade anticorredor, ideia desenvolvida no ensaio "L'Intransigeant" (1929), ocorrerá nos projetos de Lucio Costa desde o seu primeiro anteprojeto de urbanismo, a Vila Operária de Monlevade (1934), até a sua última concepção, as Quadras Econômicas de Brasília. Por outro lado, os blocos residenciais em torre de dez a doze andares e os para escritórios de sessenta andares, bem como a unidade Immeuble-Villa, que se constituiu como célula-base de moradias de grande altura e alta densidade habitacional não ocorrem como modelo prototípico no desenvolvimento dos blocos de habitação na urbanística de Lucio Costa, com exceção do Plano Piloto da Barra da Tijuca onde a metodologia de integrar a construção da cidade à paisagem, sobretudo mantê-la em uma composição visual íntegra em relação a natureza, tocando no chão o mínimo possível, conformou os edifícios em torre.

Dentre as lições de Le Corbusier, a relação entre arquitetura e natureza ofereceu um potencial no desenvolvimento da arquitetura moderna de forma a influenciar na concepção da paisagem por ela construída, para "fornecer à sociedade uma condição natural e ao mesmo tempo racional de existência"[376]. Os textos publicados na Revista *L'Esprit Nouveau* de 1920 a 1926, de que derivou o

[374] Kenneth Frampton, *op. cit.*, p. 219.

[375] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e o Esprit Nouveau, 1907-31" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 185.

[376] Giulio Carlo Argan, "A época do Funcionalismo: Urbanismo, Arquitetura, Desenho Industrial" *in* Argan, Giulio Carlo, *A arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 265.

livro *Vers une Architecture*, objetivavam esclarecer sobre os materiais e as novas construções da vida moderna para o empreendimento da renovação da linguagem plástica arquitetônica e a apresentação dos projetos das "casas brancas", incluídas a Maison Citrohan (1922) e a Vila Savoye (1928). Conforme Frampton[377] demonstra, em 1930, o rompimento Le Corbusier com a estética do purismo, que já tinha sido antecipada na sua pintura em 1926, vai coincidir com o seu abandono da era da máquina e a recepção da influência brutalista de Léger, o que o faz desenvolver, no âmbito da habitação, uma linguagem vernácula, e no âmbito da cidade, a ideia de monumentalidade de grandeza clássica. Tal composição da doutrina de Le Corbusier aparecerá como síntese para o desenvolvimento da urbanística de Lucio Costa, como podemos reconhecer desde a Vila Operária de Monlevade, o Parque Guinle, o projeto para a capital da Nigéria, Projeto do Novo Polo Urbano de São Luís e o projeto para Corniche, no Marrocos.

Embora o desenvolvimento do purismo na obra de Le Corbusier tenha caracterizado a arquitetura moderna brasileira nos seus fundamentos, o período entre o final dos anos 1940 até meados dos anos de 1950 constitui- uma fase em que Niemeyer é "cercado por uma aura de genialidade criativa como renovador do vocabulário plástico da arquitetura, mas também sob ataque de críticas internas e externas"[378]. Essa fase de Niemeyer, com sua marcante obra do conjunto da Pampulha, assegura, segundo Lucio Costa, a arquitetura moderna brasileira: "desse momento em diante o rumo diferente se impôs e a nova era estava assegurada"[379]. O emprego das abóbadas em concreto armado marca também o momento em que Niemeyer volta-se "inteiramente contra o funcionalismo"[380], a favor de uma "forma abstrata, pura e delgada, solta no espaço"[381].

Segundo Colquhoun, na obra de "Le Corbusier e de Mies van der Rohe, esse formalismo esquemático associou-se a tendências clássicas mais manifestas. O classicismo de Le Corbusier, em particular, era bastante explícito e fundamentava-se em uma aceitação generalizada da tradição clássica francesa"[382]. A produção das casas de Le Corbusier, especificamente a Maison Jaoul, onde o arquiteto aplica a abóbada de tijolo cerâmico, retomando uma prática arquitetônica histórica, vai se refletir na dialética

[377] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e a monumentalização do vernáculo, 1930-60" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 271.

[378] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 33.

[379] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 169.

[380] Oscar Niemeyer, "A forma na arquitetura" *in* Xavier, Alberto (Ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1978] p. 142

[381] Oscar Niemeyer, *Ibidem*.

[382] Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 86.

pós-moderna, expressada na linguagem associada ao peso, à massa e ao volume, designando uma arquitetura brutalista. Assim, segundo Colquhoun, "a arquitetura de Le Corbusier dá expressão artística ao conflito entre as duas tradições do racionalismo que acompanhamos: o a priori e o empírico"[383]. Como ressaltam Bastos e Zein sobre os projetos urbanísticos: "– como obras arquitetônicas do início de sua carreira – tem antecedentes notáveis, os estudos realizados por Le Corbusier no período anterior à Guerra Mundial"[384]. Porém, a formação racionalista e purista não determina por completo a arquitetura moderna brasileira, conforme Argan aponta sobre a relação com a arquitetura europeia e a doutrina corbusiana: "poder-se-ia lembrar que também o barroco brasileiro deriva do barroco espanhol e português, e que basta a profusão do outro para dar-lhe um acento original"[385]. Assim como reconhece Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) quando do projeto da embaixada Britânica em Brasília (1964), que não foi construída:e "o que não tínhamos percebido completamente foi que o Brasil tinha um estilo barroco mais completo do que os da Alemanha, Áustria, Iugoslávia, Itália e Suíça: não só parecei fluir do altar e ao redor da igreja e descer do teto para o plano e por todo o exterior [...], mas até fluiu para o chão do lado de fora, subindo as balaustradas e tudo pela colina"[386]. Argan, em artigo sobre "Arquitettura moderna in Brasile", publicado na revista *Comunitá*, aponta que o Brasil, ao ter tomado como cânone a figura de Le Corbusier, baseado na retórica da civilização, centralizou sua origem na cultura europeia e norte-americana antes da cultura sul-americana, vinculando-se à "expressão de uma sociedade capitalista", mesmo sendo possível reconhecer que a sociedade brasileira "representa as instâncias de progresso contra as mais mesquinhas instâncias conservadoras, a cultura contra a mera especulação", se estabelecendo em um sentido democrático: "Foram desenvolvidos todos e apenas aqueles aspectos sociais que podem retornar ao horizonte de um capitalismo moderadamente progressista"[387].

Desse modo, em decorrência dos estudos do período de "chômage" e das suas primeiras formulações, ao compatibilizar o passado e o presente para definir o modo de construir o espaço moderno, vinculado ao tempo e ao lugar, Lucio Costa estabeleceu um repertório relacional para definir um léxico arquitetônico e urbanístico, que não se formou sobre a fixação de um estilo, mas, sim, na elaboração

[383] Alan Colquhoun, *Idem*, p. 87.

[384] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 133.

[385] Giulio Carlos Argan, "Arquitetura Moderna Brasileira" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954] p. 170.

[386] Alison Smithson, Peter Smithson "Não Construído em Brasília", *The Architectural Review*, outubro 1975, pp. 222-228.

[387] Giulio Carlo Argan, "Architettura moderna in Brasile", *Comunità: Rivista mensile di informazione culturale*, Milano: Edizione di Comunità, n.24, abril 1954, pp. 48-52.

de um esquema moderno aplicado no âmbito disciplinar e na prática profissional brasileira. Assim, formou-se o paradoxo da arquitetura moderna brasileira, da tradição e da modernidade como síntese de programa, e que fez essa arquitetura moderna do Brasil se distinguir da arquitetura europeia e norte-americana e se tornar já uma primeira revisão diante do contexto internacional. Segundo Comas, foi pela visita de Le Corbusier para o projeto do MESP que "passa [passou] a aparecer uma série de coisas que, pela repetição, vão(vai) se tornar características, [e] que representam desenvolvimentos, renovação do estilo corbusiano"[388], fazendo, surgir a originalidade: "porque se descobrem efeitos que não estão presentes na obra de Corbusier: porosidade, exuberância, radicalização"[389]. O paradoxo, formado no período de estudos sobre os mestres, reverberou numa experimentação dos elementos climáticos que conseguiam se vincular a uma continuidade. A partir dos anos de 1950, a herança estética[390] se mostra numa "Experiência Latino-Americana"[391] e no "formalismo decadente"[392]. Dessa relação específica, a Vila Operária de Monlevade empreende por meio da nova técnica da estrutura independente expressando uma urbanística que se configurou como o primeiro projeto urbanístico dentro da doutrina moderna.

A influência de Le Corbusier, assim como de Walter Gropius e Mies van der Rohe, obviamente não cessou depois do período de "chômage", até porque as produções dos mestres se intensificaram ao longo da primeira metade do século XX. Para o desenvolvimento urbano, a doutrina de Le Corbusier e as diretrizes do CIAM irão permanecer como referência principal dos projetos ao longo do século, tanto para Lucio Costa quanto para Niemeyer.

Além da influência dos mestres modernos europeus, o CIAM de 1933 influenciou a formação do pensamento arquitetônico moderno brasileiro de forma contundente. O alcance da proposta do congresso formulou as diretrizes para a habitação e o planejamento urbanos e ainda "as intervenções no IPHAN seriam, por influências de Costa, determinadas por décadas pelo espírito desse

[388] Comas, Carlos Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 12.

[389] Comas, Carlos Eduardo Dias, *Ibidem*.

[390] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 14.

[391] Wisnik, Guilherme, *Idem*, p. 15.

[392] Cf. Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, pp. 66-72; Bruno Zevi, 1959; Pier Luigi Nervi, "Críticas das Estruturas", *Casabella*, 223, Milão, Janeiro 1959, pp. 54-56.

manifesto"[393], conforme Paul Meurs examina. Para Giedion[394], o florescimento da arquitetura brasileira desde os anos de 1930 ocorre a partir do alcance de um padrão construtivo que se encontra em todas as regiões do país, qual seja, o tratamento exterior dos edifícios com linhas bem definidas, evitando-se a rigidez, a reelaboração da antiga tradição portuguesa de melhor aclimatar e proteger o interior dos edifícios ao aplicar os painéis vazados, cobogós, azulejos e brise-soleils e a habilidade de organização dos espaços internos, no contexto urbano, ao ordenar de um modo particular os volumes da composição arquitetônica. Giedion complementa que a contribuição da arquitetura moderna brasileira reside também na aplicação das superfícies horizontais estruturadas realizadas por Burle Marx.

[393] Paul Meurs, "Modernismo e Tradição Preservação no Brasil" *in* Guerra, Abilio, *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura moderna Brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1995], p. 80.

[394] Siegfried Giedion, "O Brasil e a arquitetura contemporânea" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] p. 143.

1.1.3 Sobreposições e interseccionalidades entre o moderno e a tradição construtiva portuguesa

Lucio Costa elaborou um esquema para a arquitetura moderna brasileira a partir de três aspectos fundamentais – o econômico-social, o técnico e o artístico, sintetizados por ele como "o plástico, na sua ampla abrangência"[395]. O aspecto econômico-social recai no reconhecimento da função da arquitetura na sociedade e, por isso, sua atenção à questão da habitação e do planejamento urbano; o técnico está para além da obra de arte, como arte técnica que depende de fatores específicos para ocorrer; e o artístico no sentido que é elaborada diante não apenas da capacidade artística do arquiteto de traduzir para o espaço um sentimento captável pelo usuário, mas de reunir elementos que nos conectam com um sentido de continuidade, dando significado para o passado e para o repertório arquitetônico do seu tempo. Ou seja, "a conciliação da arte com a técnica e de tornar acessíveis à maioria dos homens os benefícios agora possíveis da industrialização".[396]

O caráter antiburguês, embora, contraditoriamente, como a principal classe patrocinadora, engajado ideologicamente no progresso e na racionalidade que o movimento moderno brasileiro[397] passou a aprender e a desenvolver, foi resultado da equação entre o pensamento consciente, humanista que incluiu o "saber-fazer" popular. Ou seja, um engajamento histórico e o comprometimento social da arquitetura com o trabalho. Embora houvesse a premissa da questão social nas artes literárias e artísticas modernas, Lucio Costa enfatiza que é por meio de Le Corbusier que se percebeu que "o problema arquitetônico parecia então indissoluvelmente entranhado no problema social"[398], que só seria alcançado através das "virtualidades democráticas da produção em massa"[399]. Ainda percebia

[395] Lucio Costa, "Chômage" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1932-1936], p. 83

[396] Lucio Costa cit. in Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 98.

[397] Segundo Wisnik, "a conexão entre modernidade e tradição operada por Lucio Costa é visivelmente guiada por essa percepção de Mário, carregada de um inquestionável fermento estético moderno antiburguês.". Roberto Schwarz ressalta "o progresso teria a vantagem de nos devolver ao mundo pré-burguês" in Guilherme Wisnik, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 177.

[398] Lucio Costa, "Relato pessoal" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1975], p. 135.

[399] Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 99.

que era pelo desenvolvimento industrial, praticamente em uma inversão de incentivos, especialmente no que tange à racionalização de componentes pré-fabricados, aplicados principalmente na construção de edifícios institucionais e no planejamento urbano, que se pode compreender como uma racionalização de origem teórica de Gropius poderia aglutinar interesses sociais, em virtude do engajamento necessário na contribuição para o desenvolvimento da sociedade. Não é sem razão que Nabil Bonduki demonstra que "o período de Vargas marca o momento do surgimento da habitação social no Brasil. Abandonando o liberalismo, o Estado Brasileiro passa a interferir no mercado habitacional, regulamentando as relações entre locadores e inquilinos e produzindo ele próprio a habitação por meio de autarquias estatais"[400]. A ruptura da vanguarda moderna com o passado ocorreu de forma relativa ao escolher o passado recente, elaborado no século XVIII, como alvo da ruptura. Entretanto, a ruptura necessária para a formulação da condição moderna não ocorreria na totalidade do projeto ideológico do moderno brasileiro. Embora, de forma discursiva, aponta-se como imprescindível a renovação ideológica, i. e., não houve efetivamente ruptura com o passado no plano político e ideológico[401]. Isso ocorre porque a modernidade no país ocorreu no interior das oligarquias rurais que se desenvolveram no século XVIII e que, no século XX, estavam em franco processo de dominação econômica, acentuada com a mudança econômica substancial que ocorreu com o declínio da economia do café, que conduziu para a economia industrial. Esse aspecto "curioso", conforme Antonio Candido ironiza, sobre o "caso de uma vanguarda político-cultural à sombra de uma situação oligárquica, que a aceitou e a apoiou"[402], aponta uma outra divergência entre o projeto ideológico formulado pela matriz moderna literária e que pode dar o caráter localista para a arquitetura brasileira. Em primeiro plano, a consideração com o passado tanto sobre seus critérios de ordem quanto de suas abstrações entre a linguagem literária e artística com a arquitetônica. Todas entendem que, para uma renovação estética, deve-se romper com as normas estéticas do passado recente e vincular a tradição com o passado do período colonial como a feição mais "verdadeira" da cultura brasileira, aquela arquitetura "que era verdade da cabeça aos pés", e excluir da cultura estética os estilos ecléticos que foram elaborados no século XVIII e XIX. Para além disso, no entanto, Lucio Costa, cujas origem e atuação não ocorriam propriamente no seio das oligarquias rurais, até porque o Rio de Janeiro, seu principal campo de atuação, não estava no mesmo processo de desenvolvimento que São Paulo, se vinculou ao viés burguês pela ordem racionalista da defesa da modernização por

[400] Bonduki, Nabil, "Habitação Social na Vanguarda do Movimento Moderno no Brasil" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira, v.2*, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], p. 93.

[401] Cf. Antonio Candido, "Prefácio à edição de 1985" *in* Duarte, Paulo, *Mario de Andrade por ele mesmo*, São Paulo: Hucite/Prefeitura do Município de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultural, 1985 [1977].

[402] Antonio Candido, *Idem.*

meio da industrialização dos procedimentos. Essa constatação pode ser compreendida pelo que Argan aponta que essa escolha da arquitetura brasileira ocorre por meio de "Le Corbusier como guia justamente porque a sua arquitetura, mais que qualquer outra, tende a conciliar uma técnica moderna com os valores de 'beleza' ainda enquadráveis naquela cultura humanista que a burguesia, mesmo a mais avançada, reconhece como única cultura possível"[403].

O esquema[404] que Lucio Costa desenvolveu, em um primeiro momento, após a formação dos estudos dos mestres e uma influência limitada do ideário moderno literário, foi definido a partir do racionalismo moderno e da tradição construtiva popular de origem luso-brasileira. Conforme Wisnik demonstra, Mário de Andrade, que era figura central no ideário moderno literário, era um "estudioso assíduo e entusiasmado da revista *L'Esprit Nouveau*, editada por Le Corbusier e Amédee Ozenfant [...]", e "[...] é possível dimensionar o papel decisivo que a revista francesa teve na formação das ideias estéticas do poeta brasileiro, no período que vai de 1921 a 1925"[405], i.e., a vontade de alcançar a "criação pura"[406] o aproximaria dos fundamentos da estética purista.

Embora Paulo Prado[407] (1869-1943), que, de certa forma, foi quem conduziu as discussões dos movimentos literários para os problemas da realidade brasileira, apontasse como necessário o abandono das metodologias de pesquisa vigentes para se desenvolver uma lógica estruturante racionalista com alguma influência das teorias futuristas[408], não foi suficiente para transformar estruturalmente o pensamento moderno do movimento literário sobre o desenvolvimento da linguagem que expressasse à total adesão a era industrial. Assim, a formulação do movimento literário e das artes plásticas manifestou-se a favor da contradição entre a subjetividade, a interioridade, aa fragmentação

[403] Zigfried Giedion, "Arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 173.

[404] Otávio Leonídio demonstra limites insuperáveis em relação ao "modernismo marioandradino" na "arquitetura moderna brasileira versão Lucio Costa" *in* Leonídio, Otávio. *Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira (1924-1951),* Rio de Janeiro: Tese de Doutoramento, PUC-RJ, 2005.

[405] Guilherme Wisnik, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 185.

[406] Segundo Guilherme Wisnik, "psicologismo, pulsão subconsciente como motor do projeto estético, lirismo por oposição a intelectualismo, destruição do "assunto poético", antiliteralidade, polifonia, são categorias que embasam a feitura de uma poesia sem rimas, com versos livres, que correspondem aos dinamismos interiores do indivíduo e o libertam dos entraves formais." Essa a programática buscada. Cf. Guilherme Wisnik, *Ibidem*.

[407] Paulo Prado foi um dos principais influenciadores e formadores do movimento moderno paulista. A sua participação central explica a presença das oligarquias no movimento, pois ele era membro da oligarquia cafeeira paulista e defensor das ideias bandeirantes (noção racista de superioridade do homem branco paulista sobre a raça negra). Autor do livro publicado em 1928, *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, foi por meio dele que Le Corbusier veio ao Brasil, na ocasião da sua visita à Argentina, visitando o Rio de Janeiro e São Paulo, em 1929, e realizando uma série de palestras.

[408] Mário de Andrade, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro: Edição da Casa do estudante do Brasil, 1942, p.36.

e a descontinuidade da civilização industrial[409], conforme nota Lafetá. Lucio Costa, por outro lado, atribuiu à abstração arquitetônica a técnica, por meio da assimilação da doutrina racionalista e da legitimidade do sistema produtivo industrial[410], que iria moldar a linguagem arquitetônica para a ordem, a clareza, a evidência da técnica, das formas puras e dos novos procedimentos. Portanto, Lucio Costa compreendia a estética arquitetônica, que também determinava a opção moderna para a arquitetura objectual, passou a compreender que a arquitetura deveria fazer a sua própria revolução disciplinar, assinalar a sua produção como parte da produção de massa, sem, contudo, deixar de ser o eixo norteador da forma e da arquitetura como manifestação artística. Essa divergência sobre a questão da industrialização, entre o projeto moderno de Lucio Costa e o projeto moderno literário brasileiro, está na compreensão de Francisco Foot Hardman que enfatiza um *continuum* mental sobre a configuração de imagens e representações relacionadas ao universo do maquinismo moderno na virada do século XIX para o XX e sobre "as afinidades entre o discurso modernizador de setores do Estado, o discurso evolucionista-progressista da imprensa operária emergente e o discurso estético-literário moderno de literatos ensaístas e críticos de estilos aparentemente tão díspares [...]"[411], que culminou em dois polos que ele distingue como: um polo "eufórico-diurno-iluminista", aquele que ele conceitua como "lugar da adesão plena e incontida aos valores próprios da civilização técnico-industrial, numa configuração que lembra determinada sorte de deslumbramento reificado, responsável pela produção, em alguns casos, de certas utopias tecnológicas futuristas"[412]; e o polo "melancólico-noturno-romântico", caracterizado como o "lugar por excelência da rejeição do mundo fabricado nas fornalhas da revolução industrial, figurando, assim, imagens emblemáticas de máquinas satânicas e criaturas monstruosas, em todas as suas possíveis variantes, herdadas, na origem, da tradição anticapitalista e anticivilização moderna própria do romantismo"[413]. Ainda sobre a defesa de Lucio Costa do processo de industrialização, Sophia S. Telles demonstra que a sua visão está também vinculada à "justiça social por imposição da técnica e não por 'solidariedade humana e caridade', e que "o descompasso entre uma ordem social ultrapassada e as possibilidades reais da modernização técnica, que se encontraria, por isso, tolhida no 'ritmo normal de sua expansão' [...] desloca o enfretamento dos problemas da modernidade social e política do país para as soluções da

[409] Cf. João Luiz Lafetá, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

[410] Telles, Sophia da Silva, *A Arquitetura modernista: Um espaço sem lugar*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

[411] Francisco Foot Hardman, "A Vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna", *Revista Brasileira de Literatura Comparada 14*, n.14, 2009, p. 170.

[412] Francisco Foot Hardman. *Idem*, p. 171.

[413] Francisco Foot Hardman. *Ibidem.*

racionalidade técnica, seguindo a postura de Corbusier"[414]. Assim, o drama da modernidade que encontrava seu paradoxo, como Hardman discutiu, "precisamente no choque que interrompe o fluxo da experiência tradicional, na destruição sistemática desses espaço-tempos insulados, no esquecimento produzido pelo desencontro de linguagens, na lógica desestruturante das identidades comunitárias, na violência como apanágio legal do Estado"[415], tal se referia, para Lucio Costa, em retomar um passado distante, que fora interrompido pelos estilos ecléticos no âmbito da linguagem, e saqueado pelo projeto ideológico novecentista: uma retomada para uma continuidade disciplinar.

Sobre o aspecto artístico, o moderno de Lucio Costa e o moderno da formação literária e das artes plásticas dão continuidade ao pensamento Beaux-arts de modo variado. Lucio Costa, formado na ENBA e com prática profissional inicial no estilo neocolonia, e não no nacionalismo construído por Oswald de Andrade na década de 1920, compreende a arquitetura moderna em sua síntese de concepção estática e dinâmica. Segundo Aliata e Shmidt, "a arquitetura baseada na matriz projetual elaborada pela tradição acadêmica francesa se preocupa com o fim último da geração do caráter nacional de cada povo e produz traços estilísticos de acordo com essa tradição transmitida" e esse "é um dos fatores que influem mais profundamente na construção dessa variante linguística"[416]. E, nas palavras com que Abílio Guerra sintetiza a arquitetura moderna brasileira a partir da teoria e da obra de Lucio Costa: "arquitetura [...] [seria] resultante de dois fatores distintos e complementares: a fusão dos princípios europeus e dos elementos culturais nacionais; e a criatividade do gênio Oscar Niemeyer"[417]. O que ocorre é que Lucio Costa não rompe, conforme a matriz literária tentou realizar, "com as categorias teóricas desenvolvidas pela academia, de 'composição correta' e 'caráter apropriado'", segundo Comas afirma; ainda, que a "arquitetura moderna é a legítima composição clássica que os acadêmicos querem preservar"[418]. Essa visão talvez corrobore a de Sophia S. Telles quando afirma que Lucio Costa "além do hotel de Friburgo [o Park Hotel] e especialmente o Parque Guinle, a rigor não desenvolveu em seus projetos um raciocínio completamente moderno". Ao que a autora também complementa: por outro lado, não se pode afirmar que "Lucio Costa seja um arquiteto

[414] Sophia da Silva Telles, "Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, v.1*, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 175.

[415] Francisco Foot Hardman, "A Vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna", *Revista Brasileira de Literatura Comparada 14*, n.14, 2009, p. 173.

[416] Fernando Aliata; Claudia Shimidt, "Lucio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira, v.2,* São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], p. 240.

[417] Abilio Guerra, "A construção de um campo historiográfico" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 11-22.

[418] Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento". Revista *Arq texto 2*, 2001, pp. 8-9.

não moderno"[419]. Os estudos que antecederam as atuações, entre 1930 e 1936, realizadas pelo grupo de arquitetos projetistas do MESP, conduzidos por Lucio Costa, como vimos, foram parte significativa para a formação da expressão plástica arquitetônica moderna brasileira. Lucio Costa explica que "a demorada e minuciosa análise dessa tese monumental nos seus três aspectos – o econômico-social, o técnico e o artístico – foi o dogmatismo dessa disciplina teórica autoimposta, e o intransigente apelo, algo ascético, aos princípios de fundo moral que fundamentavam a doutrina – atitude que faz lembrar a dos positivistas –, foi esse estado de espírito predisposto à receptividade, que tornou possível resposta instantânea quando a oportunidade de pôr a teoria em prática se apresentou"[420]. O esquema de Lucio Costa, logo, se amolda diante da migração ideológica do neocolonial para uma tradição da cultura arquitetônica brasileira, que, assim, tomará uma feição também internacional quando o conteúdo estudado pelos mestres europeus for assimilado de forma a resultar em uma associação entre a doutrina corbusiana, racionalista, da tradição idealista[421], construída por Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, e os elementos do modelo progressista[422]. A perspectiva assumida para o projeto moderno, todavia, coloca a tradição como central da arquitetura em formação, conforme a r manifestação de Niemeyer de que "a posição que sempre assumimos com relação à tradição – que recusamos copiar –, limitando-nos [limitou-se] a manter os mesmos propósitos de honestidade construtiva que sempre caracterizaram a nossa arquitetura colonial"[423]. Por outro lado, Leonídio pondera que, em 1935, "a verdade é que, aqui, a ideia de uma arquitetura brasileira definida como

[419] Sophia da Silva Telles, "Depoimento" *in* Wisnik, Guilherme, *O Risco*. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes Produções Ltda, 2003, p. 240.

[420] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 167.

[421] Segundo Charles Jencks, sobre a tradição idealista: "talvez o centro daquela que é conhecida popularmente como a 'arquitetura moderna', seja a tradição idealista. Os arquitetos Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius definiram claramente uma posição comum, baseada de uma forma bastante ampla em certos ideais sociais – liberalismo humanitário, pluralismo reformista e um vago utopismo social – e arquitectos mais recentes, como Aldo van Eyck, Louis Kahn e James Stirling continuam a perfilhar esses ideais que decorrem desta corrente. [...] Opondo-se aos materialistas marxistas, não se concentram em veículos históricos de mudança (a classe operária e os partidos de vanguarda), e, como os idealistas plantonistas, tendem para impor às suas obras uma perfeição, como se elas representassem uma ordem cósmica essencial." *in* Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 34.

[422] Segundo Françoise Choay, o urbanismo progressista "pode-se defini-lo a partir de obras tão diferentes quantos as de Owen, Fourier, Richardson, Cabet, Proudhon. Todos esses autores têm em comum uma mesma concepção do homem e da razão, que subtende e determina suas propostas relativas à cidade. [...] o espaço do modelo progressista é amplamente aberto, rompido por vazios e verdes. [...] o espaço urbano é traçado conforme uma análise das funções humanas. [...] Essa lógica funcional deve traduzir-se numa disposição simples, que impressione imediatamente os olhos e os satisfaça. [...] importância atribuída à impressão visual indica bem o papel da estética na concepção da ordem progressista." *in* Choay, Françoise, *O Urbanismo: Utopias e Realidades*, São Paulo: Perspectiva, 2001 [1965], p. 8.

[423] Oscar Niemeyer, "O problema social na arquitetura" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] p. 186.

uma diferença nacional literalmente desaparece, sombreada por uma teoria geral da arquitetura contemporânea"[424]. Lucio Costa, sobre esse processo, adverte que o episódio do MESP vale como lição, no sentido de "apreender a experiência estrangeira não mais apenas como eterno caudatário ideológico, mas antecipando-se na própria realização"[425].

A terceira via, o moderno de Lucio Costa, não foi, portanto, tão-somente uma transposição de procedimentos do movimento literário e tampouco reflexo unicamente da doutrina racionalista europeia. A tradução que ele se empenhou em fazer buscava uma "síntese produtiva no Brasil entre modernidade e vernáculo"[426]. Para Mário Pedrosa, "o modernismo na arquitetura foi muito diferente do modernismo literário"[427], isso porque. Se, para os literários e artistas plásticos, "a questão era descobrir ou redescobrir o país", para o arquiteto "a realidade geográfica e física é alguma coisa de absoluto e de primordial. Para os demais é, de certa forma, uma matéria de escolha ou de interpretação"[428]. Conforme Comas apontou: "o mérito de Lucio Costa foi ler a obra do Corbusier como renovação compositiva, motivada por um desejo de expressão do espírito da nova época maquinista, expressão facilmente assimilável à ideia de uma caracterização do 'espírito da época'"[429]. Para além, segundo Lucio Costa, de uma "perspectiva de clara oposição ao mundo da mercadoria e da clientela privada burguesa, dominada pelo aviltante mau gosto da macaqueação estrangeira", semelhante ao que Giedion aponta sobre a monumentalidade quando defende que "o gosto dominante abusara brutalmente da tradição em todos os campos, enquanto encontrou nela expressão satisfatória"[430], Lucio Costa enxergou a arquitetura moderna como aquela que precisava, urgentemente, realizar a "revisão dos valores plásticos tradicionais"[431] no plano do seu fundamental projeto estético e projeto ideológico, responder ao papel social do artista, não apenas assumindo os fracassos disciplinares, mas como protagonista de uma reforma ideológica que pudesse finalmente colocar a disciplina a favor de uma revolução social.

[424] Leonídio, Otávio. *Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira* (1924-1951), Rio de Janeiro: Tese de Doutoramento, PUC-RJ, 2005. p. 167.

[425] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 169.

[426] Guilherme Wisnik, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 170.

[427] Mário Pedrosa, *op. cit.*, p. 98.

[428] Mário Pedrosa, *Ibidem*.

[429] Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento", *Revista Arq texto 2*, 2001.

[430] Giedion, Zigfried, *Arquitetura e Comunidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 27.

[431] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 112.

A "inteligência nacional" arquitetônica passou pelo processo de desnudamento da linguagem que o movimento literário discutiu. Lucio Costa buscou mobilizar a linguagem arquitetônica para uma renovação disciplinar e apontou o principal ponto de divergência entre a "contrafação mesquinha" e a nova arquitetura: assumir que a arquitetura está profissionalmente vinculada ao "grande drama social – esse imenso puzzle que se veio armando pacientemente, peça por peça, durante todo o século passado e, neste começo de século, se continua a armar com muito menos paciência [...]"[432]. A inteligência nacional, especificamente o pensamento dominante da linguagem arquitetônica, representado pelo corpo academicista, era a que não priorizava o contexto social da época e não pautava a importância dos estudos sociológicos na disciplina. Era uma elite intelectual distanciada estrategicamente dos problemas sociais, porque se beneficiava do sistema l corrente e não tinha interesse que a linguagem arquitetônica se tornasse parte do repertório da transformação que a modernidade propunha. O desencantamento, como "de um anjo sem asas que se trata como querem uns, ou, como asseveram outros igualmente compenetrados, de um demônio imberbe"[433], nas palavras de Lucio Costa, convencido pela razão, impõe, o que é um momento áureo da obra de arte, para além da formação de um corpo coeso entre arquitetura, escultura e pintura, ao projeto estético e ao projeto ideológico uma condição indissolúvel com a tecnologia corrente. Segundo Lucio Costa a respeito do grupo de arquitetos do MESP: "eles se tornaram modernos sem se aperceber disso, preocupados unicamente em estabelecer de novo a conciliação da arte com a técnica e de tornar acessíveis à maioria dos homens os benefícios agora possíveis da industrialização", pois defendiam "por onde se comprova ser a industrialização intensiva a base de um novo humanismo"[434].

A atualização do pacto do projeto estético e ideológico da arquitetura, para Lucio Costa, nos primeiros anos da década de 1930, ou seja, na formação do pensamento moderno arquitetônico brasileiro, deveria vir na compreensão do "advento da máquina" como parte fundamental. O arquiteto, todavia, baliza a inovação tecnológica para a renovação estética, ou seja, para a renovação da linguagem, para o sistema de ossatura independente, em razão da aplicação do concreto armado, que, consequentemente, liberta a planta, a fachada, o rés-do-chão e promove o uso do telhado como jardim, agora já liberto do sistema tradicional de escoamento de água. A defesa da tecnologia como ponto de revisão e o imenso desafio de assumir a nova linguagem estética como parte da linguagem arquitetônica para desmascarar os artificialismos arquitetônicos foram o ponto-chave. Essa percepção de Lucio Costa, de uma arquitetura intrinsecamente vinculada ao desenvolvimento tecnológico de sua

[432] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 109.

[433] Lucio Costa, *Ibidem.*

[434] Lucio Costa, "O Novo Humanismo Científico e Tecnológico" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1961], p. 394.

época, foi acompanhada das reflexões que também ocorreram a Warchavchik, Rino Levi e Flávio de Carvalho[435]. Para Lucio Costa não se pretende, consequentemente, se furtar das "imposições da simetria", dos sistemas de medidas "como um jogo de contrastes sabiamente valorizados em função de uma linha definida e harmônica da composição, sempre controlada pelos traçados reguladores"[436]. Ou seja, não se trata de uma ruptura com os princípios da linguagem, até porque se filiam às "mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos"[437], mas de manter o mesmo espírito e as mesmas leis. Trata-se, portanto, de revolucionar a linguagem, da mesma forma que os modernos brasileiros da primeira fase clamavam, para viabilizar o alargamento da atuação profissional, para promover a boa arquitetura em todos os seus alcances sociais.

Nesse sentido, Wisnik aponta uma afinidade "entre o antiindividualismo uniforme e estandardizado da arquitetura moderna e o caráter anônimo e coletivo da arte popular"[438]. Tal relação, formulada por Mário de Andrade em 1928, segundo Wisnik, "serve de base para a equação 'modernidade-patrimônio' montada por Lucio Costa a partir dos anos 1930"[439]. A adesão de Lucio Costa a esse ideário, nesse momento, ainda é simplória. Esclarece isso dizendo que: "a arquitetura – em razão do sentido eminentemente utilitário e social que tem – a única que, mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir, senão de forma muito particular, impulsos individualísticos"[440]. Essa percepção, vinculada à ideia de que "a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a 'erudita'"[441], alia-se à atividade projetual e construtiva que ocorre em Portugal, "pouco individualizada"[442], devido aos "seus critérios sobretudo os da eficácia da resposta e não a articidade ou o domínio activo e pessoal da linguagem da erudição arquitetônica"[443]. Por isso, tanto em Portugal, quanto na arquitetura luso-brasileira, "a dificuldade de estabelecer autorias fora das

[435] Cf. Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 99.

[436] Lucio Costa, *op. cit.*, p. 114.

[437] Lucio Costa, *Ibidem.*

[438] Guilherme Wisnik, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 169.

[439] Guilherme Wisnik, *Ibidem*.

[440] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 111.

[441] Lucio Costa, "Documentação Necessária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], p. 457.

[442] Alexandre Alves Costa, "Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa" *in* Costa, Alexandre Alves. Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007 [1995], p. 28.

[443] Alexandre Alves Costa, *Ibidem*.

provas documentais escritas"[444]. Entretanto, conforme Wisnik apresenta, "o reconhecimento posterior da 'legitimidade da intenção plástica', por parte de Lucio Costa, afastará progressivamente as leituras de ambos acerca do papel da arte na sociedade, e a reboque, o sentido que dão ao processo de formação cultural brasileiro"[445].

De qualquer modo, a primeira experiência projetual dessa síntese foi o MESP, com a participação de Le Corbusier, que "é considerado o ponto inicial de uma arquitetura moderna de feitio brasileiro"[446]. O MESP é um marco para a arquitetura moderna porque iniciou a renovação da linguagem quando considerou o abandono às referências dos estilos históricos que faziam parte do programa academicista, substituindo-as pela linguagem construtiva racionalista moderna e com elementos de aplicação local – principalmente referente ao clima e insolação solar – controlado por brises-soleils – e essencialmente com o modelo de estrutura e vedação independentes. Além da sintaxe corbusiana, Lucio Costa e o grupo de arquitetos incluíram as referências históricas da tradição da arquitetura civil do período colonial, especialmente pela aplicação de azulejos[447], uso de madeiras nacionais para a confecção do mobiliário e emprego de pedras como revestimentos com histórico de uso pelos escultores barrocos. E ainda realizou a conciliação das linguagens artísticas da pintura e escultura, de Candido Portinari (1903-1962), principalmente, e com as linguagens arquitetônicas e paisagísticas de Roberto Burle Marx (1909-1994). Nas palavras de Lucio Costa, o MESP é um marco histórico e simbólico pela "escala monumental, a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do concreto armado, inclusive a fachada totalmente envidraçada, o 'pan de verre'".[448] E complementa ao explicar que foi também "simbólico porque, num país ainda social e tecnologicamente subdesenvolvido, foi construído com otimismo e fé no futuro, por arquitetos moços e inexperientes, enquanto o mundo se empenhava em autoflagelação"[449], referindo-se ao descompasso do contexto nacional ao contexto internacional imerso numa guerra mundial. Assim, ao assumir o projeto como uma produção coletiva, o MESP atribuiu um caráter de obra de arte nacional, associando-se ao projeto

[444] Alexandre Alves Costa, *Ibidem*.

[445] Guilherme Wisnik, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 169.

[446] Segawa, Hugo, *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], p. 92.

[447] Segundo Lucio Costa, foi Le Corbusier que sugeriu, primeiramente, o uso de azulejos no projeto do MESP: "Assim, acatamos as suas recomendações no sentido do emprego de 'azulejos' nas vedações térreas [...]". Lucio Costa, "Relato Pessoal" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1975], p. 137.

[448] Lucio Costa, "Relato Pessoal" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1975], p. 138.

[449] Lucio Costa, *Ibidem*.

ideológico inicial moderno. Aqui, é interessante notar que esse sentido de obra de arte nacional foi programaticamente aplicado na obra de Lucio Costa, exemplarmente em Brasília e será responsável pelo que Banham intitulou como o "primeiro estilo nacional da arquitetura moderna". Tal questão determina a arquitetura brasileira dessa maneira porque é por meio do Estado brasileiro que a arquitetura irá se aliar para desenvolver seu projeto ideológico.

E ainda, e tão importante que deve ser considerado sobre a flexível fronteira entre o período heroico e o anterior a ele, é que Lucio Costa não começou sua pesquisa teórica sobre arquitetura apenas na década de 1930 com a leitura das doutrinas modernas. Ele foi um arquiteto ativo durante a década de 1920, reunindo mais de dez artigos teóricos[450] e obras construídas concentrados ainda na linguagem da arquitetura neocolonial, pois "[...] tornou-se moderno após oito anos de intensa atividade profissional como arquiteto acadêmico, momento em que, inclusive, chegou a se tornar uma das figuras mais importantes do movimento neocolonial no Rio de Janeiro"[451]. Interessante perceber, como nota Wisnik que, "não há, nos textos publicados por Costa anteriormente à sua conversão ao modernismo, em 1930, qualquer elogio ou defesa da arquitetura moderna"[452]. Foi em viagem para Diamantina, em 1928, "ao observar *in situ* os exemplos da arquitetura tradicional portuguesa, que ele pôde constatar a diferença entre estilos derivados da correta utilização de uma técnica construtiva tradicional e a cópia confusa de estilemas que produz a idealização neocolonial".[453] O arquiteto percebe soluções arquitetônicas que não estão em seu rigor técnico, mas a serviço da ornamentação e da arbitrariedade construtiva, como "varandas onde mal cabe uma cadeira, lanternins que nada iluminam, telhadinhos que não abrigam nada, jardineiras em lugares inacessíveis, escoras que nenhum piso escorou" e, portanto, voluntariamente, foi se distinguindo da arquitetura neocolonial e migrando para os ideais do moderno.

Em relação a esse conteúdo distinto teórico-ideológico da arquitetura moderna brasileira, Comas o defende como mais consistente em sua formulação a partir desse período, vez que carecia de significação real e delineação entre passado e futuro[454], em relação às contradições e ambiguidades da arquitetura moderna europeia. A conciliação arte e técnica foi uma equação que teve que se

[450] Cf. Otávio Leonídio, "Crítica e Crise: Lucio Costa e os limites do moderno" *in Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 13, n. 14, dezembro 2006.

[451] Guilherme Wisnik, "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, p. 170.

[452] Guilherme Wisnik, *Idem*, p. 174.

[453] Fernando Aliata; Claudia Shimidt, "Lucio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira, v.2,* São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], p. 241.

[454] Comas, Carlos Eduardo Dias, *Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira: Experiência a reconhecer*, Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1987, p. 67.

moderar em conformidade com o discurso internacional e a constituição de aspectos originais da arquitetura brasileira, refletindo o espírito nacional na tentativa de contribuir para a formação identitária moderna brasileira e as expressões mais significativas da cultura. Em alguma medida, a defesa que os arquitetos modernos faziam de compreender a arquitetura moderna como expressão legítima de seu tempo, consequência da consciência das grandes transformações ocorridas na passagem do século XIX ao XX, por causa das consequências dos avanços industriais, também se refletiu no Brasil, porém já com alguma discussão sobre a livre autodeterminação das artes. Portanto, via-se o processo artístico com a autonomia e o rigor metodológico suficientes para compor seu próprio léxico crítico. A arquitetura moderna brasileira, embora tenha tido Lucio Costa e Niemeyer como direcionadores do seu processo, possuía uma diversidade de formulações e pensamentos que permitiu que diferentes caminhos fossem trilhados e que serão mais evidentes depois da década de 1960, com a supressão da Escola Carioca e o abrilhantamento da Escola Paulista.

1.2 A gênese urbanística de Lucio Costa: Princípios universais da arquitetura moderna e formalismo local

1.2.1 Manifestação disciplinar

> "Morei no interior, nesse interior desproporcionado do nosso país. E vi fazendas e sítios. Vi de perto o homem do campo no seu trabalho de enxada. Acompanhei-o légua e meia até o cercado onde mora por favor; entrei na casa onde ele vive: chão de terra batida, paredes de taipa, telha vã; conheci a família dele: a mulher, os filhos – aquela porção de filhos de olhar espantado. Assisti a janta, vi o que eles comem. À noite, senti o vento soprar pelas frestas, a umidade subir do chão e vi como dorme, todos juntos. Sei, no fim do mês, quanto ele 'ganha'.
>
> Morei nos subúrbios da cidade, nos quartos sublocados e nas favelas onde o operário vive. Segui-o, muito cedo, na caminhada à estação; no trem apinhado, no 'caradura'; presenciei à chamada, ao reinício do trabalho interrompido da véspera. Vi como ele come, sentado na calçada da fábrica ou encostado aos andaimes, o almoço requentado. Depois, à tarde, ainda o 'caradura', o trem apinhado, a caminhada e por fim, de novo, o quarto sublocado ou, lá em cima, a favela. É o que se convencionou chamar o 'dia de oito horas'. Trabalha a vida toda – ganha apenas para sobreviver.
>
> Morei nas casas de cômodo da cidade. Conheci costureirinhas que almoçam média com pão, sonham com meias de seda, e se suicidam, por amor, em Paquetá. 'Crime ou suicídio?' – perguntam os jornais. É tudo que elas ganham.
>
> Como se vê nada mudou, salvo o bonde de segunda classe, e o quarto sublocado, – continuam a sonhar, mais já não se matam mais por amor, em parte alguma"[455]

Na "Constatação"[456] (1931), citada em epígrafe, em que Lucio Costa recolhe, em suas próprias experiências, sobre a circulação, o trabalho, a habitação do "homem do campo", a do "operário" dos subúrbios da cidade e a habitação da "segunda classe" das "casas de cômodo", o arquiteto aponta a precariedade enrustida na simplicidade comum da arquitetura civil da zona rural e da zona urbana, a precariedade do sistema de circulação entre zonas da cidade e a precariedade do trabalho, demonstra as questões que Lucio Costa passou a observar sobre a cidade, por meio da integração das atividades humanas – habitar, circular, trabalhar – e as conformações arquitetônicas e urbanísticas, ao abranger desde a célula habitacional à cidade como um todo, expondo uma realidade socioeconômica. É sobre a defesa do conforto material mínimo que Lucio Costa argumenta em relação à realidade industrial sobre o "completo desacordo com a realidade social em que vivemos".

A primeira explanação identificada de Lucio Costa sobre o tema da cidade no âmbito urbanístico ocorreu na entrevista sobre a "errônea orientação da arquitetura do Rio", publicação intitulada "A alma dos nossos lares"[457] (1924), no jornal *A Noite*. Foi sobre a sua ambígua impressão, o

[455] Lucio Costa, "Constatação" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1931], p. 82.

[456] Lucio Costa, *Ibidem*.

[457] Lucio Costa, "A alma dos nossos lares" *in A Noite*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924.

encantamento com a paisagem e a decepção com a arquitetura local, ao regressar em 1917 ao Brasil. Chegando ao Rio de Janeiro já "rapaz feito", Lucio Costa enfatizou que, "habituado a viajar por terras diversas, estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica, que refletia o ambiente, o gênio da raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia; uma arquitetura que transformava em pedra e nela condensava numa síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda a alma de um povo"[458], e constatava, a partir da experiência de ver o Rio de Janeiro em uma "linda manhã de sol", que não encontrou elo entre a paisagem natural e sua tradição construtiva dos séculos de colonização, ou seja, sua "natureza cultural". Sobre o seu conjunto recente construído, criticamente se refere ao ecletismo domesticado na cidade. Essa inadequação contribuiu para atribuir ao programa moderno a dimensão telúrica do território e se mostrará na sua urbanística como parte fundamental dos seus programas, atribuindo ao sentido de monumentalidade da paisagem a sua especificidade local, como veremos na intervenção das Rampas da Glória, no Plano Piloto de Brasília, no Plano Piloto da Barra da Tijuca e na proposta de habitação para Corniche.

No mesmo ano, a publicação de "Considerações sobre o nosso gosto e estilo"[459] (1924), no jornal *A Noite*, apresentou as suas observações sobre as arquiteturas desde "as construções barrocas, jesuíticas, arquitetura francamente religiosa e a arquitetura civil"[460] de Diamantina, Sabará, Ouro Preto e Mariana, cidades do interior do estado de Minas Gerais que ele havia visitado comissionado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes (1926). Embora já apresentasse a sua importante discussão sobre o estilo neocolonial como parte de um "colonial de estufa"[461], que o levará, como já sabemos, para uma revisão arquitetônica, o arquiteto, no âmbito urbanístico, afirmava: "tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for", ou seja, não há, nessa publicação, alguma observação teórica ou sobre detalhes urbanísticos que se relacionassem às construções, tampouco sobre a urbanística das cidades visitadas. A cidade aparece apenas como plano de fundo do conjunto de construções sem alguma consideração sobre seu programa urbanístico e estético próprios.

Na viagem que realizou à Europa, em 1926, ele pondera, tempos depois, sobre o seu alheamento à obra de Le Corbusier: "Ele já tinha feito uma porção de coisas, já tinha feito aquela exposição do *Esprit Nouveau*, mas eu, que passei quase um ano lá, estava inteiramente por fora, inteiramente alienado"[462]. Tal é possível identificar nas cartas pessoais enviadas à família quando, conforme Luiz

[458] Costa, Lucio, "A alma de nossos lares", *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 março 1924.

[459] Lucio Costa, "Considerações sobre o nosso gosto e estilo" *in A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924.

[460] Costa, Lucio, *Idem*.

[461] Lucio Costa, "Considerações sobre nosso gosto e estilo", *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 junho 1924. Republicado em Xavier, Alberto (Ed.) *Lucio Costa: Obras Escrita*. Parte 3:1. Brasília: Universidade de Brasília, 1970, s/n.

[462] Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 152.

Costa Lima[463], anota o seu olhar pictórico sobre o território visto como paisagem à bordo de "Bagé". Descreve a paisagem, sobre São Vicente: "é uma ilha curiosa. Nasce à flor d'água numa linha baixa, chata de terra que se prolonga como uma língua comprida, muito comprida, subindo devagar numa rampa suave, imperceptível quase. Quebra ligeiramente, desenha um cume. Depois desce um pouco. Ondula, mantém-se um momento indecisa e de novo sobre; sobe mais, sobe bastante até que, marcado e preciso, acentua-se um pico. Aí, desce bruscamente, espalha-se numa planície verde claro, e termina numa praia amarela banhada de sol. Lugar ermo, ilha deserta, nua, sem vegetação. Lisa, macia, aveludada. De um veludo verde sujo, gasto, pálido[464]. Lucio Costa, ainda nessa série de cartas publicadas em sua obra "Registro de uma vivência"[465], também observa desde "algumas casinholas de terra batida e cobertas de sapé, redes, gente sonolenta" em uma praia "muito plana, muito larga, cheia de coqueiros, desses coqueiros sinuosos e esguios, que balançam e cantam com o vento", até, já em Paris, "cidade imensa", em meio a um "labirinto de ruas e, de repente, um grande espaço [que] se abriu: Concorde!" e se espanta ao perceber o espaço urbano e confrontá-lo à sua memória de infância: "o obelisco de Luxor pareceu-me mais baixo, as fontes mais juntas, as grades das Tulherias mais perto e as grandes colunatas um pouco menores"[466]. E sobre o movimento da cidade: "As luzes se ascendem; os cartazes se iluminam; o asfalto se espelha. Um rumor surdo contínuo começa, continua incessante e vai aos poucos crescendo [...]"[467].

Em 1928, quando explica os procedimentos adotados para a elaboração da proposta arquitetônica para o concurso para o edifício da embaixada da Argentina a ser construída no Rio de Janeiro, Lucio Costa, em seu depoimento no texto "O Palácio da Embaixada Argentina"[468] (1928) não associa a concepção do projeto em relação ao lugar urbano. A consideração que o arquiteto realiza no âmbito urbanístico é sobre a conciliação com relação à forma arquitetônica sobre "as três condições essenciais ao problema"[469], sobre a "adaptação perfeita ao ambiente onde deve ser construído – o Rio [...]; traço de parentesco quanto à origem raça e tradições com a nação apresentada – a Argentina [...]; distinção

[463] Luiz Costa Lima, "O caminho plástico de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 49-59.

[464] Lucio Costa, "Carta a bordo do Bagé: 6-11-26" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1926], p. 35.

[465] Cf. Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018.

[466] Lucio Costa, "Arona: 21-11-26" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1926], p.3 8.

[467] Lucio Costa, "Arona: 21-11-26" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1926], p. 39.

[468] Lucio Costa, "O Palácio da Embaixada Argentina" *in O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928.

[469] Lucio Costa, "O palácio da embaixada Argentina", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abril 1928.

e riqueza de linhas próprias ao fim a que se destina o edifício – embaixada"[470]. Dimensiona, então, para a escala territorial, em relação à cidade, "o Rio", ou seja, não elabora sobre o partido arquitetônico em relação ao sítio propriamente, tampouco sobre a urbanística local, mas sobre a condição do clima da escala territorial. Adiante, ainda, ao explicar a adoção da "composição com elementos do renascimento espanhol [...] e a fisionomia de nossas próprias arquiteturas tradicionais"[471], desconsidera os "estilos franceses", devido às "nossas condições de clima, de cor e de paisagens, [que] destoam em absoluto, e deviam ser banidos por completo", e considera o "Elizabeth, o Tudor e os demais estilos ingleses em geral" como "mentiras ridículas – falsos cenários, que desafiam o ambiente". De alguma maneira, alia a composição arquitetônica ao seu contexto ambiental, principalmente à sua natureza cultural.

Na entrevista sobre "O arranha-céu e o Rio de Janeiro"[472] (1928), questionou: "Pode a nossa cidade ter o 'sky scraper'?", e ainda, "como deve ser o arranha-céu carioca?". Lucio Costa elaborou sua argumentação limitada à linguagem arquitetônica para a nova tipologia, de modo a defender que "a idade antiga nos legou seus templos; a idade média, as suas catedrais, os seus castelos; a renascença, os grandes reinados, os seus palácios"[473] e que "os arranha-céus são [...] catedrais" do nosso tempo, que "triste ou não, é a realidade e precisamos encará-la de frente"[474], afirmando que o estilo arquitetônico deve "cada vez mais se identificar à construção", a favor da técnica como fator de definição do partido arquitetônico. Para além da discussão sobre a técnica e o estilo, no campo urbanístico, Lucio Costa alega que "todas as grandes cidades modernas terão fatalmente, mais cedo ou mais tarde, que aceitar em maior ou menor escala esse partido de construção"[475] em razão do "perímetro delimitado que dificilmente se dilata". Então, argumenta sobre a adequação do arranha-céu para o Rio de Janeiro, desde que não seja concebido como "monumento de arquitetura", tratado como "imigração selecionada, não pertencendo à nossa 'raça'", pois a nossa "não é essa meia dúzia que viaja e se veste na Rue de La Paix, mas essa multidão anônima que toma trens da Central e Leopoldina [...]". Assim, fica evidente que Lucio Costa, seja para a arquitetura ou para o urbanismo, direcionou a questão da cidade como parte da expressão da cultura do "povo". E ainda, conclui sobre o "crime" feito na construção de um conjunto de "casas de 15 e 20 andares [que] se entrechocam e se comprimem em pouco metros quadrados de testada e desenvolvem as suas fachadas em becos

[470] Costa, Lucio, *Ibidem.*

[471] Costa, Lucio, *Ibidem.*

[472] Lucio Costa, "O arranha-céu e o Rio de Janeiro", *O País*, Rio de Janeiro, 1 de julho 1928.

[473] Costa, Lucio, *Idem.*

[474] Costa, Lucio, *Ibidem.*

[475] Costa, Lucio, *Ibidem.*

estreitos de serviço", demonstrando o problema associado aos "representantes dos poderes públicos", os capitalistas que dispensaram os serviços dos arquitetos, e aqueles que 'não sabem o que fazem', que aceitam tais construções, e que transformam a paisagem confundindo a população como se fosse um quarteirão. Assim, até aqui, Lucio Costa, exprime uma ideia de "ambiente" no sentido de expressão da cultura, para o espaço urbano.

O texto de Lucio Costa "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional"[476] (1929), publicado em *O Jornal*, concentra-se em argumentar que a obra do arquiteto Aleijadinho se limitava em relação ao âmbito urbano, a um "espírito decorador" devido à ênfase no detalhe, escapando do "verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura". Da mesma forma ocorre quando se posiciona, em entrevista sobre "O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma"[477] (1930), as suas intenções sobre a Escola e o seu programa. Isto é, Lucio Costa defendeu uma "transformação radical" para conter a "alarmante divergência entre a arquitetura e a construção propriamente dita" sobre as formas estéticas e estruturais que se identificam. De tal modo, como já citado, foi somente em 1931 que ele, de fato, observou a cidade na perspectiva da distribuição e coordenação das funções sociais – habitação, trabalho, circulação. A publicação "Uma escola viva de Belas-Artes" (1931), em que defende um novo programa para a ENBA, reivindica uma atualização imediata do programa arquitetônico para novamente retomar arte e técnica. Observe-se, pois, que, num primeiro momento, tanto a arquitetura quanto a cidade são para Lucio Costa interdependentes da cultura, ou seja, na mesma visão que Argan observa na Bauhaus: "a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma"[478]. Porém, posteriormente, a profusão de modelos e pensamentos sobre a cidade refletiram o processo disciplinar que aos poucos foi responsabilizando o arquiteto na conformação urbanística da cidade, que ele elaborará como um sistema lógico, e que transformará a figura do arquiteto na figura do arquiteto-urbanista. Ainda no período distinguido como "chômage", Lucio Costa escreveu, no mesmo período do projeto da Vila Operária de Monlevade (1934), o seu manifesto da arquitetura moderna: as "Razões da nova arquitetura"[479]. Foi publicado dois anos depois, em 1936, na *Revista da Diretoria de Engenharia*, em função do programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal[480]. Lucio Costa exprimiu que o processo de

[476] Lucio Costa, "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1929.

[477] Lucio Costa, "O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma", *O Globo,* Rio de Janeiro, 29 dez. 1930.

[478] Giulio Carlo Argan, "A época do Funcionalismo: Urbanismo, Arquitetura, Desenho Industrial" *in* Argan, Giulio Carlo, *A arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 270.

[479] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 112.

[480] Lucio Costa destaca em nota, no próprio texto sobre a Universidade do Distrito Federal (1935-1939), que foi criada por Anísio Teixeira por meio de Decreto Municipal em 23 de abril de 1935, que era, então, Secretário

implantação da nova arquitetura estava em negociação ao destacar, em epígrafe, que o texto foi elaborado como um "documento de época", e que, segundo ele, "revela o clima de 'guerra santa' profissional que marcou o início da revolução arquitetônica"[481]. De um lado, a arte eclética revivalista, a que Lucio Costa define como a que "não passa de um simulacro; nada tem a ver com o original do qual é apenas o arremedo em cera"[482], e, do outro, uma arte moderna vanguardista, que apostava nas novas tecnologias. Segundo Lucio Costa, o momento foi um período transitório, confuso, diacrônico e, principalmente, marcado pela incapacidade dos contemporâneos de perceber a nova realidade associada às novas técnicas, e consequentemente, produzindo um repertório arquitetônico limitado pela linguagem dos estilos históricos, que representava "o incrível grau de incompreensão a que chegamos", formando o que ele classificou, como "pseudo-arquiteturas". A renovação da linguagem que Lucio Costa ressoou foi sobre a mudança da visão de mundo corrente para garantir uma relação com a nova realidade que se impunha, e assim, sair da atitude de encobrir para revelar as reais necessidades. Lucio Costa, ao dimensionar que a crise da arquitetura contemporânea ocorria pelo efeito do advento da máquina, que se diferencia quanto ao sentido e à forma das arquiteturas que a precederam, embora se guiando pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis, defendeu a "transformação radical de todos os antigos processos de construção"[483] por meio da ossatura independente. Defende ainda que a nova arquitetura se filie "às mais puras tradições mediterrâneas"[484], baseada em uma tradição considerada local e popular, que se reconhece como uma "herança cultural particular – a mediterrânea"[485] – reforçando, por meio de uma breve história dos processos de renovação que ocorreram na arquitetura, que o momento correspondia a uma nova ordem conquistada. Assim, Lucio Costa inicia a elaboração da sua Teoria das Resultantes Convergentes[486], que se nomeará dessa forma posteriormente, defendendo que as transformações sistêmicas que as disciplinas atravessam ocorrem de maneira cíclica, compreendendo um movimento

de Educação do Rio de Janeiro, e foi dirigida por Celso Kelly, com participação de Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido Portinari e Celso Antônio e outros. Entretanto, Otávio Leonídio, diante de afirmação de Camen Portinho, não confirma a experiência de Lucio Costa como professor da Universidade do Distrito Federal. Cf. Otávio Lenídio, *Carradas de Razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, 2005.

[481] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 108.

[482] Lucio Costa, *Idem*, p. 111.

[483] Lucio Costa, *Ibidem*.

[484] Lucio Costa, *Idem*, p. 116.

[485] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 12.

[486] Lucio Costa, "Desenvolvimento científico e tecnológico como parte da natureza: Teoria das Resultantes Convergentes" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 402.

de consciência disciplinar que, aos poucos, vai se perdendo para dar lugar à "incapacidade dos contemporâneos no julgar do vulto e alcance da nova realidade". Tal teoria, exposta depois em uma palestra no Massachusetts Institute of Technology – MIT, em 1961, define a passagem para uma "nova era", que considera a integração das nações e os sistemas econômicos. E, nesse momento, Lucio Costa reconhece como crucial, do ponto de vista disciplinar, aproveitar a crise para tomar um caminho que se alinhasse, coerentemente, com a sociedade e o seu tempo. Assim, as razões que Lucio Costa apresentou para a adesão à nova arquitetura se refletiram na consciência disciplinar de encontrar a realidade e a aplicação da técnica. Embora Lucio Costa discuta questões essenciais da arquitetura e tenha defendido os pilotis livres para as edificações, e que logo se tornarão a principal técnica por ele defendida para melhor conformação do espaço urbano, o urbanismo e a cidade enquanto partes disciplinares da arquitetura não aparecem nem enquanto arquiteto neocolonial nem no seu início manifesto a favor da "nova arquitetura". Nos textos, "Interessa ao estudante" e "Interessa ao arquiteto", Lucio Costa descreve como "arquitetar", ressaltando sobre "a arte de compor tecnicamente os edifícios e de ambientá-los", mas não dimensiona a arquitetura no âmbito da cidade, nas suas relações que conformam o espaço urbano. Veremos que o tema da cidade e sua questão disciplinar, de fato, iniciou-se com o desenvolvimento da sua urbanística, especificamente quando realizou a proposta da Vila Operária de Monlevade (1934).

O arcabouço teórico incipiente sobre o tema da cidade nos escritos de Lucio Costa não parece significar um alheamento à teria urbana. Foi inserido no contexto de construção dos projetos estéticos e ideológicos modernos no Brasil, que ele apresentou: os dois projetos de cidades novas, uma Vila Operária e uma Cidade Universitária, e esses não foram os únicos projetos para cidades novas na sua urbanística a. Acompanharam essa classificação moderna, em escala de cidade e de bairro, o Plano Piloto de Brasília, o Plano Piloto da Barra da Tijuca, a proposta para a Capital da Nigéria, o Novo Polo Urbano de São Luís e o projeto para Corniche em Casablanca no Marrocos.

1.2.2 A formulação da "morte da rua corredor": o urbanismo da Vila Operária de Monlevade [1934] como projeção do projeto estético e ideológico

No contexto da década de 1930, observamos o início do declínio dos paradigmas centralizadores do racionalismo estabelecido por meio da tradição clássica, acompanhado por uma crescente contestação em prol de uma revitalização das artes. Montaner explica que o contexto internacional disciplinar das décadas de 1930 a 1950 se desenvolveu por "dois grandes caminhos de qualidade [que] convivem[conviviam] na arquitetura internacional: a continuidade relacionada às propostas do Movimento Moderno – no que se refere à linguagem, ao uso de tecnologia avançada, aos princípios urbanísticos –, e o paulatino surgimento de novas revisões de arquitetos que se afastam[afastavam] da ortodoxia [...]"[487], por meio da difusão do método internacional e por meio do organicismo, expressionismo e "pela sobrevivência do classicismo"[488]. Foi nessa conjuntura que alguns arquitetos, como, por exemplo, Rogers[489], apresentaram suas primeiras revisões do Movimento Moderno sobre "a expressão de um método para estabelecer novas relações entre conteúdos e formas, entre fenomenologia de um processo histórico pragmático"[490], que, embora tenha proporcionado um sentido de continuidade do Movimento Moderno, influenciou a terceira geração responsável pelo início da conceituação pós-moderna na arquitetura.

No campo do urbanismo, conforme elenca Harvey, nesse período, "há uma forte cadeia de conexões que vai da reformulação de Paris nos anos 1860 por Haussmann às propostas feitas por Ebenezer Howard (a 'cidade-jardim' – 1898), Daniel Burnham (a 'cidade branca' construída para a Feira Mundial de Chicago de 1893 e o Plano Regional de Chicago de 1907), Garnier (a cidade industrial linear de 1903), Camilo Sitte e Otto Wagner (com planos bem diferentes para transformar a Viena fin-de-siècle), Le Corbusier (a cidade do futuro e o Plano Voisin proposto para a Paris de 1924), Frank

[487] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 19.

[488] Josep Maria Montaner, *Ibidem.*

[489] Rogers, Ernesto Nathan, Pretesti di critica architettonica. Milano: Edizioni di Comunità, 1965; Rogers, Ernesto Nathan, Experiencia de la arquitectura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965 [1958]; Rogers, Ernesto Nathan, Conitnuità. Milano: Libri Scheiwiller, 1954; Rogers, Ernesto Nathan, Documenti di una proposta di architettura. Torino: Einaudi, 1950.

[490] Josep Maria Montaner, *op. cit.*

Lloyd Wright (o projeto Broadacre de 1935) [...]"[491]. Especificamente no Brasil, o contexto do moderno da década de 1930 foi decorrência do avanço para uma formulação do projeto ideológico. O projeto estético dos anos de 1920 correspondeu, conforme sintetizou Lafetá, à "ênfase colocada sobre a experimentação, a destruição dos velhos cânones estéticos, o desnudamento dos procedimentos, a aguda consciência da literatura como linguagem"[492], e levou para o projeto ideológico dos anos 1930, que foi "particularmente a preocupação nacionalista e a necessidade de participação social"[493]. Ainda, a considerarmos o início das reflexões, mesmo que ainda rarefeitas, realizadas por Lucio Costa sobre o tema da cidade, como vimos, e o início do desenvolvimento do pensamento disciplinar urbanístico moderno no Brasil, foi esse o contexto em que ele desenvolveu, em 1934, o plano urbanístico para a Vila Operária de Monlevade[494].

Dentro desse panorama, a proposta para a Vila Operária de Monlevade, que foi a primeira proposta de urbanismo de Lucio Costa, consistiu em um anteprojeto para a implantação de um modelo de cidade moderna, na escala de uma vila urbana destinada ao habitat proletário em função de um complexo industrial de mineração e ocorreu antes do projeto do MESP (1936). A Vila Operária de Monlevade se expressou como um modelo de urbanismo moderno associado a uma arquitetura moderna com elementos construtivos da arquitetura tradicional. A relação entre a modernidade e a tradição faz perceber uma primeira revisão crítica de Lucio Costa diante da doutrina moderna e a conciliação com o moderno brasileiro, que se anunciou na expressão urbanística do projeto. Segundo a memória descritiva do anteprojeto[495], a forma do plano urbanístico, embora Lucio Costa tenha determinado um delineamento "que se apresentasse como mais solto, tornando assim fácil uma implantação melhor ajustada às particularidades topográficas locais"[496], que se justificou pela acentuada aclividade do sítio, a conformação da cidade ocorreu com um centro bem definido e delimitado, opondo-se pela zona de habitação, ilimitada e com implantação flexível. O desenho da

[491] David Harvey, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 34.

[492] João Luiz Lafetá, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 251.

[493] João Luiz Lafetá, *Ibidem.*

[494] O projeto da Vila Operária de Monlevade de 1934 foi desenvolvido para participação em concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira para a construção de uma vila operária, próxima à cidade de Sabará, em Minas Gerais, Brasil, para abrigar os operários da indústria. A proposta, conforme Lucio Costa ressalta em epígrafe, foi rejeitada. Cf. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34, 2018 [1934], p. 91.

[495] Cf. Lucio Costa. "Vila Monlevade" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34, 2018 [1934], pp. 42-55.

[496] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 92.

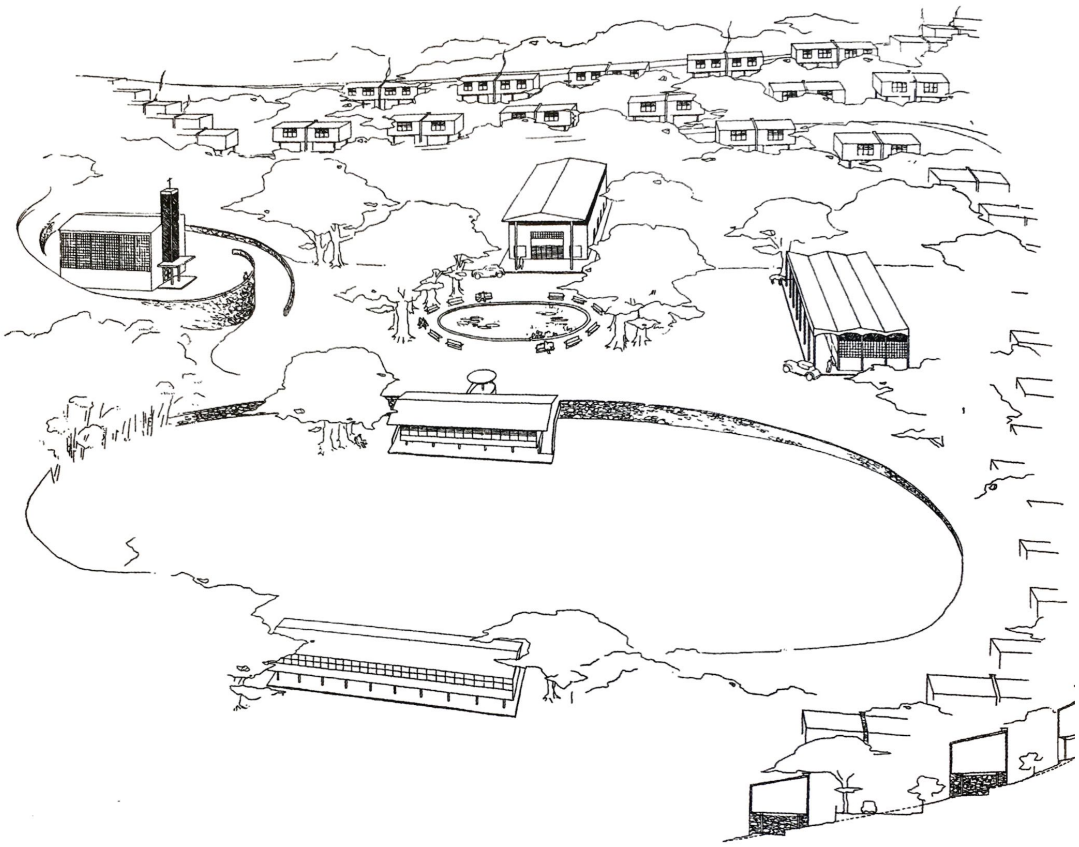
cidade seguia uma geometria radial mononuclear e zoneamento funcional, sem, contudo, anular as considerações morfológicas das suas partes, caracterizando-se como uma concepção cartesiana, com separação da zona residencial e da zona central bem definidas, propondo, assim, replicar o modelo radial, centro-entorno refletido na conformação do espaço público e do espaço privado. Essa distribuição espacial se caracteriza semelhante à "classificação aristotélica" que Aldo Rossi abrangeu, a posteriori, em sua obra *Arquitetura da Cidade*[497] (1966), quando retomou que a cidade é composta por dois diferentes tipos de habitação – aquele que se configura na esfera pública e o outro que se constitui na esfera privada – que se configuram com suas respectivas arquiteturas, significados e memória, e ainda compõem o lócus para que a vida cotidiana a se desenvolva de acordo com as necessidades práticas e simbólicas da sua população. Segundo Rossi, a estrutura da cidade é composta por elementos primários que, no âmbito público, se distinguem pelos monumentos, pelos edifícios e pelos espaços públicos, que refletem os esforços coletivos e, no âmbito privado, pelos edifícios para habitação. A teoria urbana que Aldo Rossi restabeleceu nos anos 1960 ocorreu de forma rigorosa e recorrente nos planos de Lucio Costa para conformações no campo territorial para cidades e no urbano para bairros, tal como suas propostas para as cidades novas, no Plano Piloto de Brasília (1957), no Plano Piloto da Barra da Tijuca (1968), no projeto da Capital da Nigéria (1976) e na proposta para o Novo Polo Urbano de São Luís (1979), onde se distinguem claramente o espaço de uso coletivo e o espaço destinado às habitações, definindo um zoneamento funcional sistemático. Segundo Rossi, o "contraste entre particular e universal e entre o individual e o coletivo sobressai da cidade e da sua própria construção"[498]. Essa recorrência projetual de Lucio Costa, que desenvolveu a monumentalidade própria para o coração da cidade na revalorização do caráter de monumento que define a imagem da cidade; e a monumentalidade própria para a zona de habitação, que se relaciona diretamente com o direito à vida privada, define-se na sua urbanística pela via da hierarquização dos espaços urbanos historicamente determinados.

Segundo Yves Bruand, "enquanto os colonizadores hispânicos esforçavam-se para criar conjuntos urbanos disciplinados, com planos regulares em xadrez, com uma praça central agrupando os edifícios monumentais administrativos e religiosos, seus vizinhos deixavam-se guiar pela natureza dos locais, explorando a topografia e deixando que as aglomerações crescessem livremente, sem nenhum esquema imutavelmente preconcebido"[499]. E assim se pode explicar a "flexibilidade do traçado

[497] Aldo Rossi, *A Arquitetura da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966].

[498] Aldo Rossi, *A Arquitetura da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966], p. 32.

[499] Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 325.



2. Esquema de implantação da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 98.

adotado nas velhas praças do Brasil, onde com muita frequência as ruas serpenteiam para prender-se melhor a um terreno difícil"[500]. Por outro lado, Carlos Nelson Ferreira dos Santos explica que "os portugueses trouxeram regras claras para definir público e privado, para localizar equipamentos, para separar as terras particulares doadas hierarquicamente aos pioneiros das indispensáveis ao atendimento das necessidades coletivas"[501], e complementa a ideia de Bruand de que "a mesetas e planícies, preferiram sua tradição de ocupar morros"[502]. Tal referência histórica demonstra que o projeto para a Vila Operária de Monlevade não estabelece um princípio inovador na implantação do espaço público e do privado, que contraporia os modelos urbanos das cidades históricas no Brasil, que expressam a "compatibilização única de organicidade e de racionalidade", conforme Alexandre Alves Costa[503] explica sobre o urbanismo português, incluindo também a "inteligência do lugar, da escolha do desenho [...], do entendimento da paisagem e da funcionalidade urbana"[504]. Sobretudo, se incluiria, naturalmente, no repertório de implantação das cidades brasileiras desde o período colonial, que demonstra a sua operatividade quanto à tradição urbanística, incompatível com a ruptura da continuidade cultural que, no início do século XX, a vanguarda moderna propunha.

De tal modo, no âmbito do espaço privado, na proposta da Vila Operária de Monlevade, as habitações definem uma zona particular em torno do núcleo central e se constituem com um modelo que se repete e se implanta conforme delineamento topográfico, que acaba por conformar a massa edificada irregular para a cidade. A lógica elementar de planificação urbana sobre o uso do solo em relação à expansão física, devido ao crescimento populacional, que poderia ocorrer por meio de anéis concêntricos, devido a sua conformação radial, que tende para a preservação do núcleo central, parece mais inequívoca quando Lucio Costa indica as áreas de expansão da cidade na sua proposta urbana: "a área restante – reservada para o desenvolvimento futuro da vila"[505]. A preocupação de proporcionalidade do conjunto de habitação em relação ao conjunto urbano, ao considerar a sua totalidade, foi diretriz para a definição da urbanística elaborada para esse projeto da Vila Operária

[500] Yves Bruand, *Ibidem.*

[501] Santos, Carlos Nelson Ferreira dos, *A cidade como um jogo de cartas*, Niterói: Universidade Federal Fluminense: EDUFF; São Paulo: Projeto Editores, 1988, p. 39.

[502] Santos, Carlos Nelson Ferreira dos, *Ibidem.*

[503] Alexandre Alves Costa, "Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa" in Costa, Alexandre Alves. Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007 [1995], p. 48.

[504] Alexandre Alves Costa, *Ibidem*.

[505] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 99.

de Monlevade, e será rigorosamente articulado com as estruturas de quarteirão e a regularidade do traçado urbano no Plano Piloto de Brasília, originando a "superquadra". Lucio Costa argumenta que "as casas foram agrupadas duas a duas [...] tanto por motivo de ordem econômica, evidente, como também por ordem plástica, porquanto soltas umas das outras, pequenas demais como são, poderiam parecer mesquinhas na paisagem"[506]. Esta formulação urbanística que ocorre do macro para o micro será razão da recuperação da casa como elemento que condiciona a cidade em seu conjunto nas revisões, como a "metonímia de uma cidade inteira"[507], que ocorreram no contexto dos anos 1950 e 1960, invertendo a lógica para 'da microescala para a macroescala'.

Logo, no projeto da Vila Operária de Monlevade, é possível distinguir o delineamento limitado e a importância do centro urbano devido a sua função *civitas*, como principal mecanismo de equilíbrio na relação *civitas-urbis*. Embora sem traçados reguladores nitidamente caracterizados, ordenados por meio de dois eixos virtuais que se cruzam, um eixo transversal, que apesar de que não seja figurativo por meio de vias se mostra pela disposição linear dos edifícios, da escola, do clube esportivo, do coreto e do cinema, e o eixo longitudinal, formado pela implantação linear do armazém e da igreja. Isto é, os edifícios se ordenam de tal forma que conformam um espaço interior caracterizado civicamente. Como ponto central da geometria radial, a praça se configura como o ponto fundamental do plano, com sua centralidade reforçada pela disposição da zona residencial que a circunda. No Plano Piloto de Brasília, a Praça dos Três Poderes como "*locus* da *civitas*"[508] do eixo monumental, com as singulares arquiteturas de Niemeyer associadas à monumentalidade do espaço, é, na formulação de Lucio Costa, o principal mecanismo de elaborar a *civitas* da cidade, distinguindo-se do "espaço da *urbis*, cujo grau de predeterminação da organização espacial vai da rígida definição das superquadras à indeterminação arquitetônica dos setores bancários e hoteleiro, ao *laissez-faire* da ocupação burguesa do lago"[509]. A Vila Operária de Monlevade é a primeira experimentação da elaboração da relação *urbis* e *civitas* que Lucio Costa desenvolveu na sua urbanística. No caso do Plano Piloto de Brasília, pode-se compreender, pela tese que Carlos Martins apresentou, que a "relação entre *urbis* e

[506] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 54.

[507] Cf. Arís, Carlos Martí, Las Formas de la Residência en la Ciudad: Vivienda y Ciudad em la Europa de Entreguerras, Barcelona: Edicions UPC, 2000 [1991].

[508] Cf. Carlos A. Ferreira Martins, "Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 71-83.

[509] Carlos A. Ferreira Martins, *Idem*, p. 81.

civitas, na formulação de Costa, é de distinção e não de oposição"[510]. Martins explica que, em relação ao Plano Piloto de Brasília, "uma cidade projetada para ser capital do país deve responder aos dois requisitos. O primeiro é o de incorporar todos os elementos disponíveis da engenharia urbana para atender adequadamente às demandas funcionais cotidianas, abrigadas sob a denominação genérica dos 'requisitos da vida moderna"[511] e "o segundo corresponde à pretensão de perenidade, que, no texto de Costa, aparece como 'monumentalidade', como 'consciência do que vale e significa'"[512]. Para a proposta da Vila Operária de Monlevade é possível observar esse mesmo procedimento, principalmente na sua hierarquia espacial, como, por exemplo, na implantação do edifício da igreja em cota superior à cota da praça, para dar o devido destaque, e consequentemente, a devida significação para a representação religiosa, porquanto, nas cidades brasileiras do período colonial, foi o edifício com destaque, pois "toda a atividade dos vários ofícios e energia criativa foi principalmente concentrada no fabrico de igrejas e conventos"[513]. A construção da função *civitas* fica evidente quando Lucio Costa explica sobre o Eixo Monumental de Brasília que o "Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa"[514].

O coração da cidade na urbanística de Lucio Costa se perpetuou como elemento estruturador, mas também como elemento primordial da dinâmica urbana, pelo uso do espaço coletivo, simbólico, pela sua operatividade entre o passado e o futuro, alinhando-se ao conceito de *core*. que foi reintroduzido nos temas do urbanismo na década de 1950. No CIAM VIII (1951), baseado no manifesto "Nine Points on monumentality" (1943), Josep Luís Sert (1902-1983), Fernand Léger (1881-1955) e Sigfried Giedion[515], que discutiram uma quinta função urbana, apontaram para a desvalorização da monumentalidade, o esvaziamento do espírito ou do sentimento coletivo da era moderna e a revolta

[510] Carlos A. Ferreira Martins, *Ibidem*.

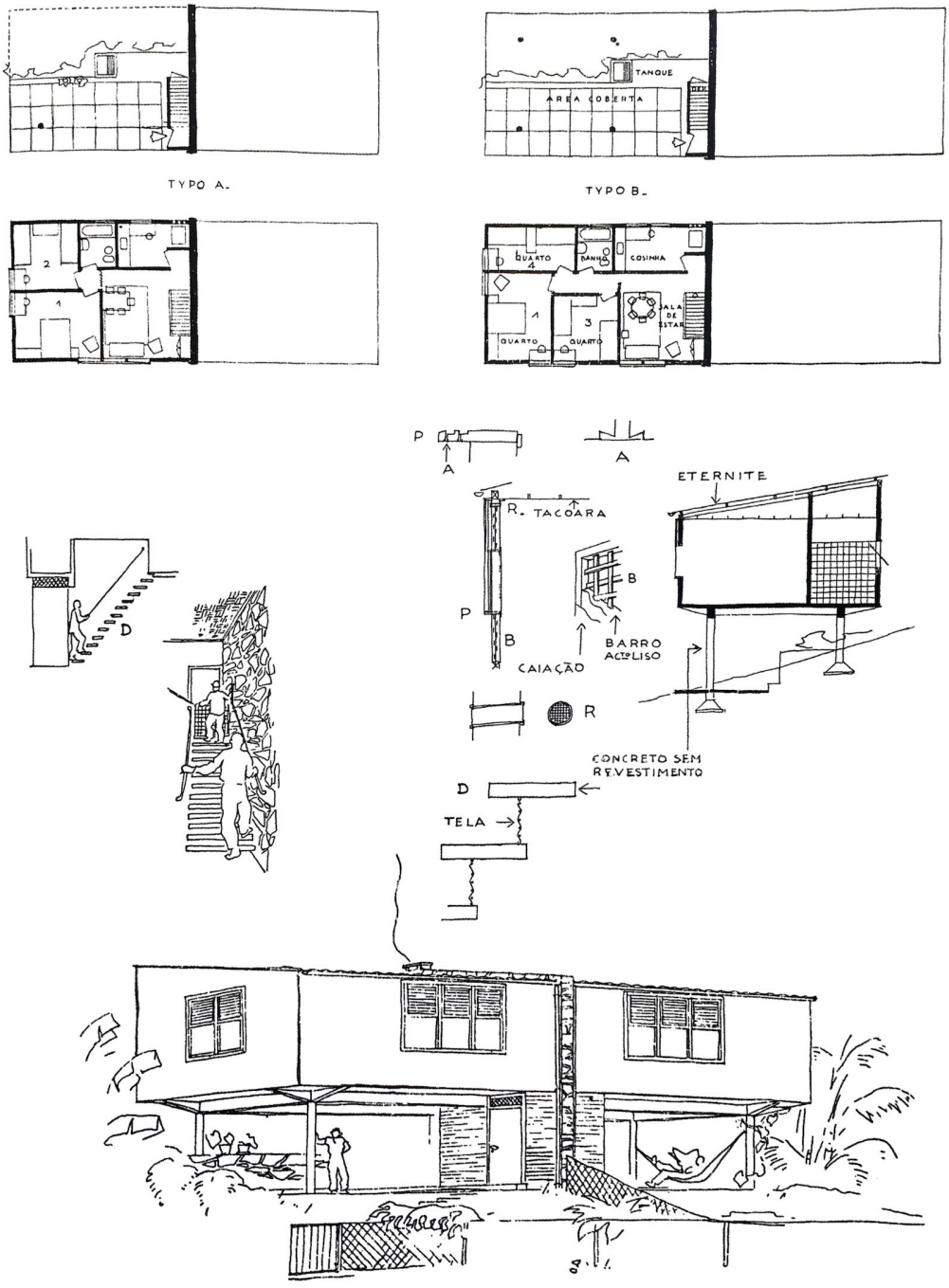
[511] Carlos A. Ferreira Martins, *Ibidem*.

[512] Carlos A. Ferreira Martins, *Ibidem*.

[513] Lucio Costa, "Destaque" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 518.

[514] Lucio Costa, "Eixo Monumental" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 304.

[515] Segundo Kenneth Frampton, é esta nova monumentalidade que opera no Palácio do Itamaraty, em Brasília, arquitetura de Oscar Niemeyer. In Kenneth Frampton, "O destino de Brasília" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.). *Brasília – antologia crítica*. Cosac & Naify, 2012 [2010], p, 440.



3. Esquema de habitação da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 93.

contra o monumento[516]. Enfatizaram, assim, que, embora a arquitetura moderna tenha se empenhado no problema da habitação, dos equipamentos urbanos, e reconhecido que não há fronteiras entre a arquitetura e o urbanismo, dever-se-ia recuperar o planejamento dos locais dos monumentos, do seu valor lírico e do seu lugar na construção da paisagem artificial. No simpósio "In Search of a new monumentality"[517], de que participaram Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa e Alfred Roth, a nova monumentalidade compunha um terceiro estágio da arquitetura contemporânea: "o ambiente íntimo do homem", o urbanismo e a expressão monumental. Lucio Costa, em seu projeto da Vila Operária de Monlevade, faz uma implantação com edifícios isolados, tanto no âmbito central quanto no âmbito da zona residencial, cada qual com o seu devido caráter representado formalmente, guardando a sua escala urbana. Para a zona de habitação, essa singularidade, a fim de permitir maior intimidade, e se contrapondo ao ambiente industrial, "para os operários de uma indústria tão ruidosa"[518], se justificou para maior conforto ambiental. Portanto, Lucio Costa determina, por meio de um procedimento formal, a conformação da cidade a favor do conforto do morador da vila, centrando seu projeto no usuário, mas também na imagem da cidade conformada pela sua monumentalidade. Desse modo, estabelece um plano completo quanto à vegetação: que incluísse a zona de habitação, para conseguir uma harmonia do conjunto, confirmando sua atenção com a "integração das construções com o meio circundante"[519], como em um início de desenvolvimento para uma cidade jardim[520]. A dimensão do

[516] O próprio Giedion elogiou a entrada de Le Corbusier no grupo de arquitetos para a construção do edifício da Liga das Nações devido ao seu conteúdo programático e ausência de retórica monumental. Reflexo também das críticas perpetuadas de Lewis Munford que "se é um monumento não é moderno, e, se é moderno, não pode ser um monumento" *in* Ockman, Joan [Ed.], *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1993, p. 27.

[517] "In Search of a New Monumentality", simpósio com Gregor Paulsson, Henry-Russel Hitchcock, William Holford, Siegfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth, *in* Architectural Review, Vol. 104, n.624, setembro 1948, Architectural Press Ltd., London, pp: 117-128.

[518] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 99.

[519] Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 104

[520] Sobre o memorial descritivo do plano de Monlevade de Lucio Costa, que o arquiteto inicia com três epígrafes, Carlos Eduardo Comas comenta que: "A primeira é tirada do capítulo sobre habitações do Brasil rural, de *The conquest of Brazil*, do jornalista americano Roy Nash (1926). A segunda e a terceira são dos americanos John Nolen e Fredrick Law Olmsted Jr. na antologia *City planning*; a serie *of papers presenting the essential elements of a city plan* (1911-1929). A citação de Nolen, um dos mais prolíficos e influentes paisagistas e planejadores americanos no período, é retirada de *The subdivision of land* e defende o direito do operário a uma habitação sã e confortável. O trecho de Olmeted conclui a Introdução, subintitulada *Basic Principles of city Planning*, e diz caber ao planejador escolher entre decisões de mérito econômico substancialmente similar, mas qualidade estética distinta. A preocupação com a Beleza não deve nem seguir nem preceder a preocupação pragmática, mas deve inseparavelmente acompanhá-la. Além do interesse pelo conteúdo específico, as citações denotam um conhecimento e aprovação das ideias da Cidade Jardim na sua vertente americana, onde se alia ao movimento conservacionista que estimulou a criação dos primeiros parques nacional" *in* Comas, Carlos

espaço privado que vai da célula habitacional, que, na Vila Operária de Monlevade, é a casa, ao seu aglomerado coletivo, que são de duas-a-duas, e a rua, embora rompa com seu princípio urbano o básico de continuidade, é ainda a massa que conforma a malha da cidade e a relação zona de habitação e centro.

No domínio arquitetônico, exploram-se as referências diretas à gramática corbusiana, reflexo do período de "chômage" (1931-1935), que se evidencia pela aplicação da técnica do edifício sobre pilotis e pelo muro medianeiro que divide as habitações geminadas, o que pode ser referenciado na Casa Loucheur[521] (1929), na Maison Dom-Ino (1922), na Ville Pilotis (1922), e também na Ville Contemporaine[522] de Le Corbusier. O repertório corbusiano também aparece como parte da conformação da arquitetura do clube esportivo e da escola em relação ao sistema de fenestração, onde as janelas são desenvolvidas em fita. O uso dos pilotis, também aplicado, além das residências, no armazém, na escola e no clube esportivo, com objetivo de reduzir as despesas com movimentos de terra, maior permeabilidade no nível térreo da edificação e para, conforme argumentação de Lucio Costa, "prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere, muito a propósito, o programa"[523], se valida através dos benefícios da técnica, pois teve a intenção de simplificar a construção pela não abertura de cavas e as respectivas fundações. Também a proteção dos edifícios livre de qualquer umidade, o emprego de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da estrutura, orientação vantajosa uniforme, o uso do barro-armado como vedação, para, segundo o arquiteto, "o aproveitamento desse primitivo processo de construir [...]"[524].E ainda pela restituição do rés-do-chão ao morador, e consequentemente, a valorização comercial da propriedade. Embora na concepção de Le Corbusier prevaleça a ideia de espaço contínuo, como Argan explica: "a casa como volume rígido sobre pilares (pilotis), de maneira que se possa circular por baixo dela, sem que o

Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 80.

[521] Além de Fernando Aliata e Claudia Schmidt, Carlos Eduardo Dias Comas também referencia a casa Loucheur de Le Corbusier. Cf. Comas, Carlos Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 82; Fernando Aliata; Claudia Shimidt, "Lucio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], p. 247.

[522] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e o Esprit Nouveau, 1907-31" *in* Frampton, Kenneth. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 182.

[523] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 92.

[524] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 92.

movimento da cidade seja interrompido pelos blocos maciços das construções nem canalizados para os funículos sufocantes das ruas"[525], a penetração da cidade no espaço arquitetônico na Vila Operária de Monlevade ocorre ainda na maneira tradicional, em relação a demarcação da propriedade privada, devido a limitação física. Tal ideia, ainda limitada pelo costume de privatizar o espaço coletivo, mas também pela escala urbana, em Brasília será o seu maior fundamento. Os pilotis livres que, mesmo com as disputas próprias do habitar o espaço coletivo, permanece em Brasília como a sua maior característica. Respaldada por lei, os habitantes compreendem e defendem a sua permanência. Porque além de compreender a ideia de espaço urbano público, beneficiam-se, no campo individual, da autonomia do lugar, da sua monumentalidade, reconhecem o espaço coletivo por natureza e pela qualidade do rés-do-chão.

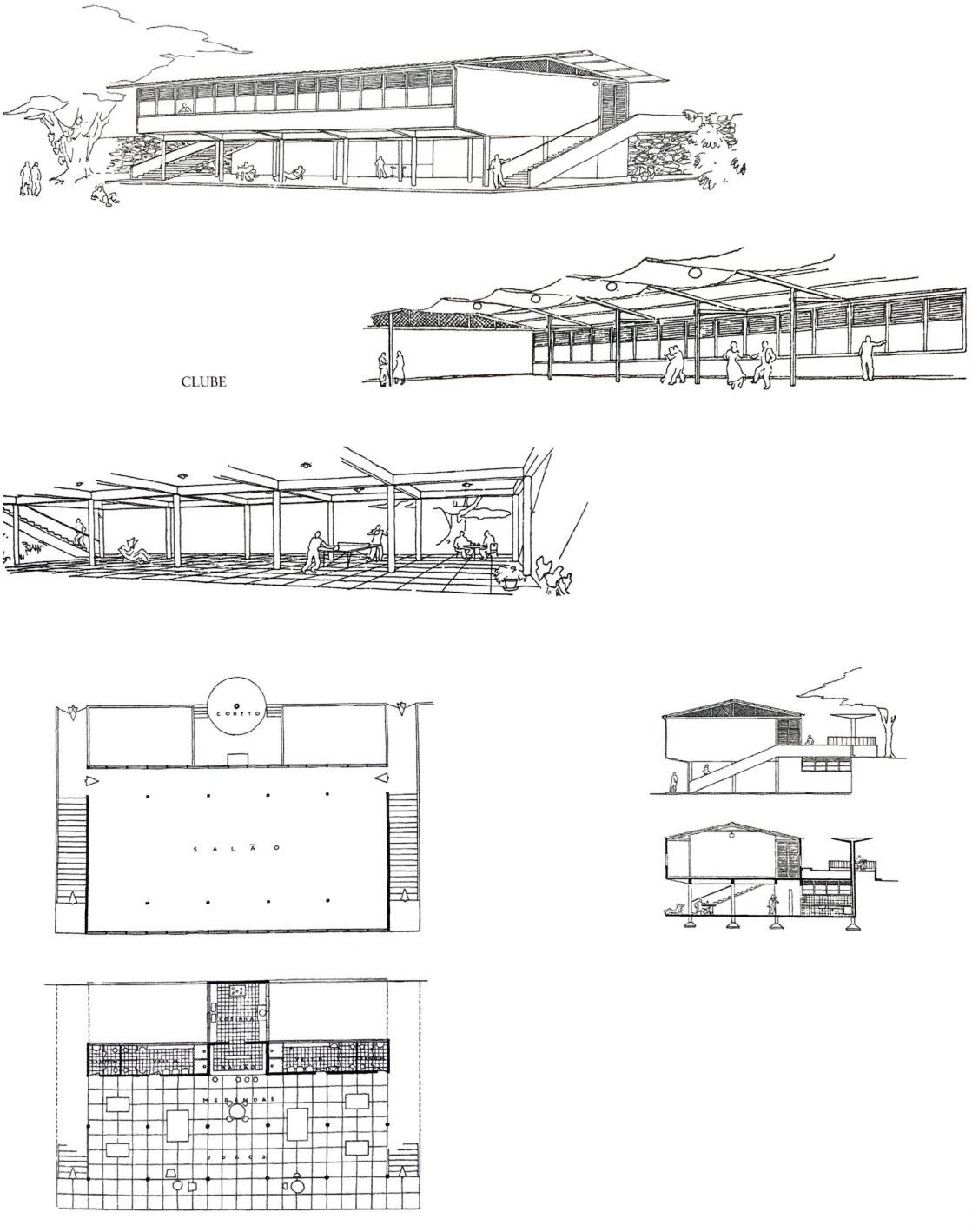
Embora Lucio Costa tenha proposto dois modelos de habitação que refletiriam uma divisão social, optou por definir a moradia unifamiliar no âmbito de uma imagem arquitetônica homogênea, sem que fosse possível identificar diferentes níveis econômicos. Tal definição persuadirá os projetos urbanos de Lucio Costa, que também vai encontrar na tipologia da moradia coletiva em blocos de apartamentos sobre pilotis a solução para o problema. Esse procedimento não apenas revela o pensamento ideológico de Lucio Costa sobre uma dimensão antropológica, conforme Roberto Segre[526] demonstra, mas também concorda com a ideia da cidade sem classes, formulada por Le Corbusier e que, depois, acordará com a ideologia pós-moderna continuada dos Smithson sobre a mobilidade social.

Segundo Fernando Aliata e Claudia Shmidt, foi no projeto da Vila Operária de Monlevade que Lucio Costa buscou, primeiramente, responder à "tensão entre arquitetura moderna como procedimento ou como resultante de uma transformação técnica, assim como a preocupação com a assimilação das características da tradição local, presentes no debate dos anos 1920"[527]. Para os autores, "o vernáculo

[525] Giulio Carlo Argan, "A época do Funcionalismo: Urbanismo, Arquitetura, Desenho Industrial" *in* Argan, Giulio, *A arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 266.

[526] Para além da imagem homogênea de Brasília, Segre elenca os princípios essenciais do pensamento de Lucio Costa: "A identificação das novas formas e espaços com o desenvolvimento científico e tecnológico e as soluções de massa para a população mundial; a crença na necessidade de um entendimento entre povos e nações para acabar com as guerras e a corrida armamentista; a compreensão da multiplicidade de diferentes formas culturais e da possibilidade do diálogo criativo entre elas; a esperança no surgimento de uma linguagem arquitetônica baseada nos recursos econômicos, em novas técnicas, e que fosse capaz de expressar as tradições locais de cada país". Roberto Segre, "Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 104-117.

[527] Fernando Aliata; Claudia Shimidt, "Lucio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], p. 246.



4. Esquema do Clube da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 95.

comparece como parte de um exercício de contenção e sincretismo"[528], como "objetivo moral, tendente a definir uma particularidade Perret"[529], que se evidenciaram na expressão arquitetônica da igreja, "com as três naves de abóbadas rebaixadas, sustentadas por delgadas colunas, elementos vazados de cimento substituindo as paredes, a posição do campanário no centro da fachada"[530], via igreja Notre-Dame de Raincy de Perret[531]; e ainda, na arquitetura do armazém, que adota "a ideia entre nervuras estruturais e vedações colocada conceitualmente por Choisy e desenvolvida por Perret"[532], como no armazém da Argélia[533]. A expressão do concreto armado, os salientes prismas dos corpos laterais e as amplas superfícies de vidro que caracterizam a arquitetura de Perret assinalam o alinhamento da arquitetura de Lucio Costa na Vila Operária de Monlevade, reconhecida na historiografia, como por Wisnik[534] e Martins[535], por exemplo. Aliata e Shmidt destacam que, em um contexto que "constituía uma exceção no panorama da época, onde predominava um funcionalismo destituído de qualquer pesquisa plástica"[536], o detalhe da estrutura do edifício da igreja de Lucio Costa na Vila Operária de Monlevade, sobre a escolha de não exibir pilotis exteriores nem colunas exteriores nem estrutura aparente externa, que também referencia uma caracterização dos edifícios de Perret, demonstra a atenção de Lucio Costa no desenvolvimento de uma expressão plástica aliada a um racionalismo estrutural. Entretanto, no manifesto do mesmo ano, "Razões da nova arquitetura", Lucio Costa esclarece a adoção da aplicação da ossatura independente, especificamente sobre a fachada livre: "os balanços impostos pelo aproveitamento racional da armação dos pisos teve 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 [...]"[537], quando o arquiteto justifica o uso dos panos de vidro. O procedimento de Perret foi condenado por Le Corbusier em relação ao tratamento da fachada "como máscara" e que é o paradoxo que

[528] Fernando Aliata; Claudia Shimidt, *Idem,* p. 247.

[529] Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 75.

[530] Yves Bruand, *Ibidem.*

[531] Fernando Aliata; Claudia Shimidt, *op. cit.*, p. 249.

[532] Fernando Aliata; Claudia Shimidt, *Idem*, p. 248.

[533] Cf. Yves Bruand, *op. cit.*

[534] Guilherme Wisnik, *Lucio Costa: Espaços da Arte Brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 50.

[535] Carlos A. Ferreira Martins, "Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

[536] Cf. Yves Bruand, *op. cit.*

[537] Lucio Costa. "Razões da nova arquitetura" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 113.

conferirá a Perret sua admissão no "Institut de France"[538]. É possível ainda discutir se, de fato, de acordo com Frampton, a Nova tradição se vincularia como imagem aos Estados da União Soviética e da Itália fascista, a arquitetura moderna no Brasil, pela possibilidade que teve por meio da ditadura instituída a partir dos anos de 1930, resultou em uma contradição: "entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações de autopropaganda, de exibição de força, o gosto do suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada, talvez então, pelo 'brio' às vezes excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda"[539], como Mário Pedrosa analisa, no contexto da construção de Brasília, sobre a relação entre a arquitetura moderna brasileira e o seu principal agenciador, o Estado. Entretanto, essa peculiaridade arquitetônica desenvolvida por Lucio Costa nesta década de 1930 não se pode conduzir como parte de uma arquitetura sob o guarda-chuva da Nova Tradição. A ideia de que o projeto para a Vila Operária de Monlevade "aparece como uma exploração de outra direção"[540], que Aliata e Shmidt apresentam em relação aos estudos dos mestres no período de "chômage", considerar a prevalência de Perret maior que a de Le Corbusier confere a Lucio Costa mais proximidade com a renovação acadêmica do que com o modernismo vanguardista, mas pode, de fato, apresentar alguma referência no âmbito da arquitetura dos edifícios[541]. Contudo, Lucio Costa segue o princípio do programa comum de simplicidade e depuração da arquitetura gótica fundida com o românico da arquitetura portuguesa: "o tipo de igreja de três naves, nunca abandonados os

[538] Fernando Aliata; Claudia Shimidt, "Lucio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], p. 257.

[539] Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 101.

[540] Fernando Aliata; Claudia Shimidt, "Lucio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], p. 249.

[541] Carlos Eduardo Dias Comas descreve os edifícios da Vila Operária de Monlevade: "Com três naves e duas águas, o cinema; e variação do templo, perpendiculares um ao outro e aos lados da praça em cujo meio se assentam. Tributário do mesmo racionalismo estrutural, o mercado se cobra com quatro águas paralelas como dois telhados borboleta encostados. A primeira nave serve de pórtico. Caixilhos de concreto industrializados existentes no comércio, com vidros fixos ou venezianas, se complementam com treliças para ventilação. A igreja se inspira em Notre Dame de Raincy, aplicação pioneira da planta livre por Perret. Costa mantém a caixa exterior independente das colunas interiorizadas, mas a simplifica; suprime a ênfase vertical, por questão de economia e preferência estética. A escola apresenta uma base em forma retangular, possuindo um telhado de duas águas, que ao encontro de sua cumeeira, demarca um eixo no sentido longitudinal. No outro sentido observa-se um eixo transversal marcado pelo encontro de dois acessos que chegam ao centro da edificação, marcando assim, a simetria proposta. A edificação foi organizada em malha demarcada pelo uso de pilotis criado no primeiro pavimento" *in* Comas, Carlos Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 81.

valores construtivos e formais da continuidade dos muros, coberturas de madeira a permitir um adelgaçar dos pilares, arcos interiores elevados, iluminação uniforme e espaço contínuo, no seu processo de simplificação compositiva encaminhou-se, sem rupturas de fundo, para concepções tardegóticas de continuidade espacial e volumes simples e encerrados [...]"[542].

A correspondência com a fundamentação da composição urbanística da Vila Operária de Monlevade prevalece sobre a presença das teorias do urbanismo racionalista formal, desenvolvido exemplarmente pelos CIAMs iniciais I, II, III e IV (1928-1930), através da zonificação, o estudo da divisão racional, conferindo o estudo da habitação mínima, isolamento e distância entre edifícios como estrutura básica do projeto. O "amolecimento"[543] ou o "delineamento elástico"[544] da Vila Operária de Monlevade que Telma de Barros Correia atribui às influências do pensamento de Gilberto Freyre em relação a capacidade elástica do "português do século 16", dotado de um "comportamento flexível", "de grande mobilidade e adaptabilidade, tanto social como física", assim como sua capacidade de miscigenação e a "aclimatabilidade", e que gerou uma qualidade plástica positiva para a implantação das cidades e arquitetura residencial colonial, como já conferimos, é atribuído ao projeto de Lucio Costa pela proximidade da publicação do autor "Casa Grande e Senzala"[545], que faz uma detalhada descrição sobre a condição da casa brasileira. Entretanto, o que define a qualidade essencial do plano, modelo de distribuição espacial que não se circunscreve no interior com limites precisos tradicionais, parece também se apoiar na imperativa ordem de Le Corbusier que "é preciso matar a 'rua-corredor'" para ingressarmos "de verdade no urbanismo moderno"[546], pois esta conformação espacial de "rua-corredor", segundo Le Corbusier, concebe a "cidade-corredores" – que ironiza ao comparar com o projeto de arquitetura, "[...] se lhes apresentasse o projeto de uma casa toda feita de corredores [...]"[547]

[542] Alexandre Alves Costa, "Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa" in Costa, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2022 [1995], p. 36.

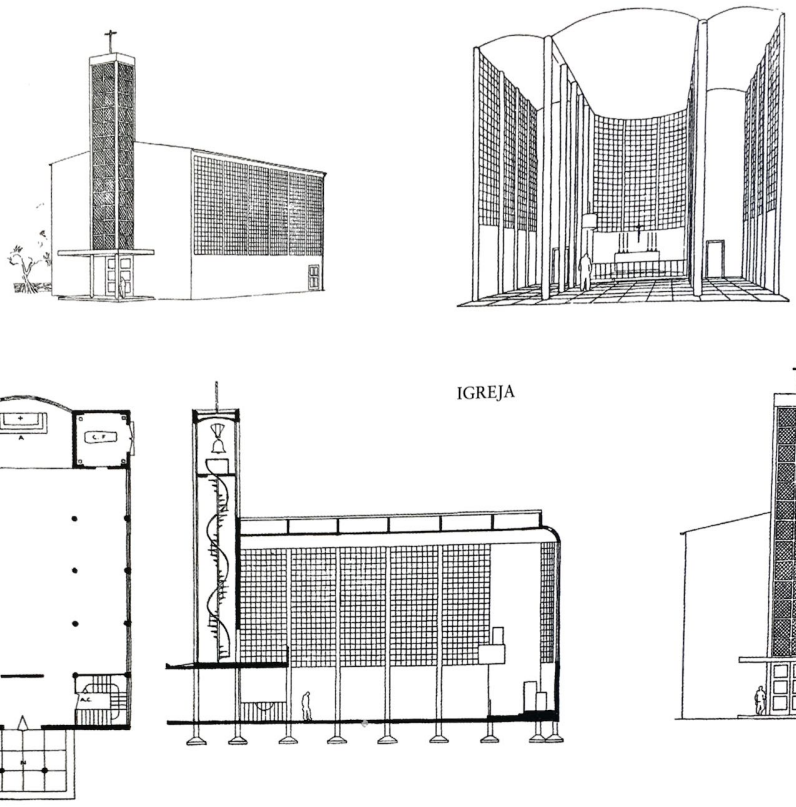
[543] Cf. Lucio Costa, "Documentação Necessária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], pp. 457-462.

[544] Cf. Telma de Barros Correia, O Modernismo e o núcleo fabril: O anteprojeto de Lúcio Costa para Monlevade, *Revista Pós-*, pp. 80-93

[545] Cf. Freyre, G. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

[546] Segundo Le Corbusier, os problemas da rua-corredor são: 1. Lugar comum de passagem de pedestres, dos carros, dos ônibus, dos bondes etc.; 2. As fachadas (suas janelas) se abrem para o barulho e a poeira da rua ou para pátios; 3. A orientação das moradas continua arbitrária, tributária de traçados de rua sem qualquer laço de direito com a regra do sol; 4. A vegetação destina-se aí unicamente em embelezamento dos pátios, não participa da paisagem da rua e o ganho dessa falta será muito importante para a cidade; 5. O dispositivo adotado ignora os 'prolongamentos da morada', chave do problema da habitação *in* Le Corbusier, "Planejamento Urbano". São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000 [1943], p. 93.

[547] Le Corbusier, *Ibidem*.



5. Esquema da Igreja e Escola da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 96.

–onde a conformação é a rua margeada continuamente pelo plano da fachada dos edifícios, e que, depois, passou a abrigar os veículos, reduzindo o fluxo do tráfego. Em muitos casos, o que caracterizou o urbanismo racionalista a partir da desagregação do conceito tradicional de cidade, foi na Vila Operária de Monlevade desenvolvido por Lucio Costa através de uma definição abstrata da organização espacial do traçado urbano sem demarcação rígida de vias, e assim, portanto, sem definição da hierarquia de vias para a estruturação do grau de coexistência com o pedestre; a fragmentação do conjunto arquitetônico em edifícios isolado; e ainda associado à aplicação dos pilotis livres, caracterizando, assim, o espaço urbano contínuo antítese da "cidade-corredor". Ou seja, a ausência do traçado estabeleceria uma relação superficial de assentamento entre a cidade e o território que implicaria diretamente em uma nova relação funcional de deslocação e de mobilidade, conformação espacial e a sua percepção visual. A morte da rua-corredor, que, para James Holston, significa "uma organização arquitetônica dos âmbitos privado e público da vida social que o modernismo busca superar"[548] é uma constante na urbanística de Lucio Costa. Tal morfologia urbana, radial concêntrica, porém sem planificação rígida para implantação dos conjuntos de edifícios de habitação, embora em outra escala, será apresentado como modelo formal urbano na proposta para o Novo Polo Urbano de São Luís (1979-1980), como veremos. Será usada como estratégia para a proposta de expansão de Brasília quando propõe um modelo de superquadra para áreas disponíveis ao longo da via de conexão entre o centro do Plano Piloto e as cidades-satélites. Tal "concepção formal dinâmica" para conformar uma morfologia sem uma estrutura geométrica rígida, a priori, como foi para os projetos de escala territorial, o Plano Piloto de Brasília e o projeto da capital da Nigéria, nos planos urbanísticos de Lucio Costa fez prevalecer a flexibilidade na sua concepção formal e na sua organização de expansão territorial.

Na proposta para a Vila Operária de Monlevade, segundo Lucio Costa, "as casas foram agrupadas de duas a duas" e, para além de formar uma composição de ordem plástica, compor proporcionalmente na paisagem, para "permitir maior intimidade, relativo isolamento", quebrando assim "aquela fila de casas que serpenteia ombro a ombro ao longo das ruas e que tão bem caracteriza as cidades do nosso interior [...]"[549]. Além da conformação das casas fragmentarem a conformação da rua, Lucio Costa enfatiza sobre a "feição despretensiosa peculiar às estradas – Fazendo-se em vez de calçadas, simples caminhos de placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de grama, para

[548] Holston, James, *Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 111.

[549] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 99.

se evitarem as trincas futuras: atualização das velhas capistranas"[550]. Tal artifício remonta as ruas das cidades coloniais brasileiras, operando uma escala de dimensões modestas, ou seja, em uma escala da cidade tradicionalmente histórica. Tal citação da cidade colonial, que, no Plano Piloto de Brasília, ocorrerá como um dos "'Ingredientes' da concepção urbanística de Brasília", é sobre "a pureza da distante Diamantina dos anos 1920 [...]"[551], em razão da sua experiência na cidade que "um piano distante tocava quando desci e me pus a caminhar pelas capistranas, trilha de lajes maiores no meio das ruas empedradas: no alto de uma ladeira os dois sobrados do colégio de Freitas, um ainda setecentista, o outro já do Império, ligados por um elegante passadiço [...]"[552], reforçando a sua operatividade quanto à tradição das arquiteturas do passado.

Na Vila Operária de Monlevade ainda não há o desenvolvimento da unidade morfológica de composição do agrupamento habitacional, a superquadra, que, conceitualmente, foi elaborado originalmente como ideia no projeto do Parque Guinle (1943), para, depois, ser desenvolvido na prática no Plano Piloto de Brasília (1957) demonstrando que esse experimento na Vila Operária de Monlevade, sobre a "morte da rua", vai se afirmando à medida que o agrupamento residencial vai se evidenciando no modelo de superquadra. Porém, por outro lado, enquanto a zona da habitação privada persiste com um delineamento mais solto, flexível, despojado, tendendo para a intenção formal plástica dinâmica, o coração da cidade vai se tornando cada vez mais rígido, com um traçado regular, geométrico, com o espírito oitocentista refletido na rua boulevard, no renque de árvores, na destinação do térreo para o comércio e a circulação de pessoas.

Assim, segundo a memória do projeto de Lucio Costa, claramente, há a intenção de equilibrar os espaços vazios e aqueles preenchidos por vegetação, para criar a unidade de conjunto entre os edifícios, que, segundo Choay[553], se classifica como característica marcante do "urbanismo progressista" e que, no plano de Lucio Costa, também funciona como um sistema limitador para as zonas residenciais. Esse experimento, que, para Wisnik, é da ordem de "uma busca de Lucio Costa, de manter a escala urbana como uma 'presença rarefeita'", conforme ocorreu, posteriormente, de forma particular, no Plano Piloto de Brasília, especificamente na conformação das superquadras e,

[550] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 99.

[551] Lucio Costa, "'Ingredientes' da concepção urbanística de Brasília" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 282.

[552] Lucio Costa, "Diamantina" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 27.

[553] Cf. Choay, Françoise, *O Urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1965].

efetivamente, no Plano Piloto da Barra da Tijuca (1969), e que "reedita uma série de virtudes espaciais do urbanismo corbusiano"[554], substancia o conceito de espaço urbano.

Lucio Costa indica, quanto à vegetação, a proibição de "podas das árvores ou arbustos em formas bizarras ou geométricas, pois constitui um dos preceitos da urbanização moderna o contraste entre a nitidez, a simetria, a disciplina, da arquitetura e a imprecisão, a assimetria, o imprevisto da vegetação"[555], demonstrando já sua consideração sobre um sistema de arborização e vegetação que tem lugar próprio no projeto de urbanismo para a cidade. Para além da arquitetura que Lucio Costa ressalta, não há, no interior da cidade, nenhum traço de geometrismo rígido, característica própria do "urbanismo culturalista" que Choay[556] distingue, para além de um amplo espaço aberto, vazio, sem vegetação, entre a escola e o clube esportivo que se determina como um pátio oval rebaixado, comum nas cidades com escalas setoriais, usado para festas comunitárias, desporto e representações religiosas. A ausência do traçado das ruas é tão significativa quando se percebe que não há desenvolvimento do sistema viário e do parcelamento do solo, assim prevalecendo a ordem e a hierarquia entre os tipos arquitetônicos para conformar o espaço urbano, remetendo a um conceito espacial do historicismo exemplar[557]. A Vila Operária de Monlevade é, portanto, dos preceitos da Ville Verte conforme podemos identificar a sua descrição quando Lucio Costa explica as vertentes do projeto de Brasília: "cidades dispostas em parques, com partes das atividades concentradas em determinados pontos, que seriam os centros urbanos, e a parte residencial com grandes edifícios dispostos em áreas verdes, como se fosse num parque", parte deste repertório.

O programa não contemplava destaque para edifícios para a administração da vila, conformando o centro muito mais para um centro comunitário do que um centro cívico. Porém, é possível estabelecer um ordenamento dos volumes e das fachadas dos edifícios organizados em um "conjunto de objectos arquitetônicos ligados entre por relações espaciais"[558], conforme Lamas explica sobre a noção de "forma urbana", fortalecendo a ideia do núcleo. Foi na Vila Operária de Monlevade que Lucio Costa aplicou a noção de singularidade tipológica para os edifícios, mantendo uma mesma linguagem arquitetônica que produz a uniformidade entre eles, criando uma noção de conjunto, que ressoa como a criação de comunidade a partir da ideia de um "ar de família". Entretanto, tal procedimento não

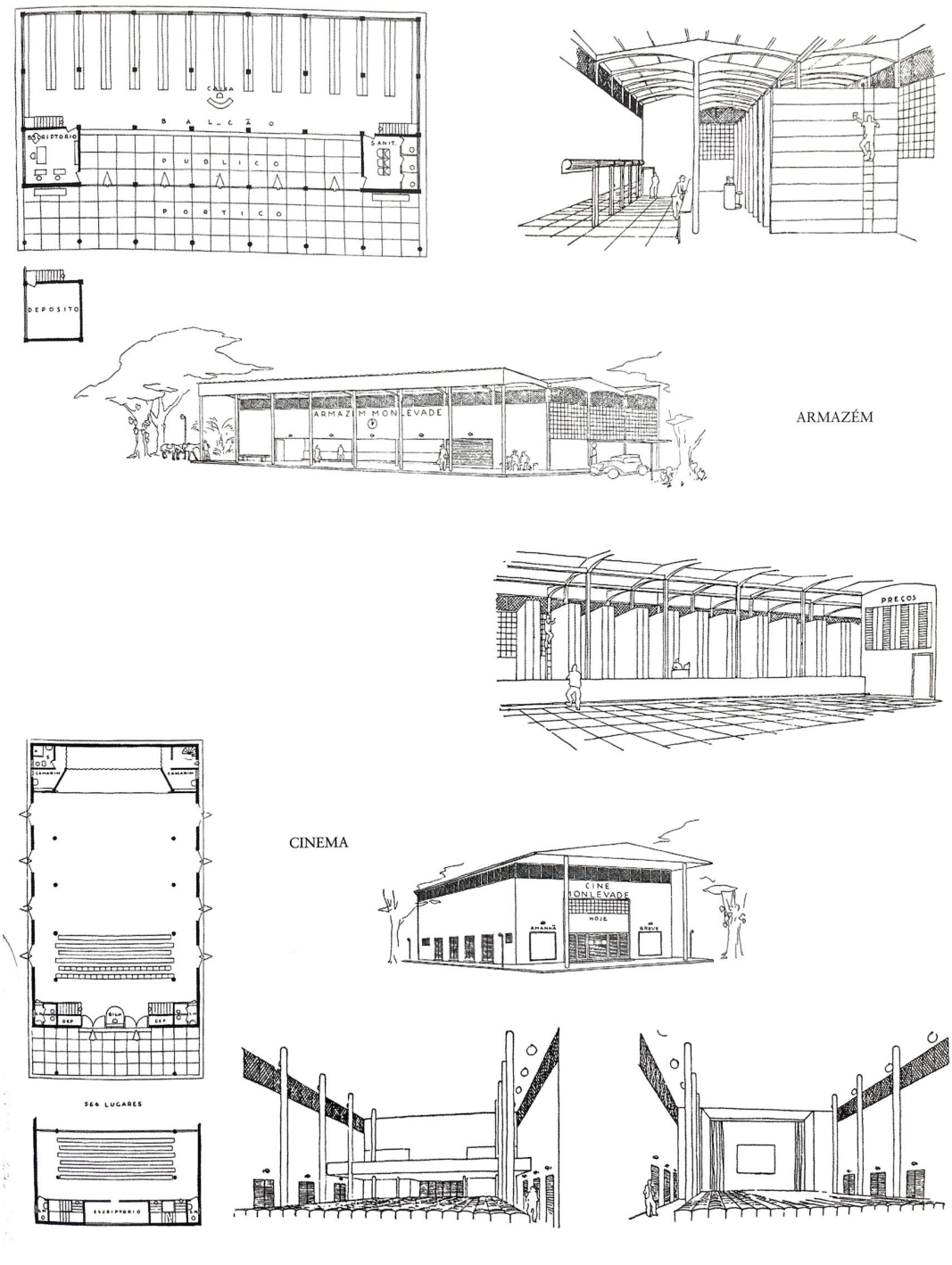
[554] Guilherme Wisnik, *Lucio Costa: Espaços da Arte Brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 28.

[555] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 99.

[556] Cf. Françoise Choay, Françoise, *O Urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1965].

[557] Cf. Alan Colquhoun, "Três tipos de historicismo" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1983], pp. 23-37.

[558]



6. Esquema do Armazém e Cinema da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 97.

tinha como objetivo eliminar as particularidades programáticas identificáveis formalmente. Lucio Costa afirma ainda sobre essa integração urbanística que é nessa uniformidade que se esconde, com efeito, a sua grande força e beleza: casas de moradia, palácios, fábricas, apesar das diferenças e particularidades de cada um, têm entre si certo ar de parentesco, de família[559]. Embora Rossi exalte que "as formas arquitetônicas elementares podem ser reutilizadas para outros fins"[560], compreende que "o tipo também é uma rejeição do ecletismo moderno e do expressionismo individual". Para Lucio Costa "– conquanto possa aborrecer àquele gosto (quase mania) de variedade a que nos acostumou o ecletismo diletante do século passado — é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor, a maior prova de já não estarmos mais diante de experiências caprichosas e inconsistentes como as precedentes, porém, de um todo orgânico, subordinado a uma disciplina, um ritmo — diante de um verdadeiro estilo, enfim, no melhor sentido da palavra[561].

A lição de Le Corbusier de "livrar-se de todo espírito acadêmico"[562], conforme Lucio Costa, era denunciada naquele momento sobre os procedimentos adotados para a ordem arquitetônica pelos acadêmicos para definição do estilo do edifício conforme o programa: "tratando-se de igreja, recorria-se ao receituário românico, gótico ou barroco; se de edifício público ou palacete, ao Luís XV ou XVI; se de banco, ao Renascimento italiano; se de casa, a gama variava do normando ao basco, do missões ao colonial"[563]. Posteriormente, entrou como ideia central nas teorias de Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson, quando desenvolveram uma abordagem para solucionar a integração da grande e da pequena escala, que buscava integrar fluidamente a arquitetura e o urbanismo, a "resolução plástica dos problemas de mobilidade" associada à ideia de "comunidade", de "associação humana", propondo propor como resolução o conceito morfológico e tipológico de "cluster city". Nesse sentido,

[559] Affonso Eduardo Reidy explica que o "ar de família" da arquitetura brasileira se deve a um conjunto de fatores: "uma particular sensibilidade dos arquitetos às condições regionais, tendo constante preocupação de obter soluções adequadas ao clima, desenvolvendo os mais variados sistemas de proteção contra o calor, os quais, muitas vezes, constituem elementos de grande riqueza plástica; integração da estrutura como elemento marcante da composição, oferecendo, frequentemente, motivação ao seu aspecto formal; quase sempre o encontro de soluções claras e simples, mesmo para os problemas mais complicados, que são solucionados com generosidade e larguesa. A riqueza da flora, a dramaticidade da paisagem e a força do sol talvez sejam responsáveis pela tendência, bastante frequente, para uma certa exuberância formal." Cf. Affonso Eduardo Reidy, "Inquérito nacional de arquitetura" *in* Xavier, Alberto (ed.). *Depoimento de uma geração*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1961], p. 212-216.

[560] Cf. Aldo Rossi, "Uma arquitetura analógica" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976].

[561] Lucio Costa, "Razões da nova arquitetura" in Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 114.

[562] Le Corbusier, Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 35-41.

[563] Lucio Costa, "À guisa de sumário" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1982], p. 15.

os arquitetos defendiam que a arquitetura deve "criar tipos de edifícios que se lêem como casa, igreja ou loja e que combinados se lêem como comunidade específica"[564]. Para além disso, a arquitetura deve assumir uma configuração definida após o seu significado ser elaborado através da reunião dos levantamentos técnicos, das manifestações humanas e materiais locais que definem as relações humanas, os seus princípios de associação e seus padrões de crescimento. Robert Venturi também centralizará seus debates teóricos sobre o significado do tipo histórico diante da acumulação de formas ao longo do tempo[565].

Esse aspecto de urbanismo como uma dinâmica integradora, da formação de um conjunto, e que depois será considerada como urbanismo como integração das artes, da Vila Operária de Monlevade será, exemplarmente, posteriormente, em 1940, aplicado ao conjunto da Pampulha por Niemeyer. Conforme Comas descreve: "há um interesse enorme em diferenciar, e que essa diferenciação tem a ver com a finalidade do edifício no sentido mais lato. O que é o cassino? É um palacete, porque quer absorver toda aquela aura meio aristocrática do jogo. Daí aquela fachada, aquelas elevações que impressionam, elegantes, em mármore travertino"[566], e complementa que, "o Iate Clube é o contrário: é tudo ângulo, é tudo tenso, é tudo esportivo. E pode ser visto como uma casa-barca, prestes a se lançar à água. A casa do Baile, redonda, sempre me pareceu ter qualquer coisa de primitivo, eu não sabia muito bem, mas tem alguma coisa de 'terráqueo' 'naquele redondo. E a capela é aquela estilização de arcos, é o ideograma das montanhas atrás e o ideograma da verticalidade gótica à frente"[567]. O autor ainda complementa sobre esse aspecto que não pode ser reducionista, "mesmo no caso da Pampulha, onde os edifícios são muito pequenos, e, portanto, 'pipocados' no espaço, não representam aquilo que os críticos estúpidos chamam de 'uma série de edifícios isolados'. Ao contrário, são edifícios ao longo de um circuito, implantados de maneira a se triangularem, a criarem relações uns com os outros"[568]. Provavelmente se referindo ao Max Bill, que também recebeu uma resposta de Lucio Costa[569]. Para Comas, sobre a Vila Operária de Monlevade: "o conjunto desses projetos mostra

[564] Alison Smithson, Peter Smithson, "The function of architecture in culture-in-change" *in Architectural Design*, 4, Abril 1960, p. 149.

[565] Alison Smithson, Peter Smithson, *Idem*.

[566] Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento". *Arq texto 2*, 2001, pp. 8-9.

[567] Carlos Eduardo Dias Comas, *Ibidem*.

[568] Carlos Eduardo Dias Comas, *Ibidem*.

[569] Lucio Costa sobre o conjunto da Pampulha: "Trata-se de um conjunto de edificações programas para a burguesia capitalista – um cassino, um iate clube, uma casa de baile. Cada qual foi traduzido arquitetonicamente com o seu caráter próprio inconfundível, a belíssima entrada, a sábia conexão das salas de jogos e do teatro, tudo agenciado com maestria; no iate, a linha distendida puríssima; no baile, o dengue gracioso que lhe convém. Nada disto coube na visão estreita do mestre de Ulm, apenas lamentou o espírito individualista da obra – melhor diria do programa – que não corresponderia ao puro conceito de coletividade,

Lucio infletindo um racionalismo estrutural inspirado em Perret e uma estética maquinista abstrata baseada em Mies e Le Corbusier a partir dum vernacular de autenticidade e simplicidade formal similares às da arquitetura moderna"[570], e indica a contribuição de Lucio Costa a partir das renovações que são realizadas, "a renovação duma tradição construtiva racional e nacional" e "a renovação dum repertório tipológico ibero-americano de raiz mediterrânea"[571]. Para Comas, Lucio Costa, na Vila Operária de Monlevade, ensaia "uma arquitetura moderna e tradição local, tradição no sentido de memória como no sentido mais substantivo de transmissão de valores, conhecimento e prática através de gerações, passível de evolução enquanto tradição ainda viva"[572]. A tendência simplificadora da proposta de Lucio Costa ocorre em razão de garantir a viabilidade do programa projetado. Tal conformação de conjunto se estabelecerá visivelmente no Plano Piloto de Brasília, em uma associação, não apenas entre arquiteturas, mas entre arquitetura e urbanismo. É por esse sentido de comunidade que a arquitetura brasileira se distinguirá da europeia, como Montaner[573] assinala sobre a caracterização própria de cada edifício, na expressão dos traços distintivos de cada programa mediante a uso imaginativo do repertório moderno e a relação com a paisagem. De tal modo, Lucio Costa organizou, no projeto para a Vila Operária de Monlevade, a significação particular de um tipo urbanístico que se origina tanto na representação contínua da forma tradicional como estrutura interna do sistema de signos arquitetônicos, que é determinado pela sua significância histórica, como no sentido da praça, e pela sua função, que é propriamente, o programa.

Em 1936, quando Le Corbusier veio a convite de Lucio Costa para uma consultoria para o projeto do edifício-sede do MESP, nesse momento ele, de fato, consolida, na sua urbanística, a arquitetura do edifício como arquitetura da cidade. A escolha do terreno para a construção do MESP feita por Le Corbusier, segundo Lucio Costa, "terreno impróprio porque estaria dentro em pouco cercado por prédios inexpressivos", realizou, "com extrema espontaneidade, o belo risco de um edifício baixo e

como se tal conceito só se coadunasse com o terra-a-terra" *in* Lucio Costa, "Desencontro" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1953], p. 202.

[570] Comas, Carlos Eduardo Dias, Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 82.

[571] Comas, Carlos Eduardo Dias, Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 82.

[572] Comas, Carlos Eduardo Dias, Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 83.

[573] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 26.

alongado que serviu de base ao projeto definitivo"[574] para um sítio escolhido por Le Corbusier. Entretanto, embora o projeto de Le Corbusier não tenha sido aproveitado, devido a questões patrimoniais do sítio entre o poder federal e o poder local, tal determinou não apenas as diretrizes formais para o programa do edifício como apontou para o urbanismo como parte do projeto arquitetônico. A discussão com Le Corbusier sobre o terreno do edifício, o projeto para a cidade universitária do Rio de Janeiro, e o plano de urbanismo para o Rio de Janeiro feitos por Le Corbusier, de fato, parece ter sido o momento que Lucio Costa desenvolveu uma observância para o projeto arquitetônico, resultando em um projeto para o MESP de qualidade expressiva para o local, que Le Corbusier não verificou como potencialidade urbana. Lucio Costa e o grupo de arquitetos, por outro lado, cederam para a rua e para a experiência do pedestre ao projetar o afastamento da fachada, e associar a conformação de uma praça edificada e uma livre circulação sem bloqueios para os pedestres –, uma nova arquitetura associada às dinâmicas do espaço urbano preexistente. Destarte, o projeto da Vila Operária de Monlevade e o projeto para o MESP contribuíram para a formação da urbanística de Lucio Costa atribuindo, ao projeto arquitetônico, a conformação espacial urbana. Entretanto, conforme Lucio Costa confirma: "Urbanismo era dado no último ano da Escola [ENBA]. Depois, com Le Corbusier, voltei a me interessar pelo assunto. O Corbusier tratava o urbanismo como coisa fundamental e a arquitetura como coisa complementar. Foi com ele que me apaixonei por urbanismo. Não dá para separar a arquitetura do urbanismo"[575].

Está aqui enunciada a urbanística de Lucio Costa que irá, em uma premissa inicial, emergir como solução: a conformação de um plano urbanístico que tende para a larga escala, caracterizado pela desagregação do tecido, sistematizado por meio do zoneamento funcional, que tem por abordagem fundamental a relação centro e zona de habitação, o coração da cidade dentro de uma perspectiva de continuidade histórica e elemento primordial, a morte da rua-corredor, os cinco pontos da arquitetura moderna, a constituição da paisagem urbana em meio a uma integridade de conjunto com o tratamento do paisagismo ao definir um sistema de arborização, arquitetura e traçado urbano, colagens e citações da tradição em um diferente paradigma estético e a monumentalidade como significação para o espaço público e privado. Posteriormente, como veremos, esses procedimentos se demonstram como equação variável e passível de adequação teórica.

[574] Lucio Costa, "Relato pessoal" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1975], p. 136.

[575] Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1975], p. 609.

1.2.3 Colagem do espírito gótico-oriental e greco-latino sobre plataforma: a Cidade Universitária [1936-37]

Quando da visita de Le Corbusier em que foi realizado o risco para a sede do MESP, em 1936, o projeto para a Cidade Universitária da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, foi também uma das propostas desenvolvidas pelo arquiteto[576]. Le Corbusier desenvolveu um projeto para a Cidade Universitária que, segundo Hugo Segawa, "era uma composição de várias proposições urbanísticas e tipologias edilícias anteriores: o Mundaneum e o Museu Mundial (1929), o Museu de Arte Contemporânea de Paris (1931), o Palácio dos Sovietes de Moscou (1931), o Palácio da Liga da Nações em Genebra (1931) e a Ville Radieuse (1935)"[577]. Segundo o autor, "a estratégia de colagens ou variações arquitetônicas urbanísticas de temas desenvolvidos anteriormente fazia parte da prática projetual corbusiana dos anos 1930, como se pode observar nos planos de urbanização da margem esquerda do rio Escaut (1933), em Antuérpia, e da urbanização de Nemours (1933) ou na própria cidade universitária do Rio de Janeiro"[578]. A proposta de Le Corbusier não foi aceita pela comissão de professores que estava "sintonizada com o ideário representado pela arquitetura de Marcello Piacentini"[579], "o arquiteto de Mussolini"[580] – "que Capanema teimava em ver como um moderno e

[576] Segundo Carlos Eduardo Dias Comas, referenciando o trabalho de Cecília Rodrigues dos Santos, "Le Corbusier foi convidado por Lucio Costa não para o Ministério e sim para a Cidade Universitária. Mas quando Monteiro de Carvalho, que foi o intermediário, conta que está sendo feito o projeto do Ministério da Educação, Le Corbusier impõe como condição a consultoria do projeto. Os brasileiros demoram, mas acabam cedendo a essa exigência. Os documentos estão aí, basta olhar e tirar a conclusão. E acabamos pagando um alto preço por isso, pois afinal atribui-se tudo a Le Corbusier, quando, na verdade, não é bem assim. O brise soleil, por exemplo, Corbusier havia dados dois ou três riscos em projetos para Barcelona e Argel, e, de repente, atribui-se sua patente a ele: ele fica como proprietário e nós como imitadores." Cf. Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento". *Arq texto 2*, 2001, p. 12. Le Corbusier foi, portanto, incumbido de "realizar um ciclo de conferências, para dar seu ponto de vista sobre o projeto do Ministério – cujas cópias lhe estou enviando – e indicações de ordem geral, particularmente sobre a maneira pela qual, segundo seus princípios, deve ser conduzido o projeto para a Cidade Universitária" *in* Sobral, Julieta, et al (ed.), *Lucio Costa Le Corbusier: Correspondências*, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2024, p. 39

[577] Hugo Segawa, _ "*Rio de Janeiro, México, Caracas: cidades universitárias e modernidades 1936 - 1962*", RUA- Revista de Urbanismo e Arquitetura, outubro 2008, p. 40.

[578] Hugo Segawa, *Ibidem*.

[579] Hugo Segawa, *Ibidem*.

[580] Lucio Costa, "Relato pessoal" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1975], p. 135.

não como um fascista"[581], e que, além de ser autor do projeto da Cidade Universitária de Roma, preparou uma proposta para a Cidade Universitária[582], e que também não foi levada adiante. Lucio Costa, então, elaborou,[583] a pedido do Ministro Gustavo Capanema, novo projeto[584], também não construído, embora Le Corbusier tivesse aconselhado: "É preciso levantar-se e conquistar a Cidade Universitária"[585].

Segundo Lucio Costa, o projeto para a Cidade Universitária resultou na ordenação de um partido oposto ao de Le Corbusier[586], que Matheus Gorovitz traduz, "principalmente, pela natureza do espaço finito, particular, hierárquico heterônomo –, contrastando conceitualmente com a natureza isotrópica, universal, geométrica e infinita que qualifica o projeto Le Corbusier"[587]. Peter Smithson também analisa o projeto de Le Corbusier: "a essência do esquema era sua construção geométrica. O plano do Rio tem blocos de lajes paralelos a uma distância regular um do outro – idênticos em si mesmos"[588]. Embora o conceito funcional-mecânico de planejamento, que se estabelece no projeto de Lucio Costa

[581] Otília Beatriz Fiori Arantes, "Esquema de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 91.

[582] Sobre os itinerários realizado para o projeto da Cidade Universitária que contempla os projetos de Marcello Piacentini (1881-1960), Le Corbusier e Lucio Costa, bem como a formação das comissões de avaliação, ver: Carlos Eduardo Dias Comas, "Antecedentes, cidade Universitária" *in* Comas, Carlos Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 109.

[583] O projeto de Lucio Costa foi elaborado com a colaboração dos arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Firmino Saldanha, José de Souza Reis, Jorge Moreira, Angulo Bruhns e o engenheiro Paulo Fragoso.

[584] Além desse projeto para a cidade universitária do Brasil no Rio de Janeiro, Lucio Costa também participou como consultor no projeto, de autoria de Oscar Niemeyer, do plano urbanístico para a Universidade de Brasília (UnB), onde reproduziu elementos do projeto urbanístico, além da praça maior como acesso principal, o pórtico como fechamento do espaço interior, o edifício da reitoria em altura, o auditório para aula magna e a biblioteca, que foram construídos apenas na sugestão de macro-zoneamento, conforme documentado por Andrey Rosenthal Schlee, "A Praça maior da UnB", *9º Seminário Docomomo Brasil*, 2011, e Klaus Chaves Alberto, "A praça, os pedestres e os automóveis: um estudo das visões de Lucio Costa sobre o espaço universitário", *9º Seminário Docomomo Brasil*, 2011.

[585] Lucio Costa, Carta para Le Corbusier, *in* Sobral, Julieta, et al (ed.), *Lucio Costa Le Corbusier: Correspondências*, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2024, p. 59.

[586] Sobre a proposta de Le Corbusiercomparada à proposta de Lucio Costa, cf. Comas, Carlos Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002; Rogério de Castro Oliveira, "Jogos compositivos na cidade dos prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936, *Arquitexto 9*, 2006, pp. 40-53; Gorovitz, Matheus, *Os Riscos do projeto: Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*, Brasília: Edunb; Studio Nobel, 1993.

[587] Gorovitz, Matheus, *Os Riscos do projeto: Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*, Brasília: Edunb; Studio Nobel, 1993, p. 122.

[588] Smithson, P. et al. Capital Cities. *Architectural Design*, Londres, v. XXVIII, n. 11, pp. 437-441, nov. 1958, p. 438.

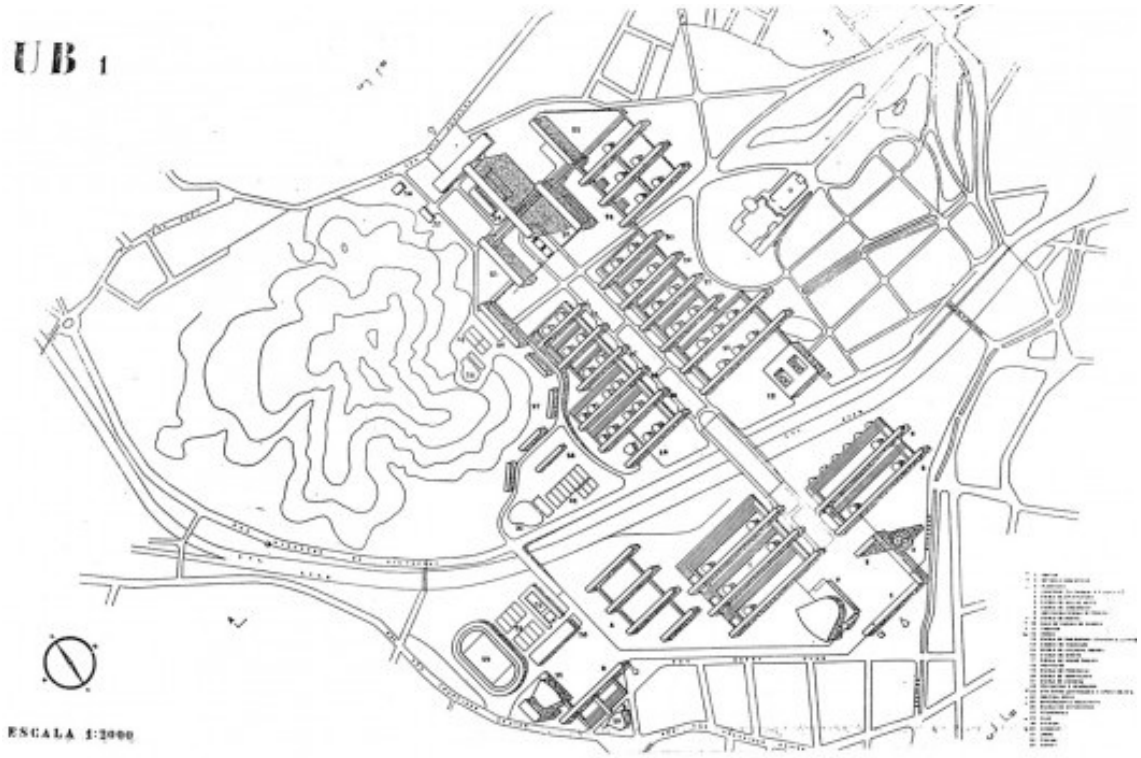
para a Cidade Universitária, apoiado na geometria cartesiana da Ville Radieuse, que reitera a homogeneidade do conjunto seja particular na sua arquitetura, mantendo a predominância da hierarquia das formas, ele demonstrou-se capaz de ultrapassar a idealização da criação de padrões. Por isso, "evidencia-se a distância em que se situam, revelando diferenças formativas e, principalmente, operativas em relação à arquitetura como técnica e como arte"[589].

Na memória do projeto, Lucio Costa, assim como fez Le Corbusier na estrutura argumentativa em *Urbanisme* sobre a cidade para três milhões de habitantes, o arquiteto descreve, criteriosamente, as funções vitais da sua proposta, dando principal ênfase à implantação do projeto devido às críticas que foram elencadas para o projeto de Le Corbusier pela comissão de professores. Seu partido foi determinado a partir do planejamento da espacialização adequada ao plano da forma urbana, que "ocupasse ao máximo a área plana do terreno"[590]; foi realizado para definir a morfologia urbana para a área; as possibilidades de implantação no sítio; determinar parte da estrutura para formar uma unidade para os serviços departamentais e os serviços gerais; e, sobretudo, fixar a arquitetura para as escolas, resguardando os princípios de ordem e as suas particularidades; e ainda adaptada quanto à orientação, à circulação e à localização dos edifícios centrais, que resultou numa ordenação formulada a partir de uma relação de hierarquia. Quanto às inflexões do programa, tiveram que ser adotadas a localização do hospital universitário, o aproveitamento da parte plana do terreno e a orientação uniforme para as escolas para posicionar o eixo principal da composição. Depois de fixado o partido geral, Lucio Costa justificou, por meio da dificuldade de aplicação prática em conciliar uma orientação uniforme e a determinação de isolamento das escolas aos programas específicos, a adoção do sistema de construção corrente, dos pilotis livres, a estrutura de concreto armado para os edifícios e sistemas de controle de luz e calor. Com a vantagem de, além de se utilizar de um sistema construtivo atualizado, possibilitar melhor desempenho arquitetônico quanto à circulação de ar cruzada e a desobstrução da paisagem, liberando o horizonte para o alcance da vista.

Desse modo, a composição morfológica do plano de Lucio Costa se constituiu a partir de um retilíneo eixo axial rebatido em duas alas simétricas, com orientação uniforme a oitenta graus do eixo norte-sul, que se constitui como o eixo de circulação, caracterizando uma via principal, que proveria as vias secundárias, cortado pela linha férrea, inserido em um sítio trapezoidal, fechado pelas conformações ambientais e pela cidade consolidada. As funções determinadas foram assinaladas no eixo formando triangulações dos pontos de referência espacial e relacionados através do eixo principal.

[589] Rogério de Castro Oliveira, "Jogos compositivos na cidade dos prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936, *Arquitexto 9*, 2006, p. 48.

[590] Lucio Costa. "Cidade Universitária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 173.



7. Esquema de implantação da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 188.

Assim, observa-se que, para a composição do partido geral, Lucio Costa partiu de uma proposta para além de implementar as ideias teóricas no campo do urbanismo contemporâneo. Tal ordenação também é constatada por Leonídio, quando ressalta sobre a estratégia argumentativa de Lucio Costa em sua memória descritiva do projeto: "mais que uma doutrina ou uma estética por assim dizer a priori, a nova arquitetura não era senão, mais até do que uma consequência lógica, a consagração de uma 'realidade'... já existente, visível, 'corrente'"[591]. Assim, é possível perceber que, embora as escolas fossem distribuídas ao longo do eixo central, determinado pelos pontos inflexíveis do programa, e conforme a morfologia desenvolvida na Vila Operária de Monlevade, e que ocorrerá no Plano Piloto de Brasília, eram as funções juntamente com as orientações climáticas e as preexistências ambientais que determinavam a estrutura da cidade, e não o contrário, em que as funções adaptar-se-iam a uma estrutura predeterminada, como ocorre com a horizontalidade predominante na proposta da Cidade Universitária, que reforça a integração harmoniosa da arquitetura à paisagem. Lucio Costa, por outro lado, demonstrou que, para a composição da praça da Cidade Universitária, os pressupostos projetuais eram da ordem, também, de uma sobreposição metodológica, ao atribuir significados para a forma urbana. O início do eixo, ou seja, a entrada da Cidade Universitária era realizada por meio de uma praça[592], que se estabelecia como um espaço intermédio que realizaria a conexão com a cidade exterior à universidade. A praça, que dava acesso principal à cidade, era conformada pelos edifícios da Reitoria da Universidade, a Biblioteca, uma versão simplificada do grande Auditório de autoria de Le Corbusier e Pierre Jeanneret e um monumento que atuaria como "um volume marcando a entrada"[593]. Tal espaço, amoldado por meio de um pórtico de "grandes proporções e singeleza", "leve e vazado"[594] , seria desenvolvido não apenas para marcar a entrada do campus, mas para comunicar, por meio da monumentalidade do espaço vazio, a institucionalidade do centro cívico e cultural. O pórtico, que para Comas, "remete à Universidade de Roma e enfrenta Piacentini no seu próprio jogo"[595], se constituía como uma colunata, não se estabelecendo no plano como um ornamento, conforme Lucio Costa ressalta, mas como "um simples objeto, mas porque não

[591] Leonídio, Otávio, *Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira (1924-1951)*, Rio de Janeiro: Tese de Doutoramento, PUC-RJ, 2005, p. 179.

[592] Para o projeto da Universidade da Brasília, de autoria de Oscar Niemeyer, houve um risco inicial de Lucio Costa, que fixa uma praça para a entrada do campus universitário, conforme Klaus Chaves Alberto demonstra. Cf. Klaus Chaves Alberto, "A praça, os pedestres e os automóveis: um estudo das visões de Lucio Costa sobre o espaço universitário", *9º Seminário Docomomo Brasil*, junho 2011.

[593] Lucio Costa. "Cidade Universitária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 182.

[594] Lucio Costa, *Ibidem.*

[595] Comas, Carlos Eduardo Dias, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002, p. 117.

se pode dela prescindir"[596]. Nessa perspectiva, o centro cívico e cultural, que também se determinava como o acesso principal, ocorre conforme solucionado em Brasília, como elemento fundamental na definição da forma da cidade, dando à praça uma posição funcional e simbólica de coração da cidade.

O uso da técnica dos pilotis que provoca uma espacialidade com maior amplitude e a distribuição polidirecional do fluxo de pessoas, promovendo uma circulação flexível para o pedestre e protegida para as escolas, foi uma espacialidade que Lucio Costa estava a desenvolver nos resultados da sua urbanística. Todavia, a caracterização dos edifícios foi desenvolvida pelos traços distintivos de cada programa de cada escola e no conjunto de edifícios de caráter monumental para gerar uma complexidade da expressão plástica do conjunto. Segundo Maria Elisa Costa, "as pessoas tendem a achar que o Plano Piloto é mera aplicação dos CIAM, em voga na época; mas, na verdade, se Brasília buscou nos CIAM o princípio da cidade-parque, dos espaços abertos, dos pilotis livres, buscou na tradição as suas escalas, e é a liberdade sem preconceitos dessa mistura que a define e singulariza"[597]. De tal modo, os projetos precedentes de Lucio Costa ao Plano Piloto de Brasília desenvolveram, para além das escalas tradicionais, que Maria Elisa Costa centraliza, outros pontos de contato com a tradição urbanística. Lucio Costa, ao justificar o uso dos pátios como uma expressão local, argumenta que "essa ideia de pátio é uma coisa até muito ligada à nossa tradição mediterrânea, embora Portugal não seja um país mediterrâneo, mas é um país do Império filiado à tradição mediterrânea"[598]. Assim, Maria Elisa Costa explica que "essa ideia de criar para cada escola uma área murada, fechada e tendo o corpo da escola solto, atravessado, e ao longo desses muros [...], construções térreas para uma série de comodidades e de conveniências dos alunos e de interesse de cada escola, [...] eu acho que isso é uma coisa bem mentalmente filiada à nossa tradição[...][599].

A praça se define por uma conformação que demarcou o urbanismo brasileiro no contexto dos anos 1950[600], que é a ideia de arquiteturas sobre plataforma e que também é uma das características formais da arquitetura da revisão do moderno realizada pela terceira geração de arquitetos (1945 a 1959), explorada, posteriormente, exemplarmente, no edifício da sede da ONU em Nova York sobre

[596] Lucio Costa, "Cidade Universitária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 183.

[597] Maria Elisa Costa, "O verso é ser" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 4.

[598] Maria Elisa Costa, *Ibidem*.

[599] Lucio Costa *cit. in* Gorovitz, Matheus, *Os Riscos do projeto: Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura, Brasília*: Edunb,1993, p. 93.

[600] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

a conformação do espaço público, e sobre a escultura de pequeno formato "Projet pour une place" (1930-1931) de Alberto Giacometti, de objetos abstratos sobre uma plataforma. Essa característica rompe com a lógica de volumes autônomos e repetitivos para dar lugar a volumes singulares relacionados entre si sobre plataformas urbanas, que conduziu, em muitos casos, para a ideia escultórica de edifícios com formas plásticas expressivas[601]. Tal forma da praça da Cidade Universitária, conscientemente, é conceituada por Lucio Costa, quando afirma que as arquiteturas são ligadas por uma "superfície unida, contínua, fechada"[602], explorando a ideia de que a criação e a qualidade dos espaços interiores formados entre edifícios e, assim, coletivos por excelência, permitiam um estudo plásticos diferenciado para cada fachada "a favor de uma tendência às influências contextuais e naturais"[603], que levou a arquitetura a uma exploração formal de edifícios escalonados e recuados com a intenção de enfatizar não o plano da fachada, mas, sobretudo, para a quebra da forma purista. Matheus Gorovitz também ressalta "a presença inusitada da Aula Magna, com seu arco estrutural transposto do projeto Le Corbusier, único contraponto aos 'cubos edificados'. Só que, aqui, perde seu caráter de autonomia e passa a ambientar a Praça Maior, quando, junto com a Reitoria e o Pórtico, confere a monumentalidade ali pretendida"[604].

Nos anos 1950, o edifício autônomo racionalista vai se transformando, conforme Montaner explana, porém, na praça da Cidade Universitária de Lucio Costa, o edifício da Reitoria que possui sua forma como um "prisma impecável, pura geometria; e ainda aqui, uma escultura, mas de aspecto diverso, se não mesmo oposto, ao da primeira [o auditório de Le Corbusier]"[605], conserva ainda a tradição racionalista. O projeto de Le Corbusier que se defronta ao edifício da Reitoria, se estabelece, conforme Segawa apontou como uma colagem, se constitui como uma massa edificada monumental, "com seu teto acústico suspenso à estrutura aparente – expressivo, quase 'dramático' como as velhas catedrais (ao contrário das demais obras de Le Corbusier, sempre vazadas no mais lúcido espírito mediterrâneo) [...]"[606], que são opostas, mas se unem por meio da plataforma que conforma a praça. Essa síntese, conforme Lucio Costa afirma, "as duas concepções opostas em que sempre se baseiam todas as suas

[601] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 37.

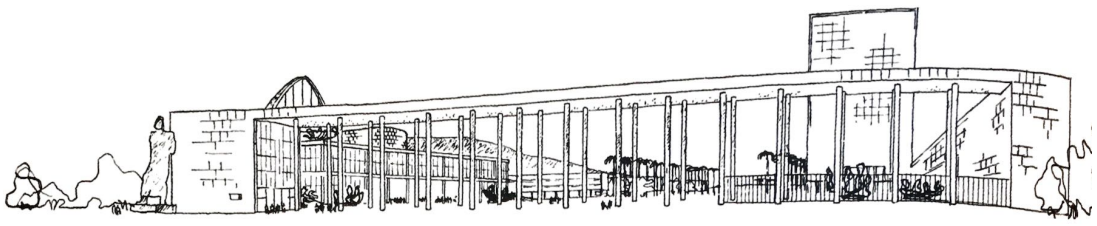
[602] Lucio Costa. "Cidade Universitária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 183.

[603] Josep Maria Montaner, *Ibidem.*

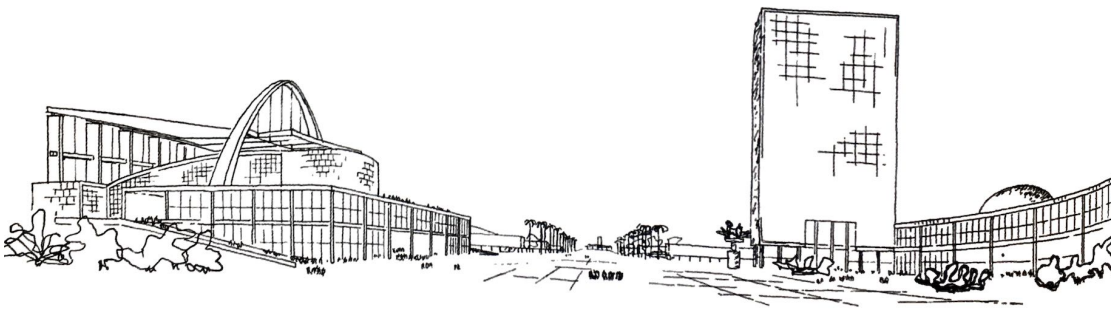
[604] Gorovitz, Matheus, *Os Riscos do projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*, Brasília: Edunb; Studio Nobel, 1993, p. 44.

[605] Lucio Costa. "Cidade Universitária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 183.

[606] Lucio Costa. *Ibidem.*



PÓRTICO



AULA MAGNA – AUDITÓRIO
Projeto a ser confiado a Le Corbusier.

8. Perspectivas da Praça da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 184.

manifestações, ou seja, o espírito gótico-oriental e o greco-latino, ou melhor, mediterrâneo, aqui se encontram e se completam"[607]. Foi um meio-síntese que Lucio Costa desenvolveu para dissolver a oposição entre as duas tradições. Lucio Costa defendeu na década de 1950, como já vimos, que a arquitetura moderna é aquela que, diante do recuo imposto da concepção formal dinâmica, ou seja, a arquitetura gótica, no período do Renascimento, resgatou a integração entre o conceito da expressão plástica estática e dinâmica em um único corpo disciplinar. Foi sobre essa união que a arquitetura moderna permitiu que se conceituasse a arquitetura de Ronchamp, conforme o próprio Lucio Costa reconhece, como arquitetura pós-moderna. No caso da Cidade Universitária, a plataforma se configuraria como o elemento que a vincularia a duas concepções opostas e que, consequentemente, as completariam. Tal procedimento de relacionar as duas concepções formais plásticas na mesma praça rompe com a regularidade arquitetônica que se obtinha ao atribuir fachadas uniformes a edifícios independentes[608], como ocorria, por exemplo, nas praças de Paris no período anterior ao reinado de Luís XIII.

A tipologia de praça que Lucio Costa desenvolveu na Cidade Universitária, edifícios singulares que conformam um espaço interior sobre uma plataforma, se repetiu com variações, no Plano Piloto de Brasília, também vinculada ao eixo principal, e se conformando como ponto central, seja também no campo simbólico, no coração da cidade. Já tinha ocorrido, de alguma maneira, no MESP e foi, frequentemente, desenvolvida por Niemeyer, como no Conjunto Governador Kubitschek, em 1951, no eixo monumental de Brasília, como na Praça dos Três Poderes, junto com Lucio Costa, na Praça do Museu Nacional e da Biblioteca em Brasília, seja no projeto da Sede do Partido Comunista (1980) em Paris, e o excesso formal do complexo do Memorial da América Latina (1985) em São Paulo, entre muitos outros exemplares.

A conformação da praça associada ao eixo principal irá se repetir no eixo monumental no Plano Piloto de Brasília (1957), com a Praça dos Três Poderes, que, segundo Lucio Costa definiu, pelo seu vazio que conforma o espaço, uma "praça aberta à maneira da Concórdia. É a única praça contemporânea digna das praças tradicionais"[609]. Tal conceituação também ocorrerá como proposta para o projeto da capital da Nigéria (1976), quando apresenta a praça cívica vinculada ao principal eixo de estruturação da cidade. Para o Eixo Monumental do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa demonstra sua referência urbanística histórica: "a amorosa lembrança de Paris, daquela urbanização ainda dos

[607] Lucio Costa. *Ibidem.*

[608] Cf. Benevolo, Leonardo, *As origens da urbanística moderna*, São Paulo: Editorial Presença; Martins Fontes, 1981 [1967].

[609] Lucio Costa. "O Urbanista defende sua cidade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 303.

séculos XVII, XVIII, XIX, com seus eixos e belas perspectivas sabiamente centradas – tradição, digamos, 'clássica-barroca' – e com os gramados ingleses da minha infância"[610]. Além disso, organiza seus planos por meio de diretrizes que vão se repetir, como o zoneamento funcional e a presença do centro se configurando como o coração da cidade, ainda que, funcionalmente. prevaleça a determinação de integração. Além disso, o uso dos pilotis na arquitetura dos edifícios recebeu uma função também urbanística, no sentido de flexibilizar o traçado urbano e na criação do espaço ao nível do térreo.

Ao considerar a colagem já realizada por Le Corbusier em seu próprio projeto para a Cidade Universitária, quando se utiliza de uma versão simplificada da arquitetura do Palácio do Soviets, e a permanência desse projeto arquitetônico no plano da Cidade Universitária de Lucio Costa, manter essa arquitetura sobre plataforma desde a sua proposta original quando foi elaborada para Moscou (1931), de certa forma ampliou a colagem não apenas para a arquitetura em si, mas para o recurso urbanístico da plataforma e, consequentemente, da monumentalidade outorgada pela solução. Essa noção de citação também pode se evidenciada no projeto para o clube do setor desportivo deste projeto da Cidade Universitária, realizado por Niemeyer, que, segundo Comas compara, tem "um jeito de versão expandida de casa Citrohan"[611].

Sobre o elemento arquitetônico que se compreende como o ponto central da praça, que, para Lucio Costa, se define como uma figura que "pode significar qualquer coisa – desde todo o Brasil até 'um homem' simplesmente é adotado para a representação simbólica da entrada. De tal modo, para Comas, "a praça se propõe povoada com escultura de figura humana que introduz outra instância de contraste formal no anteprojeto e recorda, em escala grande, a escolha feita por Mies para o pátio do Pavilhão de Barcelona"[612]. Tal elemento de monumentalização ocorrerá para conformação das praças de Lucio Costa, chegando a tornar-se o ponto central da composição radial do projeto para a capital da Nigéria.

A implantação do plano da Cidade Universitária em relação à cidade do Rio, segundo Lucio Costa, que possui um "projeto simples, uniforme, com uma sobriedade plástica com predomínio da horizontal", se conciliará com a paisagem "atormentada do Rio"[613]. Embora a existência das preexistências ambientais, o morro, as preexistências construtivas como a linha férrea, e a cidade

[610] Lucio Costa. "Eixo Monumental" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 304.

[611] Carlos Eduardo Dias Comas, *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Tese de doutoramento, Paris: Universidade de Paris 8, 2002, p. 17.

[612] Carlos Eduardo Dias Comas, *Idem*, p. 118.

[613] Lucio Costa. "Cidade Universitária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 182.

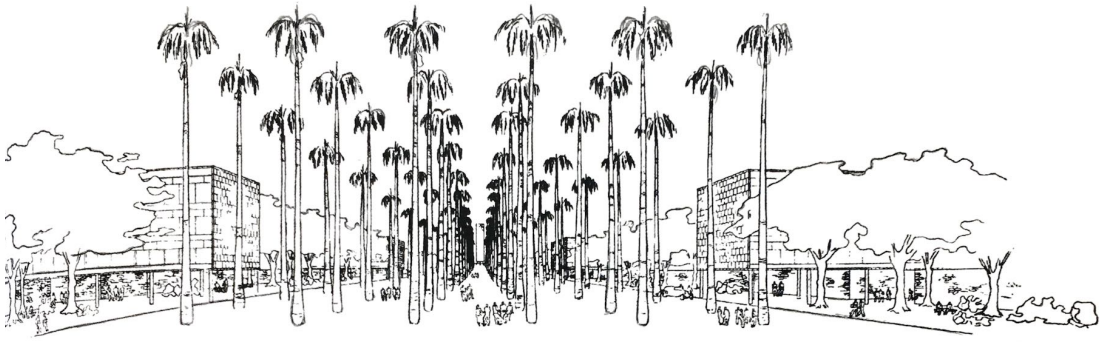
consolidada circundada, o projeto para a Cidade Universitária ainda pode ser considerado, até pelo seu sítio se localizar em um vale, fechando-se para o espaço interior, como um sítio autônomo ao seu entorno imediato. Tal inexistência das relações com o entorno imediato ocorre também para as propostas do Plano Piloto de Brasília, que era "deserto", para o Plano Piloto da Barra da Tijuca, como um lugar agreste e isolado, apesar de ser uma grande área, na proposta para a capital da Nigéria, no Novo Polo Urbano de São Luís, em Corniche – Casablanca e nas Quadras Econômicas para a expansão de Brasília, que se refletiu em um aspecto formal intrínseco.

Lucio Costa, ao descrever a "promenade architecturale" da Cidade Universitária, aponta que, para além das arquiteturas adotadas para "um conjunto de edifícios de caráter monumental, ricos de expressão plástica; a seguir entre a Quinta e o Morro, em cadência, as escolas, e, fechando a composição, a massa imponente do hospital"[614], deveria ser implantada uma estrutura de vegetação a conciliar funcionalidade e pretensões estéticas. Seriam do tipo vegetação frondosa, espelho d'água, renques de palmeiras, tapete de floração, cortina contínua de touceiras de bambus gigantes, faixas de arborização uniformemente espaçadas na mesma cadência, renques de palmeiras imperiais, que se justificavam para enriquecer os percursos com impressões renovadas, atenuação de ruídos, contraste com a arquitetura, conferir ao lugar "indisfarçável cunho de estabilidade e nobreza"[615] e, como arremate da composição, conformando então uma proposta entre a ideia de cidade-parque, que não se contraria de enaltecer as geometrias propostas dos edifícios, do eixo e do traçado regulador geométrico. Ao examinar a observação de Mário Pedrosa de que "dom João, o Regente, ao fundar no Rio o primeiro jardim botânico, fez vir das Antilhas a palmeira imperial, solene e altaneira, que seria o símbolo vegetal de uma época nova", demonstrando que a palmeira imperial "tornou-se a marca do jardim de estilo imperial, isto é, do neoclássico, trazido pelos artistas franceses, vindo com Lebreton no século XIX, a convite do então regente"[616], queda demonstrado que nem todos os elementos novecentistas foram banidos do léxico moderno da urbanística de Lucio Costa. A integração projetual da vegetação, conforme afirma Pedrosa – "excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura, e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura" –, também acaba por dar continuidade, em razão da integração estrutural das palmeiras imperiais, plantadas "afastadas 8m uma das outras – afastamento que elas

[614] Lucio Costa. *Ibidem.*

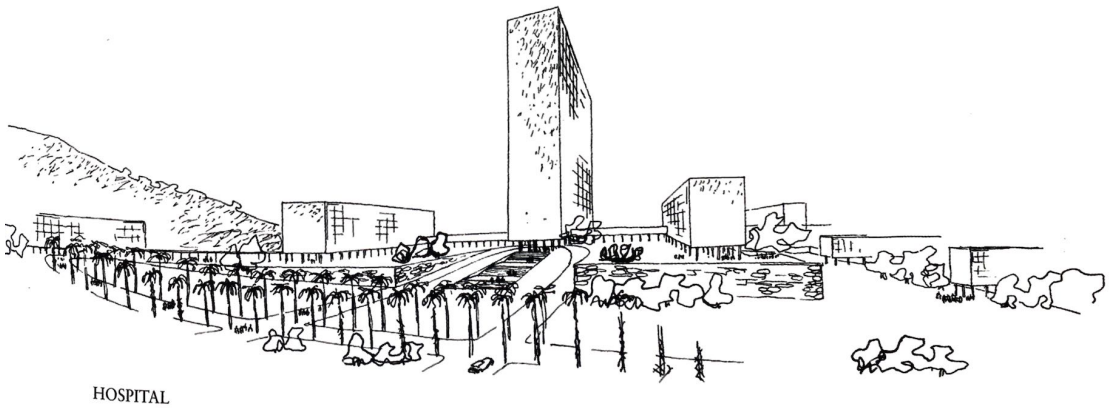
[615] Lucio Costa. *Ibidem.*

[616] Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] p. 105.



ALAMEDA CENTRAL
Sequência das escolas.

Prenúncio do Eixo Monumental de Brasília.



HOSPITAL

9. Perspectivas da Alameda Central e do Hospital da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 185.

têm na rua Paissandu"[617], ao urbanismo clássico, que se expressa ao sistema de traçados na presença indispensável de jardins, parques, alamedas, passeios públicos, avenidas e bulevares, expressando ordem e disciplina a partir da rua retilínea. As palmeiras imperiais, que aparecem na memória de Lucio Costa na "primeira viagem de bonde a Laranjeiras"[618] no Rio de Janeiro; na descrição sobre a rua da Passagem; aquelas que configuram no Jardim Botânico do Rio de Janeiro de Dom João VI; aquelas também como elemento estruturador na Praça dos Três Poderes em Brasília, ordenando a composição; e, no Plano Piloto da Barra da Tijuca, ladeando as margens "da via nobre" e ordenando, em razão da densidade e da cadência, o ritmo ascendente das filas marginais que conformam a composição dos conjuntos de edifícios. Renques de palmeiras e vazios programáticos, são recorrentes como elementos de estruturação volumétrica, no que se refere à ordenação dos cheios e vazios, que dão ritmo à composição na escala territorial. A estruturação urbana por meio das palmeiras imperiais, que, segundo Lucio Costa, seria impugnada por Roberto Burle Marx, por destoar das dunas que compõem o sítio da Barra da Tijuca, são questionadas por Lucio Costa também na intervenção "lamentável" das palmeiras imperiais "recentemente plantadas, características do século XIX", destoando da ambientação original, na Fazenda do Colubandê, uma das expressões arquitetônicas mais significativas do repertório do barroco colonial. Observa-se, assim, que a aplicação dos renques de palmeiras ocorre conscientemente como elemento próprio do urbanismo brasileiro do século XIX. Para além das relações entre a massa edificada e a massa vegetal, os vazios, que fazem parte do léxico tipológico das áreas não-edificantes, se fazem como elementos funcionais na composição, pois, além de comunicar as intersecções entre as zonas de uso, são responsáveis pela monumentalidade atribuída ao plano. Tal relação, pode ser conferida também a nível edificado, que define a paisagem urbana associada, que não se unifica diretamente à paisagem natural, onde, claramente, é desconsiderada em seus desenhos de perspectiva do projeto. Assim, a sintaxe da cidade-jardim é elaborada e desenvolvida para conformar também a sua qualidade estética.

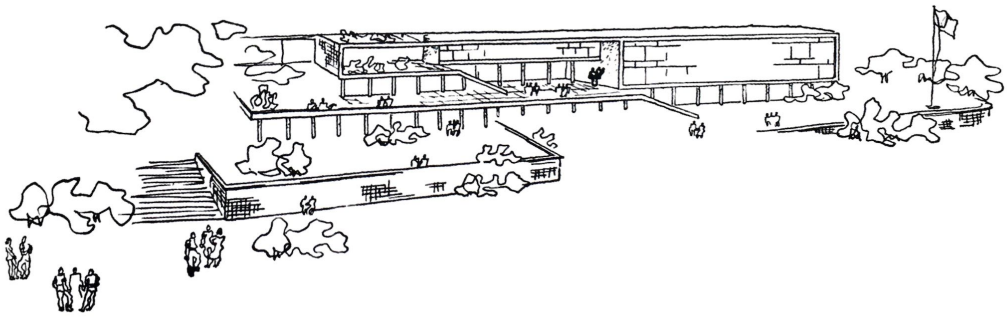
O plano para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro visivelmente se mostra como um modelo que foi empregado, em relação à escala urbana, no eixo monumental de Brasília, devido à conformação da praça da Cidade Universitária com a praça dos três poderes, tanto em si mesma, quanto em semelhança ao eixo, e ainda em relação ao conjunto de edificações dos edifícios retilíneos e repetitivos das escolas com os edifícios dos ministérios, que determina a "*ordonnance*", que Lucio Costa enfatizará como ingrediente da concepção urbanística de Brasília e que tem sua filiação intelectual de origem

[617] Lucio Costa. "Cidade Universitária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 183.

[618] Lucio Costa. "Rio de Janeiro" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1989], p. 371.



ESCOLA DE MÚSICA



10. Perspectivas da Escola de Música da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 187.

francesa[619]. Assim, é possível estabelecer que foi na Cidade Universitária que se iniciou a perspectiva que Júlio Roberto Kantinsky coloca sobre o Plano Piloto de Brasília e que a vertente do pensamento moderno que concorre para a elaboração do plano da Cidade Universitária é "o cruzamento particularmente feliz do pensamento burguês: o racionalismo francês e o empirismo inglês"[620]. O autor explica que, como já vimos na discussão sobre a morfologia do projeto da Vila Operária de Monlevade, no caso do pensamento moderno no Brasil, o racionalismo francês impõe "seu caráter eminentemente taxonômico, seu furor classificatório. Por outro lado, o empirismo inglês apresenta-se como frágil perante essas magníficas construções do pensamento, onde fatos particulares parecem estar previamente controlados"[621]. O partido ainda irá se repetir nos projetos que se distinguem como cidades, embora a Cidade Universitária se limite a uma escala urbana e não territorial. Esses elementos também irão definir o projeto da capital da Nigéria, realizado por Lucio Costa. A reiteração do modelo se configura como uma prática que Lucio Costa vai aplicar em relação aos vários elementos urbanos, como o agrupamento habitacional na variação do modelo de superquadra, na aplicação sistemática dos vazios na composição, a relação com as preexistências ambientais e os zoneamentos funcionais, como em um método para estabelecer novas relações entre os conteúdos dos programas e as formas arquitetônicas e urbanísticas, promovendo um processo histórico pragmático, que, no caso do grande eixo, se inicia no século XVIII, com as experiências consagradas em Paris e Barcelona.

Além desses elementos, no caso da relação com o Plano Piloto de Brasília, o edifício da Reitoria da Universidade que se define pelo prisma em altura, é reposicionado no edifício do Congresso Nacional que fora reformulado, no conjunto das torres gêmeas, por Niemeyer. As colagens, citações, analogias e "ingredientes" do plano da Cidade Universitária de Lucio Costa demonstra a predominância da sua intenção de alinhamento com uma arquitetura internacional, mas que, segundo ele próprio, como no caso para o Plano Piloto de Brasília, se determina como "criação original, nativa, brasileira"[622].

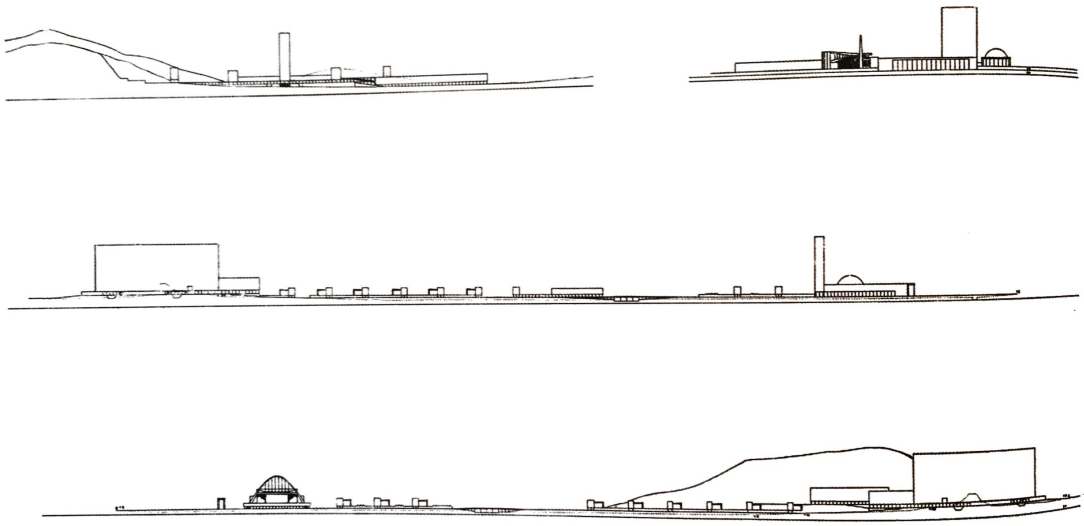
Ao considerar que, depois da Cidade Universitária, os projetos de urbanismo de Lucio Costa até o projeto do Plano Piloto de Brasília se limitaram, em questão de escala, ao Museu das Missões (1940), que correspondeu ao levantamento histórico do conjunto, sua organização, preservação, a arquitetura do museu e a recuperação urbanística do centro da cidade; o Parque Guinle (1943), que se configurou em uma dimensão setorial, na formação e conceituação teórica da superquadra e o paisagismo das

[619] Lucio Costa. "'Ingredientes' da concepção urbanística de Brasília" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 282.

[620] Julio Roberto Kantinsky, "Apresentação" *in* Gorovitz, Matheus, *Brasília: Uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, p. 9.

[621] Julio Roberto Kantinsky, *Ibidem*.

[622] Lucio Costa. "'Ingredientes' da concepção urbanística de Brasília" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], p. 282.



11. Perfis da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 188.

Rampas da Glória no Rio de Janeiro. Dessa forma, o projeto da Cidade Universitária fez importante exercício de conceituação e aplicação de princípios urbanísticos e torna possível elencar a segregação das atividades em zonas funcionais, como o centro cívico e cultural, a zona das escolas, o setor desportivo e a zona do hospital com seus edifícios correlacionados. A eliminação da rua tradicional como elemento regulador do tecido urbano, que ocorre desde o projeto da Vila Operária de Monlevade, é uma caracterização que ocorrerá até os projetos depois do Plano Piloto de Brasília. Como a Cidade Universitária não prevê, propriamente, zonas residenciais, embora ocorra uma zona de habitação como suporte para o hospital, a experimentação formal do aglomerado habitacional ocorrerá somente no projeto do Parque Guinle. Para a Cidade Universitária, a separação da circulação de pedestres das vias de tráfego motorizado, assim como ocorre na Vila Operária de Monlevade, não ocorre de forma estrutural, sendo apenas no Plano Piloto de Brasília definida como tal.

1.3 Paisagem Patrimonializada: Procedimentos urbanísticos modernos para salvaguardar a tradição urbana

1.3.1 Arquitetura como componente da patrimonialização do fato urbano: Museu das Missões [1938-1940]

No sítio arqueológico onde se construiu o Museu das Missões (Rio Grande do Sul, 1938-1940), encontram-se as ruínas da redução jesuítica de São Miguel Arcanjo, que pertenceu aos chamados Sete Povos das Missões[623]. Lucio Costa distingue: é "obra que, pertencendo embora à Província Jesuítica do Paraguai, ficou definitivamente encravada em território nacional, constituindo assim um setor autônomo no conjunto dos monumentos coloniais brasileiros [...]"[624], fazendo-se, desse modo, distinta da arquitetura colonial luso-brasileira. Sobre a arquitetura dos Sete Povos das Missões, que se insere no contexto das Missões Jesuíticas, Lucio Costa explica que são "para nós, no Brasil, onde a atividade dos padres, já atenuada na primeira metade do século, foi definitivamente interrompida em 1759, as obras dos jesuítas, ou pelo menos grande parte delas, representam o que temos de mais 'antigo'"[625]. O sítio de São Miguel Arcanjo se constitui, assim, com as ruínas de estilo barroco da Igreja de São Miguel Arcanjo, projeto do italiano João Battista Primoli (1673-1747), construída pelos indígenas Guaranis[626] entre 1735 e 1745 e as remanescentes ruínas das construções complementares. Segundo

[623] Os Sete Povos das Missões são: Santo Ângelo, São Luiz Gonzaga, São Borja, São João Batista, São Miguel Arcanjo, São Lourenço e São Nicolau. Desde 1928, por meio da Comissão de Terras que o IPHAN teve que intervir, inicialmente, de forma urgente, e depois para a estabilização e recomposição das ruínas dos sítios. O Museu das Missões, que para além do projeto do museu também contemplou em seu programa a casa do zelador no conjunto, inaugurado em 1940, projeto de Lucio Costa para o sítio de São Miguel Arcanjo, teve a colaboração de Lucas Mayerhofer e Paulo Thedim Barreto, para abrigar a coleção de arte missioneira. O Museu foi proposto por Lucio Costa na ocasião da sua primeira missão para estudo de preservação e recuperação dos assentamentos jesuíticos, realizada para o SPHAN, em 1937, quando o arquiteto já tinha sido designado para diretor no IPHAN por Rodrigo Melo Franco de Andrade, configurando-se, assim, como uma ação pioneira no âmbito da criação do museu, para salvaguardar os elementos remanescentes encontrados na região (esculturas e fragmentos das arquiteturas) e para promover a educação patrimonial. O Sítio arqueológico onde se insere o Museu foi tombado no livro de Tombos de Belas Artes pelo SPHAN em 1938 e pelo Patrimônio Mundial da Unesco em 1983 como arte remanescente da arte colonial brasileira.

[624] Lucio Costa, "Os Sete Povos das Missões: Provincia espanhola" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], p. 488.

[625] Lucio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" *in* Costa, Lucio, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 484.

[626] Embora os operários das construções tenham sido, na sua grande maioria, os indígenas que nessas terras viviam, Lucio Costa afirma que os vestígios de influência indígenas são muito vagos: "parece mesmo 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, é que desprezavam como 'errado' tudo que fugisse às receitas do formulário europeu, estimulando, pelo contrário, as cópias servis e assim impondo, junto com a nova crença e a nova moral, uma beleza já pronta" *in* Lucio Costa, "Os Sete Povos das

Lucio Costa, sobre a arquitetura dos jesuítas: "não se trata, por conseguinte, de uma arte bastarda, como pretendem alguns, mas de uma nova concepção plástica, liberta dos preconceitos anteriores e fundada em princípios lógicos e sãos"[627]. Da igreja resta, do período missioneiro, "o essencial para entender a conformação urbana e os critérios espaciais e de ocupação que foram consolidados naquela situação"[628].Na conformação urbana das cidades das missões, "cada 'burgo' era constituído pela igreja, que compunha com a residência dos padres, o asilo, a enfermaria, as aulas, as oficinas, as cocheiras etc., e também com o cemitério, um grande conjunto arquitetônico servido por vários pátios, tudo murado [...]"[629]. Ao explicar para Le Corbusier, Lucio Costa descreve sobre as cidades construídas pelos missionários jesuítas: "primeiramente a igreja, com a casa dos padres, a escola, as oficinas, os ateliês, a horta etc. Tudo cercado. Depois, a 'praça' e, em volta desta, os blocos de habitação coletiva compostos de um grande número de células de 5x7m ligadas umas às outras, tudo circundado por uma varanda de circulação (em cada célula morava uma família de índio)"[630]. Lucio Costa descreve o urbanismo missioneiro, como já foi mencionado por Bruand sobre a conformação urbana predominante nas colônias espanholas da América Latina, que "a planta de todos eles obedecia a um padrão uniforme preestabelecido: "os quarteirões, com as colunas dos alpendres em fila e bem alinhadas, arrumavam-se como regimentos em volta da praça. Tudo se distribuía e ordenava com uma disciplina quase militar"[631]. Lucio Costa explica, ao demonstrar o nível de desenvolvimento urbanístico, que "o programa jesuítico brasileiro não comportava os traçados urbanísticos integrais tão característicos das missões da Provincia do Paraguai, das quais nos ficaram, por bem dizer, os chamados Sete Povos das Missões"[632]. Todavia, os "jesuítas revelaram-se, nestas Missões, urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império"[633]. Lucio Costa, enquanto agente do patrimônio, indicou o restauro da igreja, a coleta das ruínas para guarda e a construção do museu. A implantação do edifício

Missões: Província espanhola" *in* Costa, Lucio. *Registros de uma vivência*, São Paulo: Editora 34, 2018 [1938], p. 490.

627 Lucio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" *in* Costa, Lucio, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 129.

628 Lucio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" *in* Costa, Lucio, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 124.

629 Lucio Costa, *Idem*, p. 189.

630 Lucio Costa, Carta para Le Corbusier, *in* Sobral, Julieta, et al (ed.), *Lucio Costa Le Corbusier: Correspondências*, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2024, p. 68.

631 Lucio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" *in* Costa, Lucio, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 129.

632 Lucio Costa, *Idem*, p. 131.

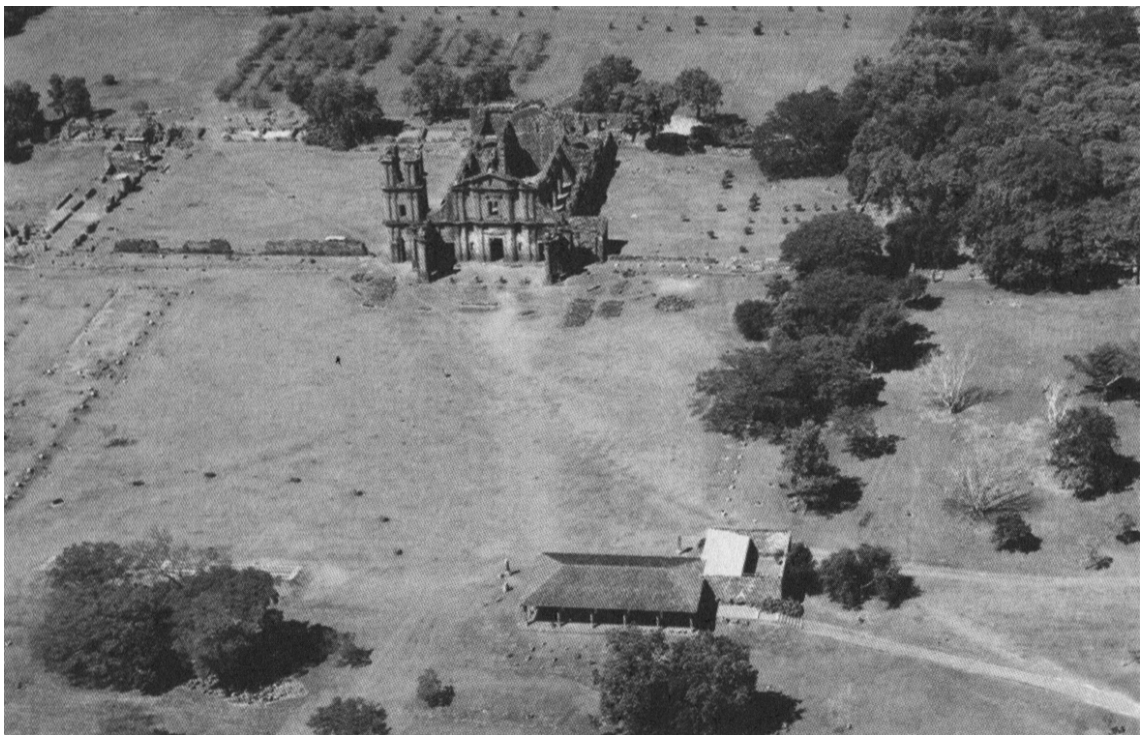
633 Lucio Costa, *Idem*, p. 129.

do museu estabeleceu outro procedimento que também reforça sua atenção com a continuidade histórica, na recuperação da tipologia urbana: ao restabelecer a praça também exalta a significância histórica do conjunto, recupera o coração da cidade, que tomará ampla importância em seus projetos de urbanismo desenvolvidos posteriormente[634], devido a sua importância no âmbito do espaço histórico, público, coletivo, cívico e a integração com o contexto urbano, considerando-a o papel fundamental na estruturação do espaço urbano – característica principal da identidade morfológica dos traçados urbanos de origem mediterrânea. Assim, além de Lucio Costa incorporar a metodologia construtiva histórica para seu projeto, ele recupera o fato urbano vernacular. Olhando tal operação pela ótica de Aldo Rossi, a posteriori ao projeto do Museu, "a arquitetura se torna, assim, por extensão, a cidade"[635], restaura sua existência no tempo. De tal modo, o projeto do museu, além de um projeto de arquitetura, é um projeto de urbanismo e de preservação da memória urbana. Isso também ocorre devido a abrangência da intervenção, em uma escala territorial, diante do fato da proposição de Lucio Costa de estabelecer as dimensões do povoado.

A preocupação com o patrimônio da paisagem urbana histórica inicia-se com a recuperação da praça através da construção do Museu das Missões. Posteriormente, foi desenvolvida na intervenção paisagística das Rampas da Glória como parte da recuperação e preservação da paisagem do período colonial no Rio de Janeiro; no plano de urbanização do Parque Guinle, através da preservação do parque por meio da estruturação do conjunto urbanístico e arquitetônico; no tombamento das escalas urbanas – a escala monumental, residencial, gregária e bucólica – do Plano Piloto de Brasília; na proposta das Quadras Econômicas de Brasília, que contribuiria para a preservação formal do Plano Piloto, já que seria consolidada no seu entorno. Tal questão ocorrerá ainda na atuação de Lucio Costa no patrimônio por meio da preocupação com relação ao sítio, ou seja, preservar ao máximo a sua original paisagem natural, como foi a intenção na preservação da paisagem na concepção do Plano Piloto da Barra da Tijuca. Em procedimentos para promover o desafogo urbano, que apareceu em forma de demolições de casas irregulares, na desaprovação de construção de edifícios que perturbam o ritmo, a proporção e intervêm na cadência natural da paisagem, como foi o caso da demolição do Palácio Monroe, que tinha como objetivo preservar a ordenação da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro; na instauração de sistemas de arborização para as cidades de modo a garantir espaços *non-edificants* que variam entre parques, bosques, renques de árvores, vazios; na preservação e recuperação da dignidade do cemitério em Corniche, como "testemunho de uma fase de coexistência

[634] Os projetos referidos são o Plano Piloto de Brasília, o Plano Piloto da Barra da Tijuca, o projeto de Alagados, o projeto para a nova capital da Nigéria e o projeto para São Luís.

[635] Aldo Rossi, *A Arquitetura da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966], p. 189.



12. Fotografia que demonstra a implantação do Museu das Missões, Lucio Costa, 1938-1940. Lucio Costa, "Monlevade" in https://www.archdaily.com.br/br/01-16239/classicos-da-arquitetura-museu-das-missoes-lucio-costa

harmoniosa e fecunda do Marrocos com a França,[e que] deve ser preservado como 'monumento nacional'"[636]. Assim, Lucio Costa desenvolve, ao longo das suas propostas urbanísticas e discussões teóricas, estratégias para o controle de preservação do espaço urbano de modo a disciplinar a gestão urbana para a preservação do existente enquanto exemplar do repertório urbano. Salvaguadar a paisagem patrimonializada do território para deixar permanecer as tradições urbanas presentes na cultura arquitetônica também necessitava gerar esforços para dar sentido à sua preservação. É notável observar que as questões sobre os significados históricos, os procedimentos para resguardar ou ressaltar as características urbanas históricas, foram explorados na década de 1970, como reverberações das discussões disciplinares sobre a percepção do lugar, consideravelmente, no eixo anglo-americano, no The Townscape Movement sobre um interesse renovado de reconstituir o domínio público, com retorno às valorizações teóricas de Camillo Sitte (1843-1903), Raymond Unwin (1863-1940) e Fredrick Law Olmsted (1822-1903), conforme Nan Ellin[637] descreve. As questões aparecem em razão do alargamento dos limites da ação urbanística que houve nos anos 1960. Kevin Lynch[638] expôs a necessidade da criação do "caráter do lugar", que envolve algo além da relação de identidade e pertencimento para a compreensão da paisagem. Por outro lado, Charles Moore (1925-1992) e Kent Bloomer (1935-2023)[639] discutiram e consolidaram, de alguma maneira, a ideia de espaço sincrético, resultado da combinação de referências históricas e de uma caracterização decorativa com intenção de criar e explicitar significados. E ainda a concepção de Christopher Alexander (1936-2022), que, ao adotar as metodologias de Sitte e Lynch, se empenhou na criação de um senso histórico de identidade, porém para novos cenários. E o desenvolvimento filosófico de Christian Norberg-Schulz (1926-2000)[640] sobre a concepção da "recuperação do lugar" ou mesmo a restituição do termo "Genius-loci"[641]. Tais considerações ocorreram diante da percepção da importância do planejamento urbano em defesa da paisagem urbana que percebia a participação comunitária, o regionalismo e o design vernacular, como nas discussões de Robert Venturi, que se apresenta em um outro viés teórico, no ecletismo histórico.

[636] Lucio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" *in* Costa, Lucio, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 129.

[637] Segundo Nan Ellin, "Em uma veia mais proativa, a década de 1970 também viu um interesse renovado em reconstituir o domínio público, juntamente com um retorno à valorização das contribuições de Sitte, Unwin e Olmsted" *in* Ellin, Nan, *Postmodern urbanism*. New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1996], p. 63.

[638] Lynch, Kevin, *Image of the city*. Cambridge, MA: MIT, 1960.

[639] Bloomer, Kent; Moore, Charles. *Body, Memory and Architecture*, New Haven: Yale University Press, 1977.

[640] Christian Norberg-Schulz, "The Phenomenon of place" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976].

[641] Cf. Ellin, Nan. *Postmodern urbanism*. New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1996].

Em 1937, Lucio Costa, já encarregado do cargo no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)[642], realizou a viagem para a região das missões para o estudo técnico sobre os sítios arqueológicos, concomitantemente ao estudo sobre a arquitetura vernacular, realizou a proposta para o Museu das Missões, resultado do trabalho sistemático de pesquisa e levantamento nos sítios das cidades jesuíticas. Foi nesse mesmo período que também realizou o levantamento da "Documentação Necessária"[643], que sistematizou[644] sobre o patrimônio construído da arquitetura popular, por meio de uma perspectiva moderna, não se referindo diretamente sobre urbanismo, mas sobre elementos semânticos da arquitetura portuguesa. Foi nessa incumbência de realizar levantamento nos Sete Povos das Missões que Lucio Costa constatou que, nas cidades "Santo Ângelo, São Luiz Gonzaga, São Borja – não fossem a praça e uns poucos vestígios isolados, já teriam esquecido completamente o aspecto primitivo"[645]. Lucio Costa confirma, portanto, a praça como função estruturante para a conformação urbana, e que se tornou imprescindível em seus projetos como já foi conferido para o projeto da Vila Operária de Monlevade – ponto central da estruturação urbana – e o projeto para a Cidade Universitária – arquiteturas sobre plataforma – e com arquiteturas que se apresentam como elementos significativos para essa conformação urbana. Não é sem razão que a Praça dos Três Poderes em Brasília se constitui como elemento fundamental do Plano Piloto de Brasília. Lucio Costa realiza os procedimentos, então, no projeto do Museu: fortalecimento do traçado da praça, uso dos materiais remanescentes para a construção do museu e dar um lugar para as ruínas das cidades, "muros, bases de colunas, ornamentos, cartuchos quebrados – pedra vermelha – abandonados sobre os arbustos"[646]. Observe-se que, até aqui, Lucio Costa tinha desenvolvido teoricamente sobre urbanismo exclusivamente nas memórias descritivas dos projetos para a Vila Operária de Monlevade e da Cidade Universitária.

[642] Na publicação de José Pessoa, é possível encontrar o relatório produzido por Lucio Costa para o SPHAN, onde descreve, por cada povo, o material levantado. Cf. Lucio Costa, "Igreja de São Miguel (Ruínas): São Miguel das Missões – RS" *in* Pessoa, José (ed). *Lucio Costa: documentos de trabalho*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, p. 23.

[643] Lucio Costa, "Documentação Necessária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], pp. 457-462.

[644] Lucio Costa sublinha que "o professor Ramos da Universidade do Porto declarou que o livro Arquitetura Popular em Portugal nasceu deste artigo" *in* Lucio Costa, "Documentação Necessária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], p. 457.

[645] Lucio Costa, "Os Sete Povos das Missões: Província espanhola" in Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], p. 488.

[646] Lucio Costa, Carta para Le Corbusier, *in* Sobral, Julieta, et al (ed.), *Lucio Costa Le Corbusier: Correspondências*, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2024, p. 68.

No caso do Museu das Missões[647], Lucio Costa sugeriu um edifício para reunir o conteúdo dos Sete Povos das ruínas encontradas nas cidades das missões jesuíticas, que foram, posteriormente, ordenadas no pavilhão de vidro, nas varandas e no próprio sítio. Sobre a arquitetura[648] do Museu em si, a caracterização se faz pelo pavilhão alpendrado, que é uma tipologia "baseado[a] na casa indígena da maneira que os jesuítas fizeram, a varanda, com colunas de pedra e telhado cobrindo a galeria"[649]. Conforme ele relata: "um passeio alpendrado circundava esses blocos de habitação que constituíam assim, por si mesmos, verdadeiros quarteirões"[650]; e "das improvisadas capelas 'de pouca dura' foram construídas, ainda nos anos quinhentos e seiscentos, numerosas capelas alpendradas, como era comum em Portugal"[651], com telhado de barro de quatro águas, pela aplicação dos materiais remanescentes das ruínas para formar o embasamento e os capiteis das colunas, expressando-se por meio das ordens gregas, e articuladas pelo muro de pedras da casa do zelador. A tipologia do museu, Lucio Costa a considera como sendo o "embrião da casa rural brasileira"[652] – na memória sobre o projeto do Parque Guinle, ele explica que a tipologia do alpendrado é de origem da casa indígena, já que concilia os "grandes espaços cobertos nas feitorias ou ranchos, como nos "montes" do Alentejo [...]"[653] e "por sua pureza formal e proporções, das "ocas monumentais dos nativos". Ainda ressalta a "curiosa coincidência gerada pela presença do foco de calor, o fogo – o foyer", pois "o transmontado e o indígena" procediam de modo semelhante para manter a casa toda aquecida com o aproveitamento do próprio fogo da cozinha e da defumadeira, deixando simplesmente a fumaça escapar pela telha-vã ou por engenhoso dispositivo na cumeeira das ocas"[654]. Sobre a apropriação

[647] O Museu das Missões passou recentemente por uma reconstrução para recuperação do telhado e os panos de vidros, devido aos danos causados pela passagem de um tornado na região, em 2016. Cf. Pellegrini, Ana Carolina, Um Moderno em ruínas: A restauração do Museu das Missões, *13º Seminário Docomomo Brasil, Salvador-BA*, 7-10 Outubto 2019.

[648] A composição em "L" consiste na articulação entre dois volumes, no pavilhão alpendrado com telhado de quatro águas apoiado sobre sistema de madeiramento com telhas de barro, composto pelo programa interior de três salas divididas por paredes de alvenaria que servem de fundo de suporte para a exposição do acervo e o volume prismático opaco em pedra posicionado a 90 graus. A obra foi realizada com elementos construtivos provenientes dos assentamentos levantados por Lucio Costa. A implantação definiu as fachadas mais extensas ao norte e sul, posicionadas paralelamente ao alçado principal da igreja.

[649] Lucio Costa *cit. in* "Sobre o Patrimônio" (entrevista à Lauro Cavalcanti e Cláudia Coutinho, fevereiro 1992) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 223.

[650] Lucio Costa, "Os Sete Povos das Missões: Provincia espanhola" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], p. 489.

[651] Lucio Costa, "Anotações ao correr da lembrança" in Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 512.

[652] Lucio Costa, "Tradição Local" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 454.

[653] Lucio Costa, *Idem*, p. 453.

[654] Lucio Costa, *Ibidem*.

da tipologia residencial, Aldo Rossi, em 1976, em seu ensaio "An Analogical Architecture"[655], discute sobre os "objetos familiares, cuja forma e posição já são fixas, mas cujos significados podem ser modificados. Celeiros, estábulos, abrigos, oficinas etc. são objetos arquetípicos cujo apelo emocional comum desvenda preocupações eternas"[656]. E adiciona que "esses objetos se situam entre o inventário e a memória", concluindo que "o racionalismo parece quase reduzido a uma lógica objetiva, à operação de um processo redutivo que produz, com o tempo, aspectos característicos". A observação de Rossi, nos mostra que Lucio Costa não se limitava ao racionalismo moderno completamente, mas se manifestava quanto aos elementos históricos, reproduzindo metodologias construtivas para exaltar o valor coletivo da memória[657], relacionando modos de habitar e dispondo a história como valor de atualidade.

Para o Museu das Missões, Lucio Costa associou uma construção alpendrada com pilares de pedras e capiteis em madeira de ordem jônica, construídos por peças recuperadas das ruínas dos Sete povos das Missões com o pavilhão de vidro transparente. Farès El-Dahdah destaca que a arquitetura do museu: "a obra é puro simulacro; foi construída com fragmentos lá encontrados e implantada de modo a redefinir as dimensões virtuais de uma esquecida praça de igreja"[658]. Lucio Costa reaproveitou parte das peças das ruínas que foram encontradas para a construção do museu, tornando-se o fundamento racional do modo de construir. Adiciona que "São João Batista, São Miguel Arcanjo, São Lourenço e São Nicolau – [são] ruínas perdidas naquele ermo da campanha riograndense, com uma ou outra casa próxima, construída com material antigo, ou certo número delas formando novo povoado"[659].Tal procedimento foi encontrado em uma residência por Lucio Costa durante a visita a cidade de São João Batista, uma das cidades missioneiras, e que parece ter sido o procedimento construtivo modelo que Lucio Costa adotou para o museu: "trata-se de uma casa datando

[655] Cf. Rossi, Aldo, "Uma arquitetura analógica" in Nesbitt, Kate (ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], pp. 377-384.

[656] Nesbitt, Kate (ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 370.

[657] Provavelmente embasado da relação dos valores da memória de Alois Riegl sobre o culto dos monumentos, onde relaciona o valor de antiguidade – aspecto não moderno do monumento; organismo natural e a "percepção física, que se exterioriza por uma sensação"; o valor histórico – testemunho de uma época, estágio da evolução humana pertencente ao passado, dimensão documental fiel ao aspecto original, intocável, determinado pelo público das classes cultas e da aceitação da cópia; o valor coletivo da memória – ligação com o presente, a consciência da gerações futuras, ações frequentes de restauração, valor de atualidade e compreendido como uma estrutura moderna. *in* Riegl, Alois, *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*, São Paulo: Perspectiva, 2014 [1903], p. 13.

[658] Farès El-Dahdah, "A arqueologia da modernidade de Lucio Costa" in Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 290.

[659] Lucio Costa, "Os Sete Povos das Missões: Provincia espanhola" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], p. 488.

presumivelmente de fins do século XVIII e toda ela construída com material da antiga redução". Lucio Costa descreve o procedimento ao explicar que "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'"[660]. Tais questões elencadas a partir do modelo encontrado parece demonstrar os valores que o arquiteto irá também percorrer para seu projeto para a arquitetura do museu: reutilização de materiais, uso de métodos primitivos, exposição das peças das ruínas, incidindo diretamente nas características da arquitetura, na proporção e harmonia, beleza e idealização, ordem e clareza, continuidade histórica e equilíbrio entre o interior e o exterior, que pode exaltar a relação entre o individual e o coletivo. A adoção da construção vernácula enquanto modelo construtivo e de expressão ocorreu em Le Corbusier, como Frampton elabora quando demonstra sobre a monumentalização do vernáculo, 1930-60[661]. Para Frampton, Le Corbusier, "em muitos dos ensaios vernáculos", anteriores ao seu modelo mais simbólico, a capela de Ronchamp, "[...]recorrera a uma expressiva bricolagem"[662], ao adotar "materiais naturais e métodos primitivos teve consequências que extrapolaram a mera mudança de técnica ou de estilo de superfície. Acima de tudo, significou o abandono do envoltório clássico que tinha sido usado nas *villas* de fins da década de 1920 em favor de uma arquitetura baseada na força expressiva de um único elemento arquitetônico, fosse um telhado de uma água, suportado por paredes cruzadas, ou um mégaron coberto por uma abóbada cilíndrica"[663].

Assim, a arquitetura do Museu das Missões, inicialmente, foi projetada como um alpendrado aberto para abrigar as ruínas e peças encontradas nos povos das missões; posteriormente, por reconhecimento do valor patrimonial das peças e com indicações de preservação, o projeto foi alterado pelo próprio Lucio Costa, para incluir paredes interiores para configurar salas expositivas e fornecer um plano de fundo para as peças[664], com fechamento de vidro, mantendo o recuo interior

[660] Lucio Costa, "Igreja de São Miguel (Ruínas): São Miguel das Missões – RS" *in* Pessoa, José (ed). *Lucio Costa: documentos de trabalho*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, p. 23.

[661] Cf. Kenneth Frampton, "Le Corbusier e a monumentalização do vernáculo, 1930-60" *in* Frampton, Kenneth. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], pp. 271-279.

[662] Kenneth Frampton, *Idem*, p. 272.

[663] Kenneth Frampton, *Ibidem.*

[664] Lucio Costa organizou, originalmente, as peças dentro e fora do museu, conforme suas características intrínsecas e por uma narrativa visual cronológica, de modo a criar um programa expositivo (História da formação das Reduções Orientais e as Reduções de São Luiz e de São Nicolau; História da Redução de São Miguel e a Igreja; e a História das Reduções de São João Batista, São Lourenço Mártir, São Borja e Santo Ângelo) para "dar ao visitante uma impressão tanto quanto possível aproximada do que foram as Missões" in Costa, Lucio, *Registros de uma vivência*, São Paulo: Editora 34, 2018, p. 496. Sobre a exposição de Lucio

para manter a linguagem da tipologia do alpendre, que permitiu adicionar à tradicionalidade da arquitetura e da construção, sublimando ainda mais a legitimidade contemporânea, uma operatividade moderna. Esse procedimento que se aliou à linguagem do pavilhão transparente de vidro introduzido na estrutura tradicional, segundo Maria Elisa Costa – foi "o inverso do que ele fez em Monlevade, ou seja, no Museu das Missões ele inseriu o moderno no tradicional, com uma esquadria de vidro como a do Ministério"[665], sendo os dois projetos construídos na mesma época. Essa inversão projetual a que Maria Elisa se refere sobre o projeto da Vila Operária de Monlevade e sobre a inserção da parede de barro armado nas estruturas independentes de pilotis das habitações, para Comas, é um procedimento que se estabelece como "assimilação"[666], e a inserção da estética da máquina da estrutura de vidro – que manteve a ideia de um espaço contínuo – em uma estrutura construtiva de expressão vernácula, indica que a arquitetura do Museu deixou-se conformar pela sobreposição de arquiteturas do passado com elementos da arquitetura moderna. Assim, a justaposição dos materiais contrastantes, a linguagem "vernácula" e a moderna ocorrem para Lucio Costa como um enriquecimento do vocabulário expressivo, mas também como procedimento de vínculo entre o passado e o contemporâneo, em meio a uma resistência para a tendência que as novas técnicas preconizavam: o "progressivo e fatal abandono das soluções técnicas regionais"[667]. Assim como para a expressão urbanística, como na praça da Cidade Universitária, pela relação entre a ruína do frontão da igreja barroca, dada como preexistência, e o edifício do Museu, a arquitetura moderna, é por si, a própria síntese de uma relação de continuidade, ao unir, no mesmo local, a experiência tradicional e a experiência moderna, se constituindo a partir de duas linguagens que acabam por ressaltar o mesmo léxico. Sophia Silva Telles discute que Lucio Costa "de certo modo, busca uma unidade assentada na integração entre o vernáculo perdido do passado e novos procedimentos, mais do que na síntese formal que é própria de Corbusier"[668]. O procedimento da substituição das paredes sólidas de alvenaria pela parede de vidro, reflete o que Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson registraram no catálogo da exposição "*The International Style*" (1932) no MOMA: "o efeito de massa, de solidez estática, até agora a principal qualidade da arquitetura, praticamente desapareceu; em seu

Costa Cf. Thielke, Natália, *O percurso das imagens: a estatuária missioneira no Museu Júlio de Castilhos e no Museu das Missões (1903-1940)*. Porto Alegre: Dissertação de mestrado, PPGECi-UFRGS, 2014.

[665] Cf. Lima, Fabio Jose Martins de; Maria Elisa Costa. *Entrevista*, São Paulo, ano 10, n. 037.01, *Vitruvius*, jan. 2009 <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/10.037/3282>.

[666] Carlos Eduardo Dias Comas, "Um depoimento", Revista *Arq texto 2*, 2001, p. 11.

[667] Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 273.

[668] Sofhia S. Telles, "Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, v.1,* São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 176.

lugar há um efeito de volume, ou mais exatamente, de superfícies planas que demarcam um volume. O símbolo arquitetônico básico não é mais o tijolo denso, mas a caixa aberta"[669]. Por conseguinte, o desaparecimento da expressão da massa que determinava a concepção plástica estática contribuiu para uma tendência de leveza e que começou a se consolidar com a ideia de que "a arquitetura brasileira é uma linha horizontal levantada do chão"[670], conforme Alexandre Alves Costa delineia visualmente, e que foi considerada como uma "nova tradição" para a arquitetura moderna internacional, e ainda que "essa produção foi situada, ao lado do neo-messianismo norte-americano dos anos 1950"[671]. Tal perda do efeito de massa da arquitetura que, por um lado, Niemeyer perseguirá, por outro, não será arquitetonicamente explorado por Lucio Costa, prevalecendo a concepção formal estática visando a expressividade da massa, mesmo sobre pilotis.

No período de planejamento do Museu das Missões, Niemeyer desenvolveu o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto (1938), que tem sua significância disciplinar, porque foi no desenvolvimento de suas características que ele, sob a consultoria de Lucio Costa, contemplou o equilíbrio entre o moderno e a tradição, na invenção da nova linguagem. Uma nova linguagem porque não era nem reproduzir o que era a tradição construtiva brasileira, genuinamente presente em Ouro Preto, tampouco utilizar puramente da sintaxe racionalista, nesse caso podendo ser considerada parte da primeira fase da tradição moderna arquitetônica brasileira. No caso do Grande Hotel de Ouro Preto, o que caracterizou essa nova linguagem foi a esquematização do sentido de monumentalidade resultante das soluções de implantação com o devido estudo sobre as escalas do local em relação ao seu entorno imediato e a imagem da cidade já consolidada. O contraste visual com a paisagem ocorreu pela forma do volume com seu telhado de uma água como um rígido plano horizontal, levemente inclinado sobre um prisma retangular branco. Enquanto a relação entre o edifício e a paisagem era de contraste, a relação com seu entorno imediato é de completa harmonia, já que o edifício segue a proporção residencial ao considerar a célula habitacional expressa pelas residências e os seus conjuntos de moradias como módulo agenciador. Estratégia recorrente na obra de Lucio Costa, como no Park Hotel[672]. Importante

[669] Johnson, Philip; Henry-Russell Hitchcock. *Modern Architecture: International Exhibition*. New York: Museum of Modern Art, 1932, p. 12.

[670] Alexandre Alves Costa, "Oscar Niemeyer: As curvas do Tempo" *in* Costa, Alexandre Alves, *Centralidade do Real: onze arquitetos, onze textos, onze projetos improváveis.* Coimbra: Editorial do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2018 [2008], p. 25.

[671] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 15.

[672] Cf. Carla Conceição Barreto, "A Abstração dos Elementos Artísticos como Síntese da Modernidade e da Tradição: o Park Hotel de Lucio Costa" *in Ocio y negocio: el hotel de posguerra en las Américas. 1945-1990. Memorias de las IV Jornadas Internacionales del Arte y Arquitectura HISTAA*, Alexandra Kennedy-Troya y Shayarina Monard-Arciniegas (eds.). Cuenca: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca / Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento, Municipalidad de Cuenca, pp.321-345.

frisar que a harmonia monumental com o entorno concilia com seu aspecto interior. Em seu espaço interno, o edifício também expressa a conformação moderna. O contraste aqui é apropriado porque informa que o edifício é novo, não pertence à mesma época dos conjuntos de moradia do seu entorno histórico. Diretriz já expressa na Carta de Atenas[673] e, conforme Lucio Costa ressalta: "admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse, excepcionalmente, a adoção de tais processos, 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 'neo-colonial' sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções"[674]. Portanto, a imagem da cidade se restabeleceu depois da construção do hotel, em uma representação de confluência entre o contraste com a paisagem e a harmonia com a cidade, diante da sua monumentalidade resultante da equação dos fatores da inserção do edifício no contexto urbano. A solução dada por Niemeyer pode ser considerada como um método da arquitetura moderna brasileira porque será aplicada em específico para cada programa, cidade e paisagem, nos princípios dos projetos de arquitetura, até chegar no seu aspecto mais distinto sobre a rigorosa distribuição das escalas, o projeto do Plano Piloto de Brasília.

O Museu das Missões poderia ser considerado como um exato exemplo da "arquitetura moderna em exemplos isolados no seio da cidade figurativa", devido, segundo o conceito de Ruth Verde Zein, a que essa arquitetura é "a criação de um repertório e de uma linguagem diferenciadora, utilizando ainda recursos de projeto e técnicas construtivas de momentos anteriores, mas buscando respostas que possam servir à intensificação da tipificação das soluções arquitetônicas modernas"[675]. Todavia, por causa do procedimento tomado por Lucio Costa, se converte, no âmbito de uma arquitetura, "numa implantação da cidade moderna", em razão de transformar o sítio em uma "nova urbanidade – inicia-se a definição, na prática, de estruturas urbanas mais adequadas aos ideais dessa modernidade", se utilizando aqui do esquema de periodização conceitual que Ruth Verde Zein[676] esboça para ordenar os momentos fundamentais da arquitetura e cidade modernas, no Brasil. Embora Ruth Verde Zein tenha limitado a implantação da cidade moderna como um "momento de inflexão" no contexto brasileiro, que coincide como "o advento de Brasília (1957-1960) e de outros grandes projetos

[673] Cf. Le Corbusier, *A Carta de Atenas*, São Paulo: Edusp, 1993.

[674] Lucio Costa *cit. in* Cavalcanti, Lauro. Moderno e Brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960), 2006, p. 114.

[675] Cf. Ruth Verde Zein, "O futuro do passado ou as tendências atuais" (1987) *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 117-162.

[676] Cf. Ruth Verde Zein, "O futuro do passado ou as tendências atuais" (1987) *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 117-162.

urbanos, incrementados com as políticas urbanas dos anos 1960 em diante"[677], e que ainda considera que todo o processo de implantação da arquitetura moderna se encontra em uma cidade moderna, desconsiderando o processo de pós-modernização que o urbanismo pós-guerra tenha desenvolvido, e que não deixou de aparecer no Brasil, esse esquema auxilia para observar o projeto do Museu das Missões como parte de um processo dialético entre esses dois conceitos desenvolvidos por Zein, diante do procedimento realizado por Lucio Costa, ao restituir a praça por meio da implantação do volume articulado do museu e da casa do zelador – um procedimento que visava a uma articulação entre arquitetura e urbanismo como parte de outro procedimento para restaurar a herança da tradição que ali estava em processo de desaparecimento, recuperando os vestígios do traçado urbano existente e da estrutura de comunidade.

O que ocorreu é que Lucio Costa, ao elencar as ações coordenadas: "limpeza, em S. Miguel, de toda a área ocupada pelo antigo povo; levantamento da planta do conjunto, em S. Miguel; consolidação das ruínas, em S. Miguel; remoção, para S. Miguel, do material encontrado em Sto. Ângelo, S. João, S. Lourenço, S, Luís, S. Nicolau e S. Borja"– determinou entre preservações, estudos e restaurações do conjunto fixar um plano geral para a conservação do sítio com uma compreensão retrospectiva sobre o passado. Ainda de acordo com Zein[678], o panorama brasileiro do período em que se insere o projeto do Museu das Missões (1937-1957) se define a partir de composições variadas de valores tradicionalistas e de vanguarda, algumas vezes de sobreposição, resultando em linhas diversas e, por isso, diante da variedade, predominando a ideia de estilo. Porém, é nesse período que o desenvolvimento dos traços de "brasilidade" passa a existir, embora a filiação corbusiana seja notória, com ampla influência da Escola Carioca, que já se manifesta a nível nacional. Nesse caso, o Museu das Missões se apoia nos valores construtivos de uma tradição baseada nas técnicas locais, impondo a simplicidade, a harmonia e a austeridade como intenção do projeto. Conforme Lucio Costa indica: o Museu "deve ser um simples abrigo", sendo a "reconstituição do antigo alpendrado – necessária, a meu ver, para se ajuizar do valor do conjunto [que] ficaria às proporções de um pórtico de quatro pilares"[679]. Ou seja, o resgate da tipologia da arquitetura indígena para reconstituir um elemento que possui uma forma reconhecida e uma função específica, serviu também para recompor o fato urbano. Assim, o que Lucio Costa garantiu foi que um exemplar do fato urbano barroco de origem espanhola foi preservado e ainda poderá transmitir os seus próprios significados.

[677] Ruth Verde Zein, *Idem*.

[678] Cf. Ruth Verde Zein, *Idem*.

[679] Lucio Costa, "Igreja de São Miguel (Ruínas): São Miguel das Missões – RS" *in* Pessoa, José (ed.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, p. 39.

A preservação que Lucio Costa trabalhou, tanto no âmbito profissional, como agente do Estado, mas também como arquiteto, foi para contribuir para a identidade histórica coletiva. Revelou a relação espacial resultado do posicionamento da implantação do Museu que demarcou o tamanho e a posição da praça do povoado, determinando assim seus limites, pois ocupou, segundo Lucio Costa, "um dos extremos da antiga praça para servir de ponto de referência e dar uma ideia melhor de suas dimensões"[680], "revelando a origem e o significado 'urbano' do projeto do edifício"[681], conforme Wisnik observa: demarcou a praça do povoado determinando a relação e a posição dos dois edifícios, o museu em si e a casa do zelador, e definir uma arquitetura articulada entre dois volumes de linguagens caracterizadas distintamente. Conforme define Wisnik: "[...] o edifício supera sua dimensão unitária e transforma-se em um projeto de urbanização". E ao relembrar que, entre o Museu das Missões e o MESP, há apenas um ano de diferença, Wisnik conclui: "nos dois casos, há um projeto de urbanização contido no projeto do edifício. E no projeto do Museu das Missões, Lucio Costa, agora, sim, sozinho, demonstra que compreendeu perfeitamente esse raciocínio moderno. E talvez esteja surgindo aí o Lucio Costa urbanista"[682].

Para Lucio Costa, "o 'museu' deve ser um simples abrigo para as peças [...] e como a casa do zelador precisa ficar no recinto mesmo das ruínas, é natural que os dois sejam tratados conjuntamente, ocupando a construção, de preferência, um dos extremos da antiga praça para servir de ponto de referência e dar uma ideia melhor das suas dimensões. Conviria mesmo, aproveitando-se o material das próprias ruínas e os esplêndidos consolos de madeira do antigo colégio de São Luís, reconstituir algumas 'travées' do antigo passeio alpendrado que se desenvolvia ao longo das casas".

Assim, a composição implantada no vértice da praça histórica, além de recuperar o traçado urbanístico que estabelece a relação entre os dois edifícios, o museu e a igreja, restaura a monumentalidade do espaço limitado construído no século XVIII, ao recondicionar o tecido construído, restaurando as funcionalidades dos seus coeficientes, o que remete ao vocabulário tradicional do classicismo. Além disso, a transparência do pavilhão de vidro permite a visada do conjunto de modo a não perder a relação do edifício do museu para a igreja e para o conjunto urbano, que acrescenta ainda mais qualidade para a monumentalidade do conjunto e pela articulação educativa que o tema do acervo estabelece com a construção. A monumentalidade do Plano Piloto de Brasília, que nos anos 1950

[680] Lucio Costa. "Museu das Missões" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 496.

[681] Cf. Guilherme Wisnik, "Museu das Missões" *in* Wisnik, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 60-63.

[682] Wisnik, Guilherme, _ (ed.). *O Risco – Lucio Costa e a Utopia Moderna* (depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho). Rio de Janeiro: Pancrom; Bang Bang Filmes Produções Ltda, 2003, p. 196.

recebeu as duras críticas de Zevi[683], pois, segundo o arquiteto, se associava à expressão dos Estados fascistas no continente europeu, no caso de Lucio Costa, conforme Zein confirma, não pode ser "negado seu enraizamento ainda mais profundo no espírito das cidades ideais renascentistas, ou até mesmo seu caráter de acrópole plana"[684]. Lucio Costa explica que "obras, cem por cento funcionais, se expressarão em termos plástico apropriados, adquirindo assim, sem esforço, [...] certa feição nobre e digna, capaz de conduzir ao desejável sentido monumental". E ainda explica que "monumentalidade que não exclui a graça, e da qual participarão as árvores, os arbustos e o próprio descampado como complementos naturais, porquanto o que caracteriza o conceito moderno de urbanismo [...] é [...] a abolição do pitoresco, graças à incorporação efetiva do bucólico ao monumental". No conjunto da obra de Lucio Costa, Sophia Silva Telles afirma que "no decorrer dos memoriais descritivos, a ideia de monumentalidade se desdobra sob imagens variadas e parece assumir um caráter particular, à medida que a paisagem se afirma como uma presença mais definida"[685]. O que o Museu das Missões comprova é que a monumentalidade restaurada é instituída ainda como procedimento de um urbanismo do período do barroco, e que está diretamente relacionada com o uso coletivo do espaço. A praça, segundo Lucio Costa, se define a partir da relação com a igreja. Com o "objetivo da Companhia a[da] doutrina da catequese, a igreja devia ser ampla, a fim de abrigar número sempre crescente de convertidos e curiosos e localizada, de preferência, em frente a um espaço aberto – um terreiro – onde o povo pudesse reunir e andar livremente, não se prevendo, o mais das vezes, a construção ordenada de casas em volta da praça"[686].

Portanto, o projeto do Museu das Missões partiu das preexistências, no que abrange, desde as ruínas menores, pedras, embasamentos, a ruína da igreja, os vestígios urbanísticos, até uma selecionada vegetação nativa. E ainda, para além das preexistências materiais, Lucio Costa elaborou o projeto a partir das preexistências determinadas pelo antigo traçado urbano, retomando, de maneira possível, a ambiência local, a espacialidade determinada entre edifícios e a construção do espaço vazio. Tal operação de intervenção inverteu a lógica da construção aplicando uma materialidade que carrega a memória do espaço histórico, embora que não tenha o propósito de o reproduzir concretamente, mas garante a preservação de uma tradição. Para esse fim, Lucio Costa possui uma preocupação de criar

[683] Cf. Bruno Zevi, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1971].

[684] Ruth Verde Zein, "O futuro do passado ou as tendências atuais" (1987) *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 137.

[685] Sophia da Silva Telles, "Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 192.

[686] Lucio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" *in* Costa, Lucio, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, pp. 105-169.

um programa educacional para a formação da mentalidade e a referência histórica do visitante ao propor uma expografia para o museu que tenha imagens, textos e esquemas que possam informá-lo devidamente sobre o conjunto urbano.

Como parte da pesquisa e levantamento, Lucio Costa, especificamente na cidade de São Miguel, onde foi construído o Museu das Missões, verificou e localizou as construções da cidade antes existente. Embora o território da cidade de São Miguel Arcanjo tenha sido denotado como um território das missões jesuíticas, devido às prevalecentes ruínas do povoado mais recente, já se reconhece como território indígena anterior ao período das missões. Assim, é possível considerar que o partido se vincula à tradição vernacular popular. Lucio Costa descreve que "o centro do primitivo retângulo de quatro águas passa a ser amplo recinto fechado, de telha-vã e chão de terra batida ou piso de lajotas de barro, contido por duas varandas, uma à frente, outra aos fundos, e por sua vez entaladas entre corpos laterais compartimentados"[687], que parecem descrever formalmente o museu.

Segundo Lucio Costa, a praça em Stare Miasto, em Vársóvia, na Polônia, quando foi arrasada pela guerra, "os arquitetos acadêmicos pretendiam reconstruir [reconstruí-la] nos moldes dos prédios antigos, dos quais havia fotografia, documentação – era possível reconstituir a praça – os arquitetos do movimento moderno queriam fazer uma praça toda nova" e Lucio Costa se indagou: "essa praça feita na época nos moldes modernos naturalmente não seria hoje uma coisa banal, uma coisa até sem graça, talvez?"[688] Embora Lucio Costa recupere o dimensionamento do terreiro e a arquitetura do Museu seja uma citação da tipologia do alpendre indígena, a cortina de vidro garante a aparência de construção nova que não leva a um arremedo. Tal discussão já tinha sido "resolvida" no projeto de Niemeyer em Ouro Preto. O Museu das Missões é importante, portanto, porque apresenta soluções, no âmbito arquitetônico, urbanístico e patrimonial, que se relacionam entre si. No âmbito do patrimônio, a tipologia de um museu já resguarda no seu programa. O projeto do Museu das Missões, cuja criação foi sugestão do próprio Lucio Costa como uma das ações de preservação, se consolidou como um projeto de intervenção. Sendo assim, uma proposta de memória. Assim, enquanto para a Vila Operária de Monlevade, o significado vem por meio de um conjunto arquitetônico, para o Museu das Missões, a significação é dado por meio do tipo histórico, arquitetônico e urbano.

Revela-se, então, que a continuidade da arquitetura moderna brasileira se encontra na continuidade da experiência histórica da arquitetura colonial popular e o barroco erudito brasileiro. Na urbanística de Lucio Costa, o Museu das Missões, como parte dos estudos da arquitetura histórica, atua,

[687] Lucio Costa, "Parque Guinle: anos 1940" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 212.

[688] Lucio Costa *cit. in* "Lucio Costa: a vanguarda permeada com a tradição" (entrevista à Hugo Segawa, outubro 1987) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 153.

principalmente, como agente de registro histórico, de preservação e experimentação urbana e arquitetônica. Sobretudo, foi no Plano Piloto de Brasília que a síntese da exploração do racionalismo culminando na integração do moderno e do Barroco, ressaltou, na experimentação do urbanismo, o Barroco, confessadamente, o francês, como basilares para a ideia da cidade, e sobretudo, como "estrutura na cultura portuguesa"[689]. Os eixos, as perspectivas, a praça central ("a praça da concórdia"), o branco das construções, a concepção estética, as curvas, enfim, são ocorrências do Plano que demonstram suas aplicações. Compreendendo-se aqui, a partir de Lucio Costa, que "a expressão 'arte barroca' não significa, assim, apenas um estilo. Ela abrange todo um sistema, verdadeira confederação de estilos – uma *commonwealth* barroca, poder-se-ia dizer. Estilos perfeitamente diferenciados entre si, mas que mantêm uma norma comum de conduta em relação aos preceitos e módulos renascentistas"[690].

[689] Jorge Figueira, *A Periferia Perfeita*: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80, 2009, p. 50.

[690] Lucio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" *in* Costa, Lucio, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 130.

1.3.2 A preexistência ambiental como elemento fundador para o Plano de Urbanização do Parque Guinle [1948-1954]

As décadas de 1940 e 1950 constituíram um período produtivo da arquitetura moderna. A exposição "Brazil Builds – architecture new and old" (1943) apresentou a justaposição entre tradição e modernidade ainda como capítulos separados da história da arquitetura brasileira. Entretanto, é nesse período que "o conceito de 'tradição' se transforma sutilmente, passando a focalizar sobretudo os dispositivos locais de proteção contra o calor e a luminosidade nos trópicos"[691]. Isso conduziu, posteriormente, a uma dialética entre a experimentação do racionalismo moderno com o barroco, que assinalou uma nova proposição não apenas no seu caráter estético e construtivo, mas do início de um processo que se ampliará para além da doutrina moderna. Nesse momento também, a arquitetura moderna brasileira se destacou em razão de ter "alcançado um nível tão alto em matéria de arquitetura"[692,] segundo a indagação retórica de Giedion, que o levou a concluir que "há qualquer coisa de irracional no desenvolvimento da arquitetura brasileira"[693], devido ao encontro de uma expressão arquitetônica própria sem uma sequência de grandes precursores; e pela qualidade de realização no "nível médio da produção", pelas linhas nítidas no exterior das construções, pela reelaboração da tradição em realçar a superfícies das fachadas por meio de painéis vazados, cobogós, azulejos, *brises-soleils* e pelas soluções de problemas do espaço interno por meio da articulação de volumes que resultam em um "vão interno que atravessa três planos, abaixo e acima do pavimento térreo"[694], referindo-se ao MESP; e, além disso, por meio da "transposição de um princípio de organização da pintura moderna para a natureza viva" por meio das superfícies estruturais horizontais coloridas de Burle Marx que interpreta o meio ambiente onde ocorre a construção. Giedion, portanto, confiava ao Brasil, Finlândia e Japão, o desenvolvimento de uma "nova tradição"[695] devido,

[691] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 13.

[692] Sigfried Giedion, "O Brasil e a arquitetura contemporânea" *in* Mindlin, Henrique, *Arquitetura Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999 [1956], p. 17.

[693] Sigfried Giedion, *Ibidem*.

[694] Sigfried Giedion, *Ibidem.*

[695] Giedion, Siegfried; Legér, Férnand; Sert, Josep Lluis, "Nine points on monumetality" *in* Ockman, Joan [Ed.], *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1993, p. 29.

principalmente, à concepção de uma "nova monumentalidade moderna"[696]. A discussão sobre a monumentalidade ocorria para encontrar uma "síntese entre a expressão monumental e a ideologia progressista"[697] dentro da historiografia do movimento moderno, superando a ideia de monumento associado às ideologias opressivas do passado por meio da invenção de novas formas de expressão.

No projeto para o Plano de Urbanização do Parque Guinle, Lucio Costa iniciou uma série de procedimentos em sua prática urbanística. A dimensão urbana estabeleceu um conjunto de métodos que determinaram o projeto do conjunto arquitetônico. Entre esses procedimentos, destaca-se o amplo repertório de soluções para os planos de fachada, o desenvolvimento do rés-do-chão e a articulação com as preexistências edificadas e ambientais. Além disso, Lucio Costa empregou dispositivos arquitetônicos para controle ambiental, utilizando permeabilidade e porosidade tanto no âmbito físico quanto no visual, ambas já experienciadas no MESP, para permitir flexibilidade na implantação dos edifícios no sítio. A inserção das construções no tecido tradicional da cidade preexistente transformou-se em um dispositivo para a preservação histórica e essa mesma referência histórica foi utilizada como instrumento de concepção espacial. O arquiteto também fez uso dos princípios da gramática moderna para conceber o projeto arquitetônico e dedicando atenção à construção da paisagem. A criação da unidade habitacional reforçou a noção de comunidade e monumentalidade, articulando edifício e cidade de maneira coerente. Por fim, o uso dos pilotis foi uma estratégia para minimizar alterações na topografia original, conformação arquitetônica com o ambiente urbano ao promover sua continuidade e disponibilizar o rés-do-chão para a comunidade local. Esse conjunto de procedimentos refletiu a abordagem de Lucio Costa na integração entre arquitetura e urbanismo, respeitando e dialogando com o contexto histórico e ambiental existente. Ao receber a demanda de projeto de César Guinle para construir um conjunto de edifícios para habitação no Parque Guinle (Rio de Janeiro, 1948-1954)[698], Lucio Costa já havia realizado projetos arquitetônicos de apartamentos proletários, a Vila Operária na Gamboa, realizado com Warchavchik (Rio de Janeiro, 1932), em que se propôs um

[696] Colquhoun, Alan, *Modern architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 214.

[697] Ockman, Joan [Ed.], *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1993, p. 28.

[698] O plano de urbanização do Parque Guinle foi desenvolvido com seis edifícios residenciais isolados em lâmina com seis e sete pavimentos, sobre pilotis parcialmente permeáveis no nível térreo, dos quais apenas três foram construídos. Segundo Alex Carvalho Brino, ao contrário do que relata a historiografia, no dia 27 de novembro do ano de 1943 já havia sido dado um visto no projeto de urbanização do Parque Eduardo Guinle, por Carlos Soares Correa; outro visto foi dado no dia 15 de março de 1944, por Edson Passos (Secretário Geral de Viação e Obras), e foi aprovado em 29 de agosto de 1944, por Henrique Toledo Dodwhort", que descaracterizou filiação à Unité d'Habitation de Le Corbusier. Cf. Brino, Alex Carvalho, "Parque Guinle: As várias faces do Projeto", *Docomomo Sul*, Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2006. Na I Bienal de Arquitetura em São Paulo (1951), em que Sigfried Giedion presidiu a comissão julgadora da mostra competitiva, o Parque Guinle foi premiado como melhor projeto da categoria "edifícios". Na década de 1980, o conjunto foi tombado a nível estadual e municipal como patrimônio.



13. Esquema de implantação do Parque Guinle, Lucio Costa, 1948. Lucio Costa, "Parque Guinle" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 206.

conjunto de habitações articuladas para gerar espaços exteriores articulados com o espaço urbano. O arquiteto também já tinha proposto dois projetos urbanísticos para os concursos da Vila Operária de Monlevade e para a Cidade Universitária, e ainda o Museu das Missões, como vimos. Além disso, em 1948 e 1952, Lucio Costa realizou duas significativas viagens a Portugal a serviço do patrimônio histórico. O levantamento da arquitetura civil portuguesa refletirá em seu trabalho, além da principal constatação sobre as diferenças formais entre a arquitetura portuguesa e a arquitetura luso-brasileira no estudo da "casa brasileira".

Diante dessas experiências, foi sobretudo no projeto do Parque Guinle que Lucio Costa realizou um plano de urbanização como uma primeira experiência para o desenvolvimento da célula habitacional em edifícios multifamiliares em blocos, criando um conjunto arquitetônico. Sobre a questão da habitação[699], discutiu, em 1951, consequentemente sobre a experimentação do Parque Guinle, sobre a renovação formal na linguagem arquitetônica que ocorria por meio do aspecto tecnológico, da assimilação da racionalidade moderna, especificamente sobre a técnica, os materiais e o programa, designadamente sobre o programa da habitação, sobre a lógica da "máquina de morar". Lucio Costa observou a progressiva mudança na economia doméstica citadina da "máquina brasileira de morar"[700] do período colonial da classe economicamente dominante diante de dois fatores predominantes: a abolição da escravatura, no contexto político brasileiro de 1888, e da Revolução Industrial, do contexto europeu do século XIX. Discutiu que, depois da abolição, o programa da casa brasileira do período da colônia e do império, de 1500 a 1888, condicionou a natureza das transformações sofridas no século XX em relação ao crescimento desordenado da cidade, do "surto das incorporações imobiliárias" e da modernização do país diante da condição de funcionamento da "máquina". A casa brasileira abastada dependia dos escravizados para funcionar: "O negro era esgoto, era água corrente no quarto, quente e fria, era interruptor de luz e botão da campainha; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador"[701]. Esse modelo criticado por Lucio Costa, embora tenha deixado heranças no temperamento escravocrata da sociedade brasileira, diante da persistência da subordinação individual das relações trabalhistas, e, especialmente, na falta da democratização dos espaços urbanos das cidades, aos poucos teve de ser substituído pela valorização do trabalho, que fazia parte da pauta disciplinar intermediada pelo aparelhamento doEstado e do desenvolvimento disciplinar urbanístico moderno, e que impactou, diretamente, na

[699] Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 160.

[700] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 160.

[701] Lucio Costa, *Ibidem.*

conformação da casa burguesa brasileira ao solicitar uma tipologia independente do trabalho escravizado. É pela pesquisa sobre a casa brasileira que, conforme afirma Hugo Segawa, "consagrou-se o Lucio Costa historiador e teórico da moradia, e não o realizador de casas"[702].

Destarte, o Parque Guinle[703], conforme Lucio Costa ressalta, foi "a primeira experiência de um conjunto residencial de apartamentos destinados à alta burguesia"[704], que se concretizou em uma contribuição para a modernização da casa burguesa citadina brasileira, buscando um elo entre o espírito da cidade e o rural. Como vimos, a classe econômica patrocinadora da arquitetura moderna desejava que a casa burguesa citadina se identificasse com os aspectos localistas da síntese do formalismo local, mas também com o funcionalismo internacional. Lucio Costa percebe a tipologia em nível cultural, quando explica a dificuldade que seria para aderir ao projeto de Le Corbusier para o Rio de Janeiro, porque "o brasileiro, individualista por índole e tradição, jamais se sujeitaria a morar em apartamentos de habitação coletiva; porque a nossa técnica, o nosso clima... enfim, a velha história da nossa singularidade, como se os demais países também não fossem cada qual 'diferente' à sua maneira"[705]. Mas não apenas pela tipologia habitacional, que talvez ocorresse assim, mas pelas características presentes na proposta der Le Corbusier, que no entanto, aparece na urbanística de Lucio Costa, conforme Abílio Guerra ressalta: "o edifício serpenteante de Le Corbusier, originalmente pensado para Argel e depois realocado para o Rio de Janeiro, pode ser visto como uma remota referência tipológica, mas sua escala territorial e sua suspensão do solo por vários metros – dezenas, em algumas situações onde o terreno era mais deprimido – impediam a constituição da noção de *lugar*, essencial na configuração do tipo *crescent*, de origem inglesa, e muito forte no resultado urbanístico do Parque Guinle"[706]. Assim, o projeto do Parque Guinle esteve contido no contexto da migração ideológica da casa unifamiliar térrea para os conjuntos de habitação coletiva. A destinação dos apartamentos do Parque Guinle para a "alta burguesia" gerou a crítica realizada por Max Bill: "Acho um erro construir-se somente edifícios luxuosos quando existe o problema da habitação popular"[707], se referindo

[702] Cf. Hugo Segawa, "O fio de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 41-45.

[703] O Parque Guinle foi um projeto realizado a convite de Eduardo Guinle. Foi projetado, inicialmente, para um conjunto com seis edifícios.

[704] Lucio Costa, "Parque Guinle: anos 1940" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 212.

[705] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 158.

[706] Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 111.

[707] Max Bill *cit.in* Otávio Leonídio, "Crítica e Crise: Lucio Costa e os limites do moderno" *in Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 13, n. 14, dez. 2006, p. 151.

absolutamente sobre o Parque Guinle. Lucio Costa ordenou uma série de réplicas a Bill sobre suas críticas à arquitetura moderna brasileira, quando declarou: "me envergonho de abordar tais pormenores para rejeitar uma crítica viciosa e carregada de velhos recalques pueris contra os princípios básicos da doutrina de Le Corbusier". Entretanto, também se solidarizava, em particular, em relação às edificações do Parque Guinle: "não se destinarem à habitação popular"[708].

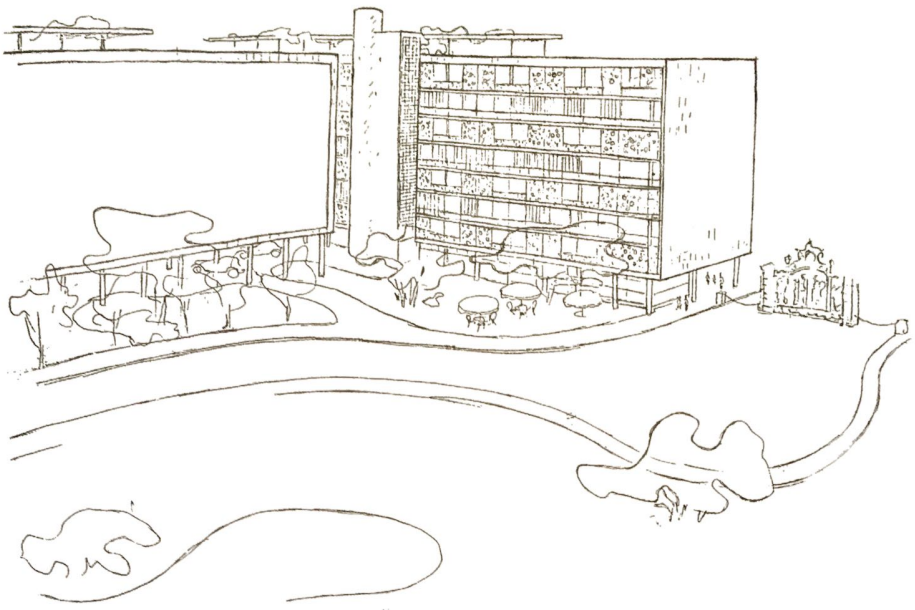
Para afastar uma possível analogia de "casa-grande e senzala", como Lucio Costa enfatizou o novo projeto poderia ter, se manteve a mesma linguagem estética do Palácio das Laranjeiras, solicitação estética dos contratantes, que se configurava como preexistência construtiva no parque. Lucio Costa apostou, então, em um projeto moderno, que tomou a feição modernizadora quando, principalmente, se adaptou ao limite do parque, distinguindo-se tanto ideologicamente, quanto esteticamente do palácio, e quando "se aplicou, de forma sistemática, depois de tantas tentativas frustradas, o partido de deixar o térreo vazio, os pilotis de Le Corbusier"[709]. As tentativas frustradas incluem a proposta para a Vila Operária de Monlevade (1934) e a Cidade Universitária (1936). Assim, Lucio Costa, desde já compreendeu que "o problema de novas construções realizadas em centros históricos de cidades e a relação entre a arquitetura velha e nova em geral", conforme Rossi, "se expressa satisfatoriamente pelo uso apurado de materiais e formas contrastantes e não por meio da adaptação ou imitação"[710]. Esse método de conciliação será continuado por Lucio Costa quando realizou o Museu das Missões, as Rampas da Glória, e mesmo quando insere um novo bairro, como no caso do Novo Polo Urbano de São Luís, como veremos. Tal partido construtivo definiu os blocos de apartamentos sobre pilotis[711], que adequou a edificação sobre uma topografia irregular, variando assim a altura do pavimento de acordo

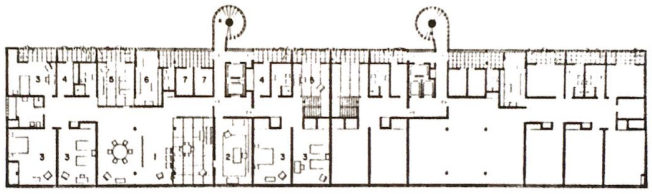
[708] Lucio Costa, "Desencontro" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1953], p. 202.

[709] Lucio Costa, "Parque Guinle: anos 1940" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 212. Le Corbusier, por outro lado já havia construído, em relação a edifícios residenciais sobre pilotis, o edifício de apartamentos Clarté (1928-1932) em Genebra Suíça, o Pavilhão Suíço (1930-1933), cidade universitária internacional em Paris, os edifícios Molitor (1931-1934) em Paris e sobretudo, a Unidade de Habitação de Marseille (1945-1952).

[710] Aldo Rossi, "Uma arquitetura analógica" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 383.

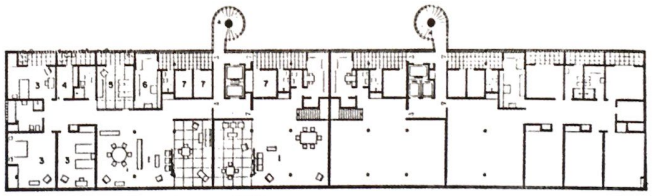
[711] Lucio Costa segue parcialmente a fórmula de Le Corbusier para o térreo: "sob o piso que domina o terreno, a uma altura de 3, 4 ou 5 metros, neste espaço que, por uma questão de maior rapidez, chamarei de "os pilotis", instalo uma porta de entrada da casa, uma escada (eventualmente um elevador), um vestíbulo. Quanto à garagem do automóvel: providenciarei para que, diante da garagem, haja um espaço suficientemente grande que possibilitará deixar o veículo ao abrigo da chuva ou do sol, lavá-lo e revisá-lo agradavelmente, em plena luz do dia. A porta de entrada, abrigada sob os pilotis, abrirá para este grande espaço, seco, coberto, que se tornará o lugar ideal de brincadeira das crianças. A luz e o ar penetrarão na casa. Que conquista! O jardim da frente e o jardim dos fundos tornaram-se um só. Quanto ganho de espaco, que sensação de bem-estar! A casa se apresentará como suspensa. Que pureza arquitetônica!" *in* Le Corbusier, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1929], p. 53.





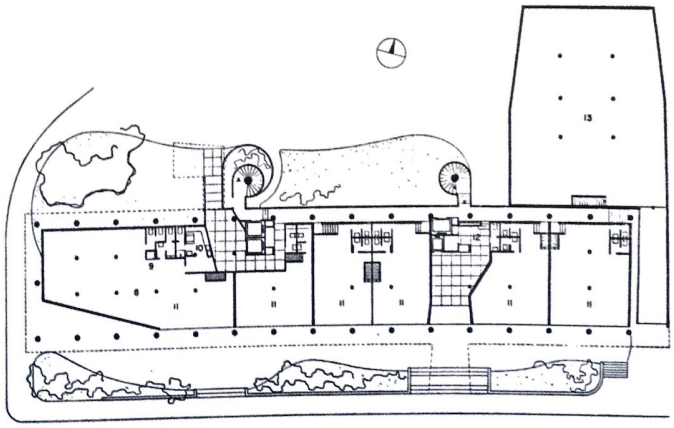
1º, 3º e 5º PAVIMENTOS

3ème, 5ème et 7ème étages, au 1/500



2º, 4º e 6º PAVIMENTOS

2ème, 4ème et 6ème étages, au 1/500



PILOTIS

14. Esquema de implantação do Parque Guinle, Lucio Costa, 1948. Lucio Costa, "Parque Guinle" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 213.

com o programa que o edifício resguardava no rés-do-chão [712]. O desenvolvimento do Plano Urbanístico do Parque Guinle considerou a implantação dependente da interação com a cidade, a preexistência do Palácio das Laranjeiras, a relação com a topografia, a paisagem urbana e a construção de um pano de fundo para o parque. A relação com as preexistências, o parque e o palácio, determinou uma implantação radial, em blocos lineares, que também condicionaram a orientação das áreas sociais dos apartamentos voltadas para o interior do parque, com vistas para o Palácio, enfatizando a utilização de transparências por meio de elementos vazados e panos de vidro, em conformidade com os princípios modernos e da arquitetura tradicional. Tais transparências, além do vínculo visual com o parque, produzem a continuidade do exterior e interior que caracteriza a arquitetura moderna brasileira. O plano urbanístico do Parque Guinle, numa implantação com um alinhamento que, com o propósito não apenas de preservar o sítio, mas também, igualmente, de remeter, conceitualmente, a ideia de cidade sobre parque, promove a visada para a paisagem projetada pelo paisagista francês Gérard Cochet (1888-1969), mantendo a ruptura no tecido urbano, que foi preservada na construção do edifício dos irmãos MMM Roberto em substituição aos edifícios projetados por Lucio Costa. Os edifícios restantes do Plano urbanístico não foram construídos devido a sua dificuldade na rentabilidade em razão da incompreensão da planta dos apartamentos[713]. Na outra fachada que se conecta com a rua, a relação com o entorno ocorreria de maneira franca, porém, devido ao gradeamento, depois instalado, os edifícios ficaram preservados quanto à circulação de pessoas e quanto ao acesso ao parque. Os edifícios foram implantados no sítio estabelecendo alinhamentos com o desenho urbano preexistente, expressando-se em um alinhamento sinuoso da rua. Além dessa integração, o ajardinamento sob os pilotis articula o exterior ao interior, contribuindo para a ideia corbusiana de espaço contínuo. Assim, se conformou como em uma linearidade, que forma um grande bloco na paisagem, enaltecendo uma monumentalidade de conjunto, que parece partir também da ideia de "immeuble-villes" que Le Corbusier elaborou em seus projetos. E que posteriormente será explorado na arquitetura brasileira exemplarmente no Conjunto Residencial do Pedregulho (Rio de Janeiro, 1950-1952) de Affonso Eduardo Reidy e Carmen Portinho, na "linha sinuosa do corpo principal que se estende à feição da encosta, vazado a meia altura (tal como sugeriu

[712] No Edifício Nova Cintra, o térreo tem um pé-direito maior que os apartamento devido ao abrigo do comércio. Mesmo com a estrutura aparente, o térreo não oferece permeabilidade visual ou livre passagem entre frente e fundos. Diferentemente de galerias comerciais cobertas, não há espaço suficiente para circular entre coluna e fachada. Apesar dessa configuração menos porosa, a imagem dos pilotis é destacada pela regularidade da estrutura. Já os edifícios Bristol e Caledônia têm os pilotis bem configurados sobre pavimentos semienterrados, aproveitando a declividade do terreno e onde Lucio Costa demonstra um rigor entre a modulação e os acessos desenvolvidos por plataformas intermediárias que configuram programas distintos e de acessibilidade.

[713] Cf. Lucio Costa, "Parque Guinle: anos 1940" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951].

Le Corbusier, em 1931, para Argel)"[714] e o edifício Copan (São Paulo, 1951-1953) de Niemeyer, entre outros. Porém, em uma tipologia fragmentada pelos blocos de apartamentos, que relembra a disposição das habitações no projeto para a Vila Operária de Monlevade e um delineamento menos rígido que acompanha os limites do sítio. Numa concepção urbanística que não contemplou, no interior do parque, uma circulação consolidada para fluxo de veículos, Lucio Costa previu, no térreo dos edifícios vinculados à rua externa ao parque, lojas paras comércios que pudessem dar o devido caráter autossuficiente para o conjunto, conforme já desenvolvido nos conjuntos habitacionais alemães – Siedlungen. Segundo ele, a conformação do conjunto de edifícios residenciais implantados no parque "é o prenúncio das superquadras de Brasília"[715]. Tal concepção tipológica de unidade de vizinhança, a superquadra, que tem como matriz o Parque Guinle, ocorre além da conformação edifício-parque, para uma integração que corrobora uma formação comunitária. Embora Lucio Costa argumente que o Parque Guinle seja um estudo preliminar para a superquadra do Plano Piloto de Brasília, não há no projeto atribuição para equipamentos públicos.

A particularidade da implantação do conjunto implicou em uma desfavorável incidência solar, que Lucio Costa solucionou através de *brises soleils* e cobogós, o que, para Henry-Russell Hitchcock: "ao usar diferentes tipos de controle solar – tanto persianas verticais quanto grades de ladrilhos para fornecer uma feliz combinação de regularidade e variedade – Costa expressou com clareza incomum no exterior a individualidade das unidades habitacionais internas. Ele também evitou a escala desumana e o detalhamento monótono da maioria dos prédios de apartamentos modernos"[716]. Essa individualidade, que Hitchcock distingue positivamente para os apartamentos, tem origem também nas feições do mosteiro Cartuxa Ema, em que Le Corbusier identifica a expressão individual de cada cela e a expressão da comunidade no conjunto das unidades que ele reconhece como a "consciência da harmonia que resulta da interação entre a vida individual e coletiva quando cada uma reage favoravelmente sobre a outra. Individualidade e coletividade consideradas como dualismo fundamental"[717]. Lucio Costa reconhecerá essa dualidade nas Unidades de Habitação bem como na Casa do Brasil na Cité, quando "aplicou renques contínuos de loggias, ou seja, de varandas inseridas no corpo da construção [...]. Tal conjunto inserido no parque compartilhava o espaço com uma

[714] Lucio Costa, "Pedregulho: Affonso Eduardo Reidy" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 204.

[715] Lucio Costa, "Parque Guinle: anos 1940" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 205.

[716] Henry-Russell Hitchcock, *Latin American architecture since 1945*, New York: The Museum of Modern Art, 1955, p. 154.

[717] Le Corbusier *cit. in* Serenyi, Peter, "Le Corbusier, Fourier, and the Monastery of Ema", The Art Bulletin, vol. 49, no. 4, 1967, pp. 277–86.

edificação, o Palácio Laranjeiras, de "estilo afrancesado". As vedações por cobogós, os elementos cerâmicos vazados, alternativa para proteção da insolação intensa, têm suas raízes nos elementos da arquitetura portuguesa. Assim, Lucio Costa varia as fachadas dos edifícios, ora com cobogós, *brises-soleils*, ora com panos de vidro, conforme o programa interior e o conforto ambiental. [...] respeitando as proposições originais do século XVII das casas paulistas, chamadas 'bandeiristas', aquelas casas bonitas, de taipa de pilão, que, sistematicamente, debaixo do mesmo telhado, tem um salão central, dois corpos laterais com os quartos e duas *loggias*, ou varandas entaladas no corpo da casa[718].

A propósito de reconfigurar a casa burguesa citadina brasileira, Lucio Costa busca, na casa burguesa rural, seu principal elo de continuidade com a habitação tradicional. O arquiteto ressalta que foi no projeto dos apartamentos do Parque Guinle, "este remanso urbano", que a intenção de "reviver" as características da casa brasileira tradicional, a planta foi definida considerando "duas varandas, a social e a caseira – dois espaços, um à frente, para receber, outro aos fundos, ligado à sala de jantar aos quartos e ao serviço"[719]. Tais varandas ocorrem, portanto, como parte do volume do bloco sem romper com a percepção de volume do edifício. Para além de organizar as plantas dos apartamentos relacionadas com a incidência solar e a paisagem exterior para o parque, o arquiteto explica que a planta da casa inicial brasileira foi influenciada pelo partido indígena, na medida em que as primeiras feitorias, que se conformavam como alpendrados, onde se cozinhava e dormia com o fogo na parte central e as redes ou catres em volta, foi passando por adições de fechamento para se adaptar ao programa social e ao sentido familiar que a planta determina, e assim, portanto, correspondendo à oca nativa. Posteriormente, segundo Lucio Costa, a planta se definiu: "o centro do primitivo retângulo de quatro águas passa a ser amplo recinto fechado, de telha-vã e chão de terra batido ou piso de lajotas de barro contidos por duas varandas, uma a frente, outra aos fundos, e por sua vez entaladas entre corpos laterais compartimentados."[720] Tal conformação foi a essência do esquema que configurou a planta dos apartamentos dos edifícios do Parque Guinle. Lucio Costa ainda explica nesse mesmo texto que, no século XVII, "o esquema se apura; a capela ocupa um dos compartimentos extremos, contíguos à varanda da frente [...]", conforme Rodrigo de Melo Franco escreve na *Revista Módulo*[721] sobre as capelas rurais, partido esse que será aplicado literalmente por Niemeyer no Palácio do Alvorada em Brasília, residência do Presidente da República.

[718] Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1987], p. 151.

[719] Lucio Costa, "Parque Guinle: anos 1940" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 212.

[720] Lucio Costa, *Ibidem.*

[721] Rodrigo de M. F. de Andrade, "Capelas Rurais" *in Revista Módulo*, ano I, Número I, Rio de Janeiro, mar de 1955.

A tradição com vínculos com dispositivos locais, os cobogós, o formalismo no uso de cores, como "os vidros fixos dos peitoris das janelas de guilhotina, que descem até o piso, foram pintados, na sua face interna, com um bonito azul sobre o cobalto [...]"[722] e as curvas na definição do plano. As preexistências ambientais, o parque, a paisagem, o edifício histórico. A relação com a rua.

[722] Lucio Costa, *Idem*, p. 205.

1.3.3 Espaço Urbano Histórico: Rampas da Glória [1943-1965]

No período de desenvolvimento das Rampas da Glória, em missão pelo IPHAN, Lucio Costa realizou, em 1948 e 1952, duas viagens a Portugal para aferir as origens e os modelos da arquitetura colonial brasileira ou afirmar a autonomia da arquitetura realizada no Brasil ao que se construía na mesma época em Portugal. Seu objetivo "através das províncias portuguesas, era o de procurar estabelecer um sistema fundamental onde fosse possível aprender os vínculos naturais de filiação das fases de expressões diferenciadas da arquitetura original da metrópole naqueles períodos e naquelas modalidades que lhe correspondessem"[723]. Segundo Pessôa: "se a primeira viagem havia, segundo ele [Lucio Costa], 'fracassado' no intento de identificar matrizes e suas derivações no contexto da arquitetura luso-brasileira, a viagem de 1952 já estava previamente comprometida com a ideia de que essa influência era mútua"[724]. Apoiado nos estudos realizados quando da viagem à Diamantina (1924), para os povoados das Missões (1937), e pelos estudos sistemáticos da arquitetura colonial brasileira no SPHAN, "Documentação necessária"[725] e "Mobiliário Luso-brasileiro"[726], Lucio Costa não encontrou, em Portugal, as equivalências conjecturadas entre a arquitetura luso-brasileira e a arquitetura portuguesa. Segundo o arquiteto, "é que, de fato, o mais das vezes, não existem laços lógicos e coerentes de filiação, capazes de serem codificados num sistema onde fosse possível retroceder, em cada caso, às nascentes concretas ou virtuais da obra realizada por portugueses e brasileiros na colônia"[727]. Tal fenômeno ocorreu devido a que o "desenvolvimento da arquitetura portuguesa na colônia foi de tal ordem e se processou de forma tão irregular e especial que as suas manifestações não podem ser consideradas apenas como decorrência de determinados regionalismos metropolitanos, mas como um complexo em cujo todo intervieram variadas filiações e caprichosas interferências retificadoras ou desintegradoras, e que nas várias províncias brasileiras a arquitetura

[723] Lucio Costa, "Introdução a um relatório" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 455.

[724] Pessôa, José; Costa, Maria Elisa (Eds.), *Bloquinhos de Portugal: Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013, p. 260.

[725] Lucio Costa, "Documentação necessária" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1938], pp. 457-462.

[726] Lucio Costa, "Mobiliário Luso-brasileiro" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1939], pp. 463-471.

[727] Lucio Costa, "Introdução a um relatório" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 455.

portuguesa desenvolveu-se algumas vezes idênticas aos padrões metropolitanos, outras vezes diferente [...]"[728]. Tal questão podemos desdobrar para a ideia de Alexandre Alves Costa: a "capacidade de adaptação ao momento, sem grandes prisões de natureza formal ou estilística, nasce a variedade da arquitetura portuguesa, a sua espontaneidade e o seu ecletismo que nunca lhe retiram um genérico carácter de família que nos permite a sua permanente identificação, da Índia ao Brasil, de Portugal a Angola, de Marrocos aos Açores"[729]. Sobretudo, a constatação de Lucio Costa, embora ao advertir que não se possa concluir "apressadamente" que a nossa arquitetura seja "independente da reinol", não fazendo parte do "quadro familiar", explica que "[algumas das]as transposições, de tão variada procedência, não deixaram vestígios, outras vingaram, foram repetidas, perduraram, sobrevivendo mesmo quando nas terras de origem já caíam em desuso; ou então evoluíram ou se deformaram [...]"[730]. Essa deformação, segundo ele, foram decorrentes da atribuição de pormenores, criação de novos valores plásticos, pela despojamento de características fundamentais, pelos "enxertos ou transfusões de sangue", pelo "reaportuguesamento", pelos desvios dos mestres e oficiais, pelas imposições do meio físico e social, que "impossibilita de refazer-se, na maioria dos casos, o caminho percorrido" porque "as filiações possíveis ou prováveis são várias e se confundem num emaranhado de sugestões parciais de articulação extremamente difícil"[731]. A viagem a Diamantina, quando Lucio Costa descobriu a arquitetura portuguesa e teve a dimensão da verdadeira tradição arquitetônica do país, foi fundamental para o seu abandono da arquitetura neocolonial. Segundo o arquiteto: "Lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais espojado, mais puro, um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação". Diamantina, então, em 1957, tornou-se o "ingrediente" para a concepção do Plano Piloto de Brasília: "a pureza da distante Diamantina dos anos 20 marcou-me para sempre". No período dessa importante constatação, Lucio Costa estava planejando as Rampas da Glória com o objetivo fundamental de preservação da paisagem histórica conformada pela Igreja. Depois desse projeto é que veio o Plano Piloto de Brasília, um projeto mais complexo, que envolvia o tema da habitação, da mobilidade, do transporte, da história urbana, do patrimônio cultural, da construção do ambiente urbano, da casa à cidade, o espaço público, a ordenação das atividades humanas. No âmbito do desenho da cidade,

[728] Lucio Costa, "Introdução a um relatório" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 455.

[729] Alexandre Alves Costa, "Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa" *in* Costa, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007 [1995], p. 49.

[730] Lucio Costa, "Introdução a um relatório" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 456.

[731] Lucio Costa, *Ibidem*.

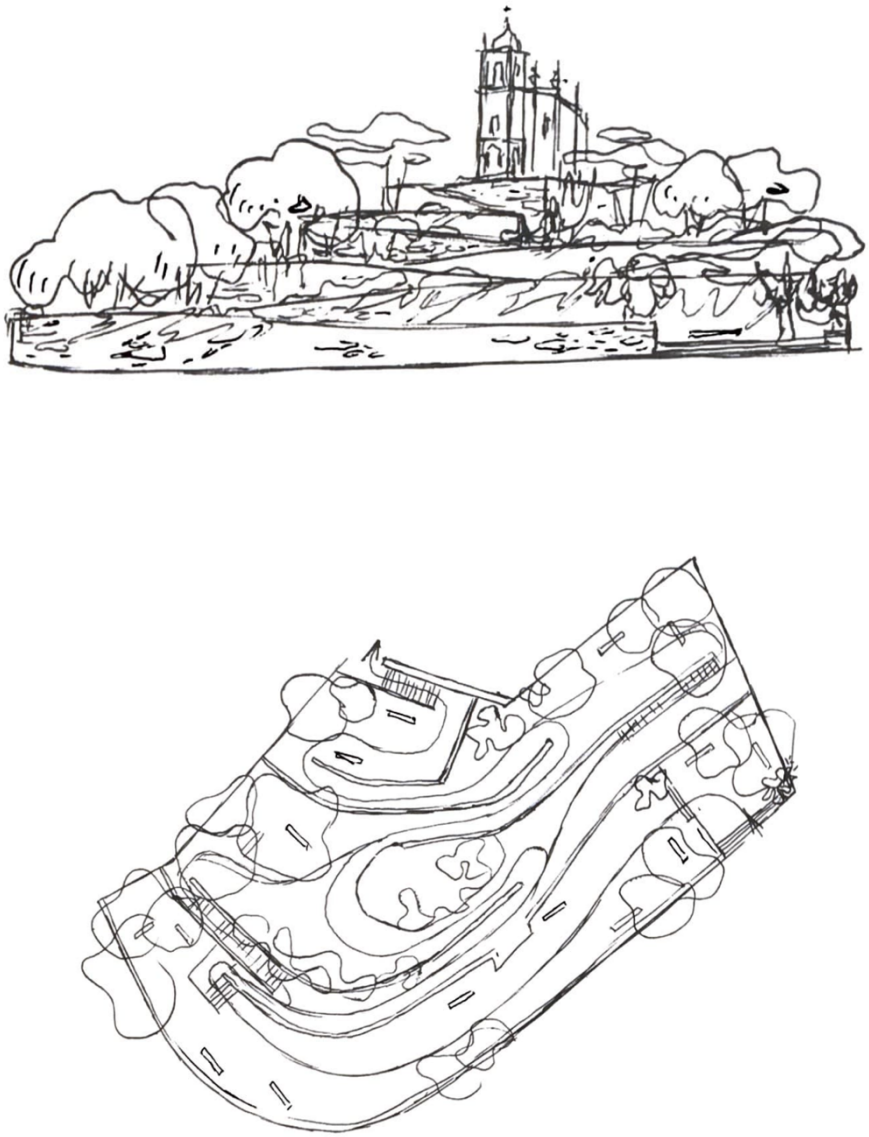
essas questões se organizam por meio das escalas e de procedimentos históricos e invenções. Assumir um delineamento rígido de dois núcleos de habitação, o público e o privado, em Brasília significou a perda das nuances históricas vernaculares para uma valorização das formas oitocentistas, que serão desenvolvidas na urbanística de Lucio Costa das décadas de 1950-1980. Ou ainda deixando prevalecer o caráter do lugar como preexistência do projeto, como no projeto para o Plano Piloto da Barra da Tijuca. Esse movimento de Lucio Costa, aparentemente oposto à sua trajetória, pode-se especular que se alia ao conjunto de deambulações que caracterizam o corpo de reflexões dos anos 1960, que esboçou uma inversão de predominância das ordens estruturantes até então em operação. Em Portugal, as duas frentes modernas se diferenciavam no âmbito da abordagem sobre a arquitetura popular. Os arquitetos modernos vinculavam a linguagem formal aos sistemas construtivos, à racionalidade. Para os arquitetos que já percebiam o moderno em revisão, a arquitetura popular era tratada na perspectiva da tradição popular, da raiz, na sua dimensão antropológica e política. O Inquérito da arquitetura portuguesa possibilitou o estudo do vernacular por essas duas vertentes. Fernando Távora, o que entregou o documento em mãos para o Presidente Salazar, abordou a tradição vernacular para além da sua constituição material, do seu sistema construtivo e da sua persistência formal. Sobretudo, elaborou-a no âmbito daquela tradição popular, sobre sua raiz, seu caráter antropológico e político. Se, para a arquitetura, Lucio Costa buscou, nos elementos construtivos, a continuidade com a tradição, para o urbanismo, também elaborou essa continuidade por meio do fato urbano, da paisagem histórica, da patrimonialização do tipo urbano transversalmente nos seus aspectos sociológicos e antropológicos.

As Rampas da Glória são uma intervenção urbana destinada a proporcionar acesso ou, nas palavras de Lucio Costa, "agenciar caminhamentos"[732] à Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro[733] (Rio de Janeiro 1714-1730). A proposta de Lucio Costa, além de conferir um acesso ascensional à igreja, também visou à preservação do edifício, o restabelecimento da paisagem histórica[734], bem como a intenção de estabelecer uma condição permanente do ambiente urbano por meio do reconhecimento

[732] Lucio Costa, "Rampas da Glória" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 412.

[733] Sobre a arquitetura da Igreja, consultar: Marcelo Suzuki, "As Rampas de acesso ao outeiro da Glória", *7º Seminário do Docomomo* Brasil, o Porto Alegre, Outubro 2007.

[734] O projeto de Lucio Costa foi amparado pelo artigo 18 do Decreto-Lei n 25 de 1937 onde se lê: "Art. 18. Sem previa autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo- se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto"



15. Esquema de implantação em planta das Rampas da Glória, Lucio Costa, 1943. Lucio Costa, "Rampas da Glória" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1943], pp. 411-412.

do seu caráter de monumento para experimentar a forma do passado. Assim, além de defender o restauro para conservação[735], no sentido material, que foi realizado na igreja em si, segundo orientações gerais do arquiteto, defendeu o restauro para a conservação do espaço urbano histórico, porque "é fundamental para que se perceba como o centro da cidade nasceu"[736] e que se trata de um "problema estritamente paisagístico, pois não se trata tanto, no caso, de beneficiar a igreja, como, principalmente, a 'paisagem urbana', num dos seus trechos mais característicos e impregnados de tradição"[737]. Isto é, localiza o problema a partir da "recuperação do pequeno trecho de uma paisagem perdida"[738], enaltecendo a emergência da intervenção ao considerar que era "um dos problemas paisagísticos mais importantes da cidade"[739]. Portanto, demonstra sua atenção na articulação do vernáculo exemplar, tanto em relação a arquitetura quanto em relação a paisagem urbana, condicionando à sua vizinhança urbana, a construção da cidade contemporânea. Esse aspecto também ocorrerá no desempenho de Lucio Costa como agente do patrimônio ao atuar no tombamento de bens na cidade, e exemplarmente, conforme José Pessôa[740] demonstra, na recuperação da paisagem perdida da Lapa, do Largo de Santo Antônio e da Praça Quinze no Rio de Janeiro. A sua preocupação em dar acesso "condigno" à Igreja se insere em um conjunto de intervenções que a região do centro da cidade do Rio de Janeiro estava desenvolvendo desde a

[735] Como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –DPHAN, Lucio Costa definiu as intervenções que deveriam ser realizadas na Igreja do Outeiro da Glória. As intervenções foram para a valorização da configuração original: a liberação da vista da Igreja para a paisagem circundante; retirada de uma varanda externa que, no século XIX, foi construída, ligando as janelas para recuperar suas linhas estruturais, recuperação do sopedâneo de pedra da capela-mor, recuperação do piso original, recuperação da forma tradicional da estrutura da cantaria, dos azulejos e da madeira dos retábulos e restabelecimento do adro da Igreja que dá acesso à paisagem da Bahia da Guanabara, ao Aeroporto Santos Dumont, ao Museu de Arte Moderna e ao Morro do Pão de Açúcar. Sobre a restauração da feição original da igreja, Cf. Rocha-Peixoto, Gustavo; Castellotti, Flávio, "Um Caminho para a Glória. Lucio Costa: a construção do passado e mais um milagre", *7º Seminário do Docomomo_*Brasil, Outubro 2007.

[736] Lucio Costa, "Rampas da Glória" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 412.

[737] Lucio Costa, "Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro: Rio de Janeiro – RJ" *in* Pessôa, José (ed). *Lucio Costa: documentos de trabalho*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1999 (1943), p. 50.

[738] Lucio Costa, *Idem*, p. 51.

[739] Lucio Costa se refere: "a construção precisamente na faixa compreendida entre o Largo da Glória e a ladeira de acesso ao adro da igreja, de uma cortina de prédios de apartamentos, sendo três deles com sete pavimentos, um com oito e o último, finalmente, com dez, o que não somente viria agravar incrivelmente o aspecto atual, já de si condenável, como ainda comprometer qualquer possibilidade futura de solução para o caso. De fato, mesmo dos pontos de vista mais favoráveis, isto é, mais distantes, quando o observador não se achasse rigorosamente em frente à projetada clareira, a igreja emergiria acima das cumeeiras e das casas de máquinas e caixas d'água dos referidos prédios de modo bastante grotesco e com a graça altiva de sua silhueta prejudicada pela proximidade da grande massa dos dez pavimentos do edifício mais alto". Cf. Lucio Costa, "Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro: Rio de Janeiro – RJ" *in* Pessôa, José (ed). *Lucio Costa: documentos de trabalho*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1999 (1943), pp. 48-50.

[740] Cf. José Pessôa, "Lucio Costa e o Rio de Janeiro" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 155.

remodelação urbana do Plano Agache, com a construção da Praça Paris (1926), o desmonte do Morro do Castelo (1922), o desmonte do Morro de Santo Antônio (1952-1960), o aterro para construção do aeroporto Santos Dumont, projeto dos Irmãos Roberto (1944), a concepção do Parque do Flamengo, com projeto de Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx (1962), configurando-se, assim, um momento decisório para garantir a paisagem histórica como parte do "conjunto de monumentos de arte que nos ficaram do passado"[741] – que a igreja impunha preservando o seu lugar. Dessa maneira, o projeto das Rampas da Glória atuou como agente de preservação do patrimônio material e imaterial histórico. Assim, as Rampas das Glória se estabelecem como parte de um paisagismo que se desenvolveu em uma escala que foi macro, de grandes obras de remodelação urbana, ao micro, do acesso à igreja por meio de rampas.

A dimensão histórica que Lucio Costa irá buscar para recuperar o espírito do lugar inicia-se "procurando o percurso natural de rampas e escadas e incorporando os platôs resultantes das demolições"[742]. Assim, a intervenção, no seu aspecto físico, se referiu à apropriação do caminho informal já traçado, que indicava um itinerário já outorgado, por assim dizer, porém com uma espacialização inadequada e um conjunto de significantes inoperantes; e a incorporação das encostas leste e norte do Outeiro da Glória que, consequentemente, ocasionou a demolição de casarios sobre elas alocados. A demolição dos casarios demonstra o que José Pessôa argumenta sobre o pensamento de Lucio Costa: "nunca é uma visão estritamente preservacionista, de manutenção do existente, e sim de um confronto qualificador entre o novo e o antigo, do mesmo modo que na relação do ambiente construído com a natureza"[743]. Desse modo, o arquiteto utiliza-se dos patamares resultantes das demolições realizadas para definir o risco de implantação das Rampas. A forma que tais patamares assumiu, conforme ele explica sobre a Casa dos Governadores, projetada pelo arquiteto Alpoim e construída pelo pai de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que seus baluartes e rampa de acesso "comandava[m] a perspectiva urbana"[744]. Assim, ocorrendo como um tipo na arquitetura luso-brasileira e como referência direta para o repertório arquitetônico, as escadarias são reeditadas na solução formal por rampas. Em Brasília, onde o procedimento de implantação do Eixo Monumental ganhou escala urbana, devidamente identificado por meios dos planos e do paisagismo do oriente,

[741] Lucio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" *in* Costa, Lucio, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 128.

[742] Lucio Costa, "Rampas da Glória" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 412.

[743] José Pessôa, "Lucio Costa e o Rio de Janeiro" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 151.

[744] Lucio Costa, "Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 521.

citados por Lucio Costa como "ingrediente" da cidade, há a significativa construção da Rodoviária do Plano Piloto, cuja tipologia que não se consegue limitar como edifício, rua, praça, em uma megaestrutura brutalista. Tal procedimento, ainda em Brasília, colocará a torre, elemento necessário à composição urbana, em seu maior ponto de elevação, para, assim, ser visível na "promenade architecturale" do Eixo Monumental. Essa relação com Brasília demonstra que, seja numa escala setorial, urbana ou territorial, Lucio Costa teve facilidade na movimentação de terra nos sítios intervencionados.

Ele ainda explica, indicando o "Mappa Architectural da Cidade do Rio de Janeiro"[745] do período do Império, uma morfologia urbana que deveria ser conservada diante da importância do espaço urbano histórico. Preservar uma poção de paisagem histórica não significa, para Lucio Costa, limitar o ambiente com um procedimento conservador de controle de construção em relação à demolição dos casarios. Para o arquiteto, trata-se da tipologia da paisagem que, para se manter histórica, deve prevalecer sem interferências. Lucio Costa parece seguir, nesse sentido, o programa moderno. Não se trata, pois, de assumir o espaço urbano como palimpsesto, mas a construção do que quer se preservar. Com isso, ele ganhou o controle da ocupação do solo contra a economia imobiliária, que, àquela altura, já estava submetendo às instâncias governamentais a aprovação para um conjunto de edifícios em altura para o sítio. Lucio Costa demonstrou como ficaria a paisagem urbana e a autonomia da igreja nessa nova paisagem e esse risco pôde ilustrar o processo que objetivou evitar na paisagem que defendeu. O seu projeto de intervenção preservou o caráter e a dimensão material da igreja e o acesso que propôs e se apropriou da via informal e se conformou a partir da referência histórica ao desbastar a colina e demolir os casarios inconvenientemente implantados. Assim, Lucio Costa seguiu o item 69 da Carta de Atenas sobre o Patrimônio Histórico das Cidades: "A destruição de cortiços ao redor dos monumentos históricos dará ocasião para criar superfícies verdes. É possível que, em certos casos, a demolição de casas insalubres e de cortiços ao redor de algum monumento de valor histórico destrua uma ambiência secular. É uma coisa lamentável, mas inevitável"[746] e a solução sugerida para esses casos é: "Aproveitar-se-á a situação para introduzir superfícies verdes. Os vestígios do passado mergulharão em uma ambiência nova, inesperada talvez, mas certamente tolerável, e da qual, em todo caso, os bairros vizinhos se beneficiarão amplamente"[747].

No período de desenvolvimento das Rampas da Glória, em missão pelo Iphan, Lucio Costa realizou, conforme já foi mencionado, em 1948 e 1952, duas viagens a Portugal, para aferir as origens e os

[745] Lucio Costa, "Mappa Arquitectural do Rio de Janeiro" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 374.

[746] Le Corbusier, *A Carta de Atenas*. Edusp, 1993, p. 59.

[747] Le Corbusier, *Ibidem*.

modelos da arquitetura colonial brasileira. Seus registros nos "Bloquinhos de Portugal"[748] demonstram sua percepção sobre elementos da arquitetura portuguesa, seus pormenores construtivos, na maioria das vezes uma arquitetura isolada do seu ambiente urbano. Não é possível, assim, identificar o registro da articulação dos edifícios e dos conjuntos urbanos. Ainda que Lucio Costa tenha registrado a arquitetura moderna do arquiteto Maurício de Vasconcellos[749] em Lisboa, ele não registrou intervenções urbanas, relações entre a arquitetura histórica e a contemporânea e pouco sobre a paisagem histórica. Entretanto, fez um belíssimo registro do Santuário de Bom Jesus do Monte, em Braga. Por isso, Marcelo Suzuki compara, sobre o precedente histórico: "a escadaria de acesso à Praça do Campidoglio, de Michelangelo, talvez seja o maior exemplo, mas, seguramente, a relação de similaridade do projeto de Lucio Costa se dá mais com o Barroco do Santuário de Bom Jesus do Monte, em Braga, em Portugal e com a Igreja do Nosso Senhor Bom Jesus dos Matosinhos, de Aleijadinho em Congonhas do Campo, Minas Gerais, e talvez, também, no Barroco Italiano, com a escadaria da Praça da Espanha, em Roma"[750]. O delineamento proposto pelo rastro existente, "orgânico", por assim dizer, devido à diversidade de espaços diferenciados criados à medida que se foram construindo as rampas, tomou uma individualidade em si mesmo, ao enfatizar as perspectivas, as visadas, a articulação visual com o outeiro enquanto se percorre o caminho, o fundo, as relações com o entorno, acabando por se relacionar com o território e com a paisagem. E diferenciando-se pela sua singularidade em relação à organicidade e pela escala humana. A operatividade que Lucio Costa deu para o acesso à igreja, pode ser bem traduzido por Alexandre Alves Costa, que aponta sobre os valores perenes e permanentes da arquitetura portuguesa na sua tradição românica: "é importante chegar a pé, percorrer os caminhos, velhos, sentir a geografia física e humana, perceber a envolvente. Ver ao longe e fazer uma aproximação lenta"[751], o que pode explicar uma das continuidades dos elementos semânticos herdados da tradição construtiva portuguesa sobre a tendência de estabelecer uma imediata interdependência com o local: "logo, muitas razões se entendem para implantação e forma. Está apropriado o essencial, porque nenhuma escolha de lugar

[748] Cf. Pessôa, José; Costa, Maria Elisa (Eds.), *Bloquinhos de Portugal: Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013.

[749] Pessôa, José; Costa, Maria Elisa (Eds.), *Idem*, p. 172.

[750] Marcelo Suzuki, "As Rampas de acesso ao outeiro da Glória", *7º Seminário do Docomomo* Brasil, Outubro 2007, p. 19.

[751] Alexandre Alves Costa, "Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa" *in* Costa, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2022 [1995], p. 34.

é arbitrária"[752]. Assim, as Rampas da Glória consistem em um espaço de suporte para ação de caminhar, de subir, de contemplar, ou seja, dentro de um percurso consubstancia-se um fenômeno quando se estabelece uma experiência sensível com o lugar: "a visita, a partir daí, é uma espécie de verificação de adequação formal dos conteúdos"[753]. E ainda permite-nos perceber a tradição portuguesa de "descobrir os lugares abençoados em que se implantam os edifícios"[754], não sem razão num outeiro. Essa experiência sensível nos projetos de Lucio Costa, que ocorrem pelo deslocamento principalmente, também pode ser considerada como alinhada à ideia da "promenade architecturale" de Le Corbusier, quando este explica, na ocasião da Villa Savoye, que "a arquitetura árabe nos ensina algo precioso. É andando que podemos apreciá-la, com os pés: é andando, se deslocando que se percebe a ordenação da arquitetura. É um princípio contrário à arquitetura barroca, sobre papel, ao redor de um ponto teórico. Eu prefiro os ensinamentos da arquitetura árabe"[755].

No Museu das Missões, como vimos, a presença da igreja no espaço urbano designou a implantação do Museu, que teve como ação primeira recuperar a praça à frente e como função resgatar o espaço urbano histórico. Correspondendo à ortogonalidade própria do urbanismo jesuítico espanhol, o Museu reforçou o espaço delimitado e cartesiano. Já em relação ao palácio afrancesado do Parque Guinle, Lucio Costa implantou o conjunto dos edifícios para a área limítrofe do sítio para dar a devida relação palácio-parque-edificações, estabelecendo também uma relação de interdependência. Para as Rampas da Glória, o caráter arcaico da solidez maciça da Igreja, a relação intencional com a paisagem física e a sua história na cidade, aproveitaram-se da ocasião e do material remanescente da demolição do Morro de Santo Antônio e do antigo cais do Flamengo para a sua construção, que buscou mantê-las nos tamanhos em que foram encontradas para não passar por uma etapa de manufatura do material, contribuindo para a viabilidade da execução da obra.

Na tradição mediterrânea, é evidente a conformação do trajeto em zigue-zague ao "pé da igreja". As Rampas da Glória foram um projeto realizado concomitantemente à construção do Plano Piloto de Brasília, já com sua resolução sobre o "apagamento da arquitetura das quadras", como veremos, e com todo o projeto de terraplanagem tão importante para a conformação do Eixo Monumental. Assim, trata-se de uma arquitetura que, incrustada no sítio, tende para um apagamento da obra construída, conforme ressalta sobre o tratamento que deveria ser dado à encosta e às rampas: "deve-se evitar

[752] Alexandre Alves Costa, "Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa" in Costa, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2022 [1995].

[753] Alexandre Alves Costa, *Idem*.

[754] Alexandre Alves Costa, *Idem*, p. 33.

[755] Le Corbusier, *A arte decorativa*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 24.

qualquer propósito de monumentalidade, não só́ porque um tal tratamento destoaria das proporções e singeleza aldeã da capela, como porque equivaleria à introdução de um elemento novo e de aparato no aspecto despretensioso e tradicional da encosta arborizada do outeiro, aquilo, afinal, que importa reconstituir, tanto assim que haveria conveniência em se manterem as rampas e escadas parcialmente cobertas pelo arvoredo"[756].

Na estrutura da composição das Rampas da Glória, apesar de assentadas naturalmente no sítio por meio das suas preexistências, isso sendo ilustradamente expresso no projeto em planta baixa do arquiteto, as linhas curvas dominam. Daí que, pela expressão dos seus "riscos" (palavra que Lucio Costa escolhe para definir seus desenhos e croquis), pela dominância das linhas curvas, insere-se na tradição formal dinâmica que ele mesmo determina como parte da arquitetura moderna. Lucio Costa, além de ter definido as diretrizes para o restauro da Igreja, o projeto se consolidou como um projeto técnico executado no local com a sua presença diária de Lucio Costa no canteiro de obras. A pedra também se consolidou como o único material, granito maciço, proveniente da demolição do cais do Flamengo, em todos os procedimentos construtivos das rampas, desde as estruturas dos muros de contenção ao mobiliário desenvolvido, bancos e elementos construtivos, como muretas, calçadas, caminhos "capistranos", desenvolvendo uma metodologia da tradição da estereotomia. A construção desenvolvida racionalmente no local, com a recolha, reaproveitamento e realocação das pedras, também foi realizada no Museu das Missões. Lá, como vimos, Lucio Costa constrói o embasamento das colunas com pedras recolhidas do levantamento realizado pelas cidades das Missões, procedimento que foi aprendido com a casinha com que Lucio Costa se defronta nesse estudo. Além disso, no Museu das Missões, as ruínas das construções foram posicionadas próximas e dentro do Museu como acervo.

As Rampas da Glória foram importantes para dar o devido acesso à igreja e para Lucio Costa destacar "uma chocante constatação": não obstante o modelo colonizatório brasileiro tenha gerado a pobreza, também apresentou "algo de positivo a ressaltar, do ponto de vista comunitário": que "toda essa opulência, toda essa riqueza física e espiritual contida nas igrejas antigas, estava sempre – e ainda está – à disposição de qualquer um, ao alcance do povo"[757]. As Rampas da Glória, além do acesso para a igreja, tiveram um importante papel na destinação da área, desde o Passeio Público à Praça Paris, projeto que foi desenvolvido no Plano Agache. No período anterior, a prefeitura do Estado do Rio de Janeiro havia submetido, para aprovação do SPHAN, a construção de "uma cortina de prédios

[756] Lucio Costa, "Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro: Rio de Janeiro – RJ" *in* Pessôa, José (ed). *Lucio Costa: documentos de trabalho*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1999 (1943), p. 52.

[757] Lucio Costa, "Destaque" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 518.

de apartamentos, sendo três deles com sete pavimentos, um com oito e o último com dez", comprometendo totalmente a monumentalidade, a individualidade e a imagem da Igreja. Lucio Costa então atuou, então, como agente de preservação não apenas da igreja, mas da paisagem urbana. Segundo ele, "não se trata tanto, no caso, de beneficiar a igreja, como, principalmente, a 'paisagem urbana, num dos seus trechos mais característicos e impregnados de tradição"[758]. Ainda explica que "deve-se evitar qualquer tratamento arquitetônico que pretenda simular, em uma contrafação, o estilo antigo autêntico da igreja, tais como volutas, coruchéus etc. ou motivos complementares maiores de intenção 'decorativa', como, por exemplo, pérgulas ou fontes no chamado 'estilo colonial', pois que a beleza da paisagem e a pureza da arquitetura da igreja dispensam semelhantes acessórios, sempre grotescos, mormente na vizinhança de monumentos antigos"[759].

Conforme ocorre no Museu das Missões, Lucio Costa aproveita as pedras remanescentes do antigo cais do Flamengo. Segundo ele: "para os degraus e patamares das escadas, seria aconselhável o aproveitamento dessas magníficas pedras das velhas calçadas da cidade, calçadas que vem sendo sistematicamente destruídas sem ao menos se levar em conta a utilização alhures de tão valioso material e isto apenas porque, devido às dimensões das pedras e respectivos tardozes"[760], segundo o arquiteto, a igreja barroca "é uma das obras-primas da arquitetura portuguesa na colônia"[761]. Além disso, as Rampas da Glória, o Museu das Missões e o Parque Guinle foram projetos que tiveram como preexistências, arquiteturas históricas, igreja barroca portuguesa ou Palácio "afrancesado", que implicaram experimentações para alcançar a harmonização do espírito histórico do passado, com a arquitetura contemporânea. Para cada um deles, os mecanismos de transformação do território ocorreram em um método "caso a caso".

[758] Lucio Costa, "Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro: Rio de Janeiro – RJ" *in* Pessôa, José (ed). *Lucio Costa: documentos de trabalho*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1999 (1943), p. 52.

[759] Lucio Costa, *Ibidem.*

[760] Lucio Costa, *Ibidem.*

[761] Lucio Costa, *Ibidem.*

Capítulo II | “Na segunda fase as duas coisas se tocam... e a arquitetura se transformou”: a irremediável condição pós-moderna

2.1 Continuidades e descontinuidades na arquitetura moderna

2.1.1 A transição disciplinar: Entre Ruptura e Continuidade

Caracterizado como um período de transição, o contexto dos anos de 1950 e 1960 foi marcado por sucessivos momentos de proposição projetual, e que já foi identificado, no decurso do processo, como o início de uma arquitetura pós-moderna. Em um exercício de superação da cidade funcionalista, buscou-se a inclusão de novas classificações humanas, emergindo daí novas espacialidades que se adequassem às novas necessidades, incluindo mais aspectos sociais, identidade coletiva e aspectos emocionais individuais. Perdeu-se, portanto, a unidade, e passou a valer a ruptura entre "o discurso e a obra, entre o fazer e o pensar arquitetura, entre a prática profissional e a teoria arquitetônica"[762]. O período expressa o momento imediato ao fim da Segunda Grande Guerra mundial e o aprofundamento da avaliação absoluta dos aspectos culturais, sociais e científicos já iniciados no começo do século XX, relativos ao que se compreendeu como a experiência das vanguardas. A arquitetura moderna, depois de vencer a luta linguística, passou a enfrentar discussões polarizadas, emblematicamente representadas entre o dualismo do desenvolvimento na raiz de uma tradição e uma composição conflituosa entre o progresso da arquitetura orgânica e a arquitetura composta por um ideal racionalista. Os protagonistas eram, principalmente, por arquitetos da Itália e Inglaterra. Do lado italiano, os aspectos culturalistas e a opção de continuidade metodológica da tradição racionalista, porém com o aprofundamento da dimensão da psicologia humana em detrimento da dimensão objectual do racionalismo. Do lado inglês, o aprofundamento "dos aspectos tecnicizantes patentes no período dito heroico do Movimento Moderno e ainda não cumpridos, na sua leitura, pela permanência da instrução e modelos Beaux-Arts"[763], iniciados desde o debate do CIAM VIII (1951), e que buscaram responder ao modelo do racionalismo da "cidade funcional", representado pelo movimento brutalista inglês, veiculado pela revista *Architectural Review* (AR). A *Architectural Review* se tornou um dos principais veículo de discussão dos anos de 1950, principalmente ao centralizar as discussões sobre os arquitetos Alison e Peter Smithson, sobre o New Brutalism e ao apresentar novas possibilidades disciplinares para a arquitetura moderna para definir uma nova abordagem do moderno.

[762] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 109.

[763] Jorge Figueira. *A Periferia Perfeita*: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80, 2009, p. 26.

A passagem da modernidade para a pós-modernidade, especialmente no contexto mundial da disciplina, que já se encontrava vinculada diretamente ao modelo econômico globalizado, foi na sua essência, assim, sobre a vertente racionalista, e fez derivar múltiplos posicionamentos num debate que já construía algo que já não era fundamentalmente da ortodoxia moderna. Segundo nota Colquhoun sobre esse período, "em vez de tentar reformar a arquitetura a partir de uma interpretação especificamente modernista do racionalismo, buscava antes redefinir o racionalismo nos termos de uma tradição autônoma da arquitetura"[764]. Esse período foi categorizado com atitudes antimodernas e pró-modernas, com a necessidade de formulações de teorias prescritivas, proscritivas e críticas, e sobre o tratado teórico para uma tentativa de definição do escopo disciplinar, que já estava para se desenvolver desde 1939, como identificou Charles Jencks[765]. Essa fase, que representou o caráter construtivo e fecundo da crise do racionalismo, também percorreu uma heterogênea produção de paradigmas teóricos sob as ciências fenomenológicas, estéticas, teoria crítica, como a distinção da história e do historicismo, sobre o sentido, sobre o lugar, sobre a ampliação da teoria urbana e, no geral, abriu espaço para que, a partir da década de 1990, as agendas éticas, ambientalistas e políticas[766] fizessem parte do corpo disciplinar. Formulou-se também um campo de desenvolvimento de um método científico, em continuidade às metodologias modernas, que pudesse responder às questões ainda incompletas, encontradas no impasse da forma e da função que a sombra do funcionalismo ainda estava a obscurecer: um desenvolvimento espiritual, por assim dizer, da arquitetura.

Na formulação do método científico em arquitetura, é possível citar dois notáveis arquitetos que se dedicaram ao processo Peter Eisenman (Nova Jersey, 1932), que trabalhou no desenvolvimento do projeto diagramático que passou a ser o mecanismo central do seu projeto teórico e prático em arquitetura. Aplicou o diagrama como operação a priori e como forma de sintetizar relações lógicas, formalistas da arquitetura. Determinou o diagrama como a primeira fase da metodologia de projeto, para reunir informações e elaborar relações entre as informações levantadas e gerar uma arquitetura conceitual antes mesmo de obter uma proposição projetual do edifício. Da mesma forma, Christopher Alexander apresentou uma crítica ao moderno com inovações tecnológicas, ao desenvolver um raciocínio analítico e compositivo e considerar como parte dos parâmetros metodológicos os processos cognitivos, espaciais e genéticos (sistemas de redes, inter-relações e sintaxe espacial), o que contribuiu

[764] Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 92.

[765] Cf. Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973].

[766] Cf. Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966].

para alterar de forma significativa as teorias urbanas. Veremos que esses arquitetos também irão contribuir, nas décadas seguintes, no campo disciplinar.

Proveniente da conjuntura de crise, em que a arquitetura moderna foi "sucessiva e ciclicamente contestada, reanimada e reformulada"[767], a arquitetura pós-moderna, uma neovanguarda na tradição moderna, provocou composições de novos discursos sobre a prática arquitetônica, como: as sobreposições de racionalidades; o desenvolvimento de métodos projetuais; os questionamento dos limites e das definições da arquitetura com o alargamento das fronteiras disciplinares; reformulações éticas; e revisões do programa que abalaram as estruturas elementares do movimento moderno. As neovanguardas[768] passaram a "se colocar(em) como experimentação crítica da articulação da linguagem, [e deviam] deve, pois, ser comparada[s] com a realidade do trabalho concreto e produtivo sobre as novas possibilidades de comunicação programadas"[769]. Nessa perspectiva, desenvolveu-se sobre os resultados da superação das dificuldades desses pontos de revisão, principalmente no que se refere à reflexão da célula habitacional e sobre a noção de cidade antropocêntrica, ambos centrados no carácter ideológico do individualismo, na metáfora do organismo vivo e corporificação espacial[770]. A multiplicidade de posicionamentos face à condição do movimento moderno, com intenções, de um lado, de ruptura, e, de outro lado, de continuidade dos valores ainda não efetivados do período racionalista, gerou um processo para um conjunto de transformações sociais e tecnológicas sobre os quais se assentam os fundamentos mais significativos da cultura arquitetônica contemporânea.

A revisão do moderno, portanto, no contexto internacional, pode ser considerada como resultado de um processo crítico ocorrido, efetivamente, a partir de 1950, sobre a narrativa hegemônica e os princípios iniciais do movimento moderno das primeiras décadas do século XX. Um dos principais pontos de revisão consistiu na crítica ao determinismo histórico, que emergiu também pelos historicismos[771], por meio do idealismo hegeliano, e que influenciou diretamente nas vanguardas

[767] Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009, p. 10.

[768] Podemos considerar s neovanguardas as teorias do desenho urbano no continente europeu, como neorracionalismo, neoclassicismo, arquitetura aberta, a versão francesa do urbanismo pós-moderno e as exposições de arquitetura que influenciaram discursos contundentes sobre a arquitetura do período. No eixo anglo-americano, é possível identificar o movimento Townscape, regionalismo e Design vernacular, ecletismo histórico, urbanismo defensivo, urbanismo neotradicional, entre outras expressões. Cf. Ellin, Nan, *Postmodern urbanism*. New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1996].

[769] Manfredo Tafuri, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 109.

[770] Cf. Ana Marta Feliciano. *A Metáfora do 'Organismo' nas Arquitecturas dos Anos Sessenta: A obra dos 'Archigram' como manifesto de um 'Novo habitar'*. Lisboa: Caleidoscópio, 2015.

[771] Segundo Alan Colquhoun há três interpretações para a palavra historicismo: 1. a teoria de que todos os fenômenos socioculturais são historicamente determinados e todas as verdades relativas; 2. um interesse pelas tradições e instituições do passado; 3. a utilização de formas históricas. Alan Colquhoun, "Três tipos de

artísticas e, consequentemente, na formação dos princípios fundamentais da arquitetura moderna. Esse caráter objetivava, por meio da amnésia histórica e do desafio da perpétua invenção, a proscrição sistemática do processo histórico, para gerar novos valores arquitetônicos a favor de uma fé cega no futuro. Outro ponto do processo de revisão dedicou-se sobre a cidade moderna, no sentido que "desobrigou o espaço urbano de depender de funções e vê-lo como, pelos menos a certo sentido, como um sistema formal autônomo"[772]. E ainda, no âmbito morfológico, criticou a aplicação fragmentada e gradual dos princípios do moderno que não dialogavam, consequentemente, com as áreas adjacentes e ainda suprimiam os vestígios da malha e da estrutura social existente[773]. Tal discussão era derivada, conforme Colquhoun apresenta, em razão de proposições que foram realizadas no âmbito da reconstrução das cidades europeias após a destruição da guerra e que se utilizaram de pressupostos modernos, que, pouco a pouco, foram sendo avaliadas como conjuntos habitacionais fragmentados, inconciliáveis com o seu entorno imediato e que não correspondiam às expectativas urbanas comprometidas. Nesse primeiro momento, a revisão também se dedicou a discutir o aspecto do edifício moderno na sua dimensão sociológica e psicológica e no que permeava a questão sobre a institucionalização fragmentada das versões da utopia tecnológica da década de 1920 como política do estado de bem-estar social e a sua apropriação capitalista. No âmbito ideológico, discutia-se a apropriação das técnicas e imagens modernas por corporações empresariais[774]. A revisão ainda elaborou a crítica ao moderno quando detectou que a doutrina racionalista estava conduzindo a arquitetura para a deploração da complexidade e a negação das contradições a favor de finalidades expressivas que priorizavam uma simplificação do sistema e um purismo da forma[775], consolidando a crítica de Venturi como uma das mais acentuadas do processo.

No domínio do urbanismo, expandir as funções humanas – habitar, trabalhar, recrear e circular, incluindo as ideias vinculadas à noção de associação, identidade, padrões de crescimento, agrupamento e mobilidade. Assim, modelos revisionistas que sintetizavam algumas experiências e ideias ainda dispersas, segundo nota Colquhoun, passaram a perceber a cidade com uma malha sólida e anônima com quarteirões fechados e ruas com diversas funções; a fazer incidir a devida importância simbólica para edifícios isolados, valorizando a sua individualidade e a malha contínua

historicismo" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1983], p. 23.

[772] Cf. Alan Colquhoun, "Conceitos de espaço urbano no século XX" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1985], p. 210.

[773] Cf. Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

[774] Cf. Alan Colquhoun, *Idem.*

[775] Cf. Venturi, Robert, *Complexidade e Contradição em arquitetura*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020 [1966].

na qual se insere; reprogramar a rua e a praça para atividades públicas não ordinárias; reforçar a escala de pedestres; e conceber as camadas históricas como um palimpsesto, assumindo a cidade com camadas que formam o tecido urbano diacronicamente, inversamente percebida pelo urbanismo moderno como um processo linear, "cancelando os períodos anteriores em nome da unidade do Zeitgeist"[776].

Incluía-se como parte desse novo repertório a ideia do "perfil invertido", que consistia, além de uma nova leitura do falanstério, em grandes blocos que rodeariam o centro, que limitariam o espaço e dariam uma imagem significativa e simbólica para o lugar, ao ponto de ampliar o conceito de comunidade e mobilidade[777], perpetuando a pesquisa tipológica da "Immeuble-villa" de Le Corbusier. Assim, a ideia de comunidade se inseriu dentro do contexto de discussão para a arquitetura moderna. Giedion, que define a monumentalidade moderna como a síntese entre *civitas* e *urbis*, declarou que "as pessoas desejam que os edifícios representem sua vida social e comunitária para preencher mais do que funcionalidade, dar mais do que o cumprimento funcional"[778]. O conceito, portanto, de *civitas*, procurou ser re-conceituado diante de uma nova ideia de comunidade, já que o conceito de comunidade, para os modernos, estava vinculado ao sentido de monumentalidade.

Embora tenha havido a discussão permanente sobre o tipo ideal de habitação, como a discussão feita por Henri Levebvre[779] (1901-1991) e Henri Raymond (1921) em defesa da habitação pavilhonar, o foco mudou, nos finais da década de 1950 e na década de 1960, das certezas absolutas do debate arquitetônico para as incertezas profícuas do urbanismo pós-moderno, circunscrevendo o debate arquitetônico no debate urbanístico, aspecto notável nas obras de Aldo Rossi, na *Arquitetura da cidade*[780] (1966), de Gregotti, *Território da Arquitetura*[781] (1966), dos Smithson, *Urban Structuring: studies*[782], de Nuno Portas, *A cidade como Arquitetura*[783] (1969), entre outros. Se os CIAMs haviam

[776] Alan Colquhoun, "Conceitos de espaço urbano no século XX" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1985], p. 219.

[777] Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009, p. 56.

[778] Cf. Giedion, Sigfried, *Espaco, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*, São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1941].

[779] Cf. Levebvre, Henri, *Introduction à l'étude de l'habitat pavillonaire*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961.

[780] Aldo Rossi, *A Arquitetura da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966].

[781] Vittorio Gregotti, *Território da arquitetura*, Milano: Feltrinelli, 1966.

[782] Alison Smithson, Peter Smithson, *Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson*, London: Studio Vista, 1967.

[783] Nuno Portas, *A Cidade como Arquitectura: apontamentos de método e crítica*, Lisboa: Livros Horizonte, 2007 [1967].

classificado as funções básicas da necessidade humana em habitar, trabalhar, recrear e circular, o urbanismo pós-moderno, protagonizado por diversos arquitetos, diversas ideologias e linhas de pensamento que chegavam a ser divergentes entre si, passaram a incluir nessa síntese moderna a discussão sobre a determinação de definir novas necessidades humanas, sem, contudo, elaborar uma estética fechada, mas a favor de uma estética de transformação: não mais aquelas soluções elaboradas em resposta à cidade industrial, mas busca de soluções para a cidade moderna e para uma sociedade de massas.

A teoria urbanística da crise passou a considerar as imperfeições do tecido urbano como algo essencialmente fragmentado, em camadas superpostas, com a efemeridade latente, e, assim, defendendo o palimpsesto como método. E, de forma complementar, e que terá visibilidade a partir da década de 1960, a cidade deveria ser a expressão das relações sociais, espaços de sociabilidade, como Henri Lefebvre defendeu[784]. E ainda, e a mais nova visão: a cidade absorvida pela nova era da comunicação em massa. Tafuri dimensiona: "A cidade, como estrutura publicitária e autopublicitária, como conjunto de canais de comunicação, torna-se uma espécie de máquina emitindo mensagens constantes: o indeterminado parece-se na sua forma específica, apresenta-se como única determinação possível para o conjunto urbano"[785]. Essa dimensão de considerar a cidade como um sistema de comunicação, como fator significativo para mudanças tecnológicas, alterou de forma expressiva o estatuto moderno e estimulou uma revisão do modelo urbanístico. Charles Jencks nota que a arquitetura pós-moderna surgiu nos anos sessenta como reação aos "falhanços" da arquitetura moderna: o falhanço do desenvolvimento urbano convincente e o falhanço em comunicar efetivamente. Explica que "a arquitetura pós-moderna desenvolveu uma morfologia de base urbana, o contextualismo, bem como uma linguagem arquitetônica mais rica baseada na metáfora, na imagística histórica e na imaginação"[786]. Ao alargar essa premissa comunicativa da cidade, as comunicações contemporâneas desmantelaram os limites do espaço e tempo, incidindo em novos modelos de redes capazes de promover uma interação social completamente diferente dos padrões estabelecidos. Esse fator é que justifica a promoção de formas urbanas conscientemente descentralizadas, fragmentadas e dispersas, porém com a defesa de que seriam vinculadas imaterialmente pelas novas redes de interação. Diante das transformações profundas que as cidades europeias passaram no primeiro meado do século XX, o medo da hiper concentração das megalópoles e, de modo contrário, o pavor do desaparecimento das cidades, incitados pela capacidade tecnológica

[784] Lefebvre, Henri, *Le Manifeste différencialiste*. Paris: Gallimard, 1974.

[785] Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 113.

[786] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 351.

e a facilidade de mobilidade de habitar distante do aglomerado da cidade, dispersou tanto fisicamente como intelectual e profissionalmente o *core* das cidades, prenunciando-se a sua morte. Choay indaga se não seria o momento de admitir a morte da cidade tradicional e questionar se o que a substituiu é em si uma cidade[787]. Assim, o planejamento urbano assume um caráter multivalente, contrário ao desejo de síntese dos mestres modernos, ora de colagem fragmentária[788], com signos e símbolos em constante renovação, como Rowe e Koetter desenvolveram em Collage City, ora de labirinto combinado entre o interior com o exterior, ora de citação de fragmentos recuperados historicamente. Tais características, muitas vezes limitadas ao tratamento de fachadas, de superfícies, ou de projeto de pequenas intervenções, não foram capazes de transformar positivamente as cidades.

As análises desenvolvidas sobre períodos curtos não consideraram as transformações sociais e econômicas que ocorrem concomitante aos processos urbanos e aos processos históricos ali contidos. Assim, de tal modo, é possível identificar que, das mudanças propostas que se originaram das críticas morfológicas sobre o urbanismo moderno, passou-se, então, também, a evocar os valores "clássicos" tradicionais, baseados nas formas primárias e na sobreposição de formas abstratas, associados aos valores urbanos simbólicos do passado (do passado real, do imaginário e do pastiche), ao sintetizar o realismo técnico do moderno, florescendo uma notável aceitação para o ecletismo dos estilos arquitetônicos. Dentro dos espectros dos projetos urbanos pós-modernos, também houve a vertente dos ideais de Leon Krier (Luxemburgo, 1946), que "deseja[va] somente ser sensível às tradições vernáculas, às histórias locais, aos desejos, necessidades e fantasias particulares, gerando formas arquitetônicas especializadas, e até altamente sob medida que podem[podiam] variar dos espaços íntimos e personalizados ao esplendor do espetáculo, passando pela monumentalidade tradicional"[789]. O ecletismo, desta vez, não apenas restrito aos elementos arquitetônicos do passado, mas como substância cultural em nome de um internacionalismo. A combinação autorizada não se restringia geograficamente, ao contrário, expressava o caminho da economia globalizada, em que fragmentos de diferentes localidades e diferentes culturas poderiam ser adicionados ao repertório referencial. Segundo Harvey, "a inclinação pós-moderna de acumular toda espécie de referências a estilos

[787] Cf. Francoise Choay, "El Reino de lo Urbano y la Muerte de Ciudad" *in* Ramos, Á. M. (ED.), *Lo Urbano em 20 autores contemporáneo*. Barcelona: ETSAB; UPS, 2004.

[788] David Harvey apresenta um notável exemplo sobre as colagens internacionalizadas, diante dos fortes movimentos migratórios, que reproduzem ilhas de "pequenas Itálias, Havanas, Tóquios, Coreias, Kingstons e Karachis, bem como Chinatowns, barrios latinos, quarteirões árabes, zonas turcas etc.". Cf. Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 87.

[789] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.* São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 69.

passados é uma de suas características mais presentes"[790]. Assim, "o impulso nostálgico é um importante agente do ajuste à crise, é o seu emoliente social, reforçando a identidade nacional quando a confiança se enfraquece ou é ameaçada"[791]. Embora se tivesse o objetivo de recuperar o espírito dos espaços urbanos antigos, ou em desuso, em nome de um resgate do espírito citadino histórico, como as *Piazzas d'Itália*[792], a reabilitação permitiu uma nova proposta de uso para os espaços, podendo até contrariar o seu caráter original e suas raízes estéticas históricas. Entretanto, por outro lado, a preocupação com as identidades individuais e coletivas passaram a fazer parte das propostas com maior constância, o que aponta criticamente para o ideário do urbanismo moderno sobre a dificuldade de dar respostas à diversificação cultural urbana, sobre o pouco interesse e pouco desenvolvimento nos problemas estéticos resultados dos conflitos e harmonias de diferentes grupos culturais em uma mesma zona habitacional.

O retorno dos arquétipos universais do classicismo se associou à capacidade tecnológica de flexibilizar a produção da repetição em massa – graças ao desenvolvimento computacional – ao permitir a personalização de produtos, que facilmente poderiam reproduzir elementos históricos, cuja produção anterior era artesanal, agora pelo método industrial. Nunca se conformou como um retorno ao mundo estético pré-industrial. Ao contrário, a associação da vanguarda com a produção industrial foi ainda mais aprofundada com o mercado ao ampliar a capacidade industrial para a arquitetura. Aliás, Harvey aponta que o impulso modernista de "reprimir a significação do capital simbólico na vida urbana"[793], associado ao "igualitarismo forçado do gosto"[794], teve um papel decisivo na "promoção do mercado de ambientes e estilos arquitetônicos urbanos mais diversificados"[795]. O acúmulo de signos e símbolos bem como com a proposta de transformar a cidade em uma experiência de renovação da sua monumentalidade e da figura do monumento, e o movimento de assumir a cultura de massa e a cultura do consumo como uma cultura de valor, tão expresso pela *Pop Art*, tenderam para uma arquitetura do espetáculo, muitas vezes teatralizada e, na visão do fenômeno estético, associada à construção de novos espaços urbanos, que chegou ao seu auge nos anos de 1980. Alguns exemplos de edifícios singulares se tornaram o fundamento da cidade. Além da construção de uma nova imagem

[790] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989] p. 85.

[791] David Harvey, *Ibidem.*

[792] A Piazza d'Italia de Charles Moore (1979), construída como uma praça pública urbana, localizada logo atrás do Centro Cultural Italiano-Americano em Nova Orleans (EUA), é uma obra chave pós-moderna notável.

[793] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 82.

[794] David Harvey, *Ibidem.*

[795] David Harvey, *Ibidem.*

monumentalizada, a mistura eclética de estilos históricos, a colagem e a citação, a "descriminalização"[796] do ornamento, a diversificação das superfícies se tornou um ponto marcante para a arquitetura pós-moderna e se refletiu no planejamento urbano.

Ao mesmo tempo, houve o retorno da validação das metodologias de vanguardas, que, no caso pós-moderno, foram da *Pop Art* e do Minimalismo, cujo princípio fundamental reside no desenvolvimento tecnológico e contraditoriamente à crítica sobre a crença no progresso tecnológico nascida no movimento moderno do período heroico. Além disso, "a sociedade de consumo, sobretudo na América, Europa e Japão, absorveu a *avant-garde* com o seu padrão de ciclos de consumo: o chocante 'novo' da elite transformava-se agora no estilo novo e refrescante que deixava para trás produtos mais velhos"[797], e que, consequentemente, designou ciclos curtos para a produção artística. A Pop Art, veiculada pelo grupo de artistas Independent Group[798] (1952-1956), entre eles os arquitetos Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Banham, Lawrence Alloway e Richard Hamilton, refletiu nas ideias do Team X. Assim, a estética da cidade passou a estética do consumo, da reprodução de temas relacionados ao consumo, com atenção para as experiências efêmeras e valorização das ocupações temporárias. Como a principal causa posta pelo movimento pós-moderno em formação estava na contestação das limitações impostas pela visão disciplinar funcionalista, o CIAM foi um dos espaços a serem ocupados com as diretrizes correspondentes aos dissidentes. Cluster City, dos Smithson, foi do micro para o macro, representando a heterogeneidade e significou uma virada nas teorias urbanas. O paradigma se compartimentalizou, induzindo a um conceito de pós-moderno

[796] Um paralelismo com a discussão que Adolf Loos realizou sobre o ornamento, quando argumenta que a criação de ornamentos supérfluos poderia ser considerada um "delito". É importante frisar que o repúdio de Loos ao ornamento se verifica num momento de experiências arquitetônicas sendo desenvolvidas em diferentes países da Europa e União Soviética, numa conjuntura de estabelecer um novo raciocínio sobre os métodos de projeto e o uso da forma arquitetônica. A arquitetura denominada funcionalista passou a considerar que todos os princípios formais da arquitetura deviam ser incluídos na resolução de um projeto de arquitetura, de modo racionalizado e para cumprir com determinados critérios econômicos e sociais. Associada ao desenvolvimento de novas técnicas construtivas e aplicação de materiais industriais, a arquitetura moderna, gradativamente, foi extinguindo o ornamento como parte do repertório formal do projeto e construção da arquitetura. A aplicação de novas tecnologias a materiais orientou-se para estruturas de betão e aço, de modo a não "necessitar" mais dos ornamentos. Cf. Loos, Adolf, "Ornamento e Crime" [1908] *in Ornamento e Crime e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1908], pp. 171-179.

[797] Jencks, Charles*, Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 348.

[798] Jorge Figueira apresenta uma interessante discussão sobre a ordem de "aparecimento" da Pop Art e do Brutalismo. Segundo Figueira: "Scott Brown toma contacto com o "brutalismo" que entende ser precursor da abordagem pop: 'quando pela primeira vez vi Pop Art, senti que finalmente os artistas estavam a apanhar os arquitectos: e ele [Robert Venturi] disse, isso é ridículo, os arquitectos seguiram os artistas. Levei alguns anos a perceber porque é que ambos tínhamos convicções opostas; porque eu tinha estado em Inglaterra nos anos 50, éramos uma espécie e grupo paralelo aos brutalistas" [...] os brutalistas estavam à frente dos artistas Pop Americanos" *in* Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009, p. 119.

centrado em aspectos particulares da condição urbana simultaneamente à refutação de outras características significativas. Segundo Tom Avermaete[799], três contribuições significativas no debate pós-guerra exemplificam o debate sobre a condição urbana das décadas de 1960 e 1970, caracterizado por posturas antitéticas, ou seja, discutia-se sobre a mesma condição urbana, mas em termos diferentes e muitas vezes, mutuamente exclusivos. O autor se refere à rejeição neo-racionalista do caráter disruptivo da modernidade, notória na obra *Architettura dellla città* de Aldo Rossi (1966); na recusa populista da cidade tradicional dos estudos de Robert Venturi e Denise Scott-Brown nas suas obras *Learning from Las Vegas* (1968) e *Learning from Levigton* (1970); e na rejeição neo-moderna da autonomia da arquitetura na contribuição de Bernard Tschumi em *Manhattan Trasncripts* (1977)[800].

A terceira geração de arquitetos sob a designação de Team X procurou sistematizar as condenações do funcionalismo por meio do questionamento e a consequente deslegitimação dos métodos modernos, com a intenção de promover um novo humanismo ao desconstruir a visão do ser universal construída pela ideologia racionalista, a que Choay classifica como "progressista"[801], e de restabelecer as bases da identidade urbana. Assim, passaram a resgatar categorias da cidade tradicional, o sentido de identidade e comunidade do passado, mirando a constituição das relações entre o núcleo familiar e os grupos sociais e entre o espaço íntimo da habitação em relação ao espaço público do espaço coletivo. Esse caminho buscou desenvolver direções historicista ao formar grupos que visavam um tipo de regionalismo moderno[802]. Os arquitetos que protagonizaram o debate, como os holandeses Jacob B. Bakema (1917-1981) e Aldo Van Eick (1918-1999) trouxeram a discussão sobre a complexidade da dimensão individual do sujeito.

Alison e Peter Smithson por outro lado, propuseram duas estratégias: "a primeira, denominada significativamente 'Re-identificação urbana' (1952), visava restabelecer a identidade através de uma ordem clarificadora baseada em uma 'hierarquia de vias significativas'. O segundo meio para clarificar a identidade era completamente diferente: tratava-se de induzir a ordem subjacente das 'associações humanas'"[803]. Não obstante as proposições do Team X tenham suscitado novas teorias analíticas para o urbanismo, as discussões pairavam sobre, especificamente, a desconstrução da ideologia do CIAM, a que apontava o problema da circulação na cidade conformada pelos zoneamentos monofuncionais

[799] Cf. Avermaete, Tom, *Another Modern: The Post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods,* Rotterdam: NAi Publishers, 2005.

[800] Avermaete, Tom, *Idem*.

[801] Choay, Françoise, *O Urbanismo: Utopias e Realidades*, São Paulo: Perspectiva, 2001 [1965].

[802] Como o grupo Neo-libety formado pelos arquitetos Gardella, Portoghesi, Albiniem, na Itália; os formalistas na América, pelos arquitetos Saarinen, Barnes, Johnson; o Estilo Japão, formado por Tange, Kurokawa, Kikutake; e a escola de Barcelona, pelos grupos MBM e Bofill; os arquitetos norte-americanos: Robert Venturi, Charles Moore, Robert Stern e Michael Graves.

[803] Jencks, Charles*, Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 35.

como o principal mecanismo do planejamento urbano. A crítica estava em sujeitar o fluxo da cidade a uma circulação irredutivelmente programada, já que as funções urbanas poderiam concentrar-se em zonas única, sobrepostas. Segundo Jencks, o principal pontos de diferença entre o CIAM e o Team X foi sobre o estudo de determinados fatos "num tempo específico e num local específico"[804], em que residia como princípio a negação da universalidade. O desafio gerado desses pontos de discussão foi como dar identidade para uma cidade em crescimento policêntrico de uma cidade em clusters[805].

A universalidade do programa moderno para as cidades, passou por um julgamento para além da sua proposta metodológica e ideológica. Não há apenas uma proposta para a cidade pós-moderna, mas diversas revisões que se dividem em blocos de interesse. Então, se, por um lado, é possível identificar o desejo de Krier em resgatar um urbanismo como se estivesse em continuidade com as cidades históricas, por outro lado, há aqueles, nomeadamente Robert Venturi, que apontam para os galpões arquitetônicos como expressão do urbanismo da cidade contemporânea. A quebra da hegemonia na prática urbanística moderna foi uma luta que se tentou não apenas sobre as soluções estéticas, linguísticas, mas no âmbito do desenvolvimento urbano. Entretanto, o período pós-Segunda Guerra, que necessitou de soluções eficientes e rápidas, só tinha como modelo disponível para utilizar as fundamentações modernas para a reconstruções das cidades, conforme nota Harvey: "o esforço geral teve razoável êxito na reconstituição do tecido urbano de modo a preservar o pleno emprego, a melhorar os equipamentos sociais materiais, contribuindo para metas de bem-estar social capitalista bastante ameaçada em 1945"[806].

Assim, o período pós-guerra abriu caminhos para diferentes tentativas de determinar, morfologicamente, a cidade e de elaborar novas teorias urbanas, ora ao buscar métodos de projetos para contrapor ou ampliar as questões relacionadas à forma e à função, ora para reelaborar uma nova teoria linguística de representação, que foi desde a defesa de um planejamento historicista de um lado e, de outro, uma abertura para novas utopias supertecnológicas e de propostas de megaconstruções para paisagens megalopolitanas. E ainda para uma abertura para novas fronteiras disciplinares, que se ampliou para as linguagens artísticas figurativas da Pop Art e da Op Art pelo desenho industrial, em que se passou a perceber a linguagem como aberta, autônoma, a ser conformada pelos princípios estéticos, não necessariamente interrelacionados ou objetivando um projeto social. Influenciados pelo desenho industrial, surgiram, então, nesse contexto, os grupos que passaram a ironizar e a recuperar o culto ao novo e ao estranho, tentando superar os

[804] Charles Jencks, *Idem*, p. 286.

[805] Charles Jencks, *Idem,* p. 313.

[806] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 72.

condicionamentos da tradição e das convenções, como o Archigram (Inglaterra), Archizoom, Superstudio, UFO, 999 ou Strum (Itália) e o SITE (EUA). É possível ainda perceber o forte crescimento de experiências metodológicas experimentais que exploraram aspectos específicos da arquitetura, particularmente significativas, para dar respostas a determinados problemas ainda em aberto, como as pesquisas de Christopher Alexander e seus estudos matemáticos sobre forma e função e Eisnmann, sobre o desenvolvimento de métodos diagramais, como já citamos. Ainda é possível citar o Groupe d'étude d'architecture mobile, liderado pelo arquiteto francês Yona Friedman[807] (1923-2019) e com os arquitetos Frei Otto (1925-2015) e Masato Otaka, do período de 1958, que atuaram para a discussão de uma metodologia baseada em estudos matemáticos e no trabalho de programação.

Por outro lado, centra-se nesse período uma das mais significativas contribuições, nos anos de 1960, do alargamento das fronteiras disciplinares para uma consistência teórica que passou a incluir as ciências sociais, as ciências psicológicas comportamentais e as ciências antropológicas. As investigações sociológicas eram o chão sobre o qual a arquitetura e o urbanismo poderiam contribuir para definir o amoldamento social dos espaços e colaborar para a ampliação das investigações das teorias urbanísticas, como em uma retomada dos estudos clássicos da Escola de Chicago que, desde o início do século XX, abordava a cidade como fato social em constante transformação. A persistência do problema da habitação e o acelerado crescimentos dos espaços urbanos acusavam o modelo moderno de insuficiente tanto na sua reflexão ética quanto no seu planejamento urbano, que não penetrava a fundo nos problemas da realidade social. A crítica principal consistia ainda na crítica funcionalista da "forma segue a função", de modo a não incluir dados específicos dos destinatários da arquitetura.

A organização moderna do espaço para o homem universal entrou em conflito ao perceber que os seres habitantes eram, na sua maioria, proletários inseridos em um sistema de dominação econômica, que, muitas das vezes, não se enquadravam na visão poética da autonomia do ser, ou tampouco respondiam à proposta universalizante da arquitetura. A crítica assumida ao movimento moderno, a "condição pós-moderna", era pela superficialidade das relações entre forma e função, pela falta de resposta para a crise da habitação, que "não se resolve com postulados universais, com manifestos funcionalistas ou com culturalismos herméticos, mas sim com uma atuação específica e contextualizada sobre as virtualidades locais"[808]. A ausência de significados e a objetividade funcional,

[807] Yona Friedman, Segundo Colquhoun, "usou métodos de computar posições relativas das funções numa grade tridimensional de cidade. Friedman reconheceu que o arquiteto sempre depara, após computá-las, com uma escolha de alternativas, todas igualmente satisfatórias do ponto de vista operacional." *In* Alan Colquhoun, "Tipologia e metodologia de projeto" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 278.

[808] Bandeirinha, José António, *Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, 2017, p. 25.

que, na escala urbana, "realiza[m]-se de maneira mais crua e ampla; [e que] [...] ao fazê-lo, as deficiências dos resultados se evidenciam, pondo [põem] em crise a pertinência e a validade de seus objetivos e obras iniciais. Essas, embora rejeitassem os 'significados', deles faziam uso para garantir a qualidade dos resultados, enquanto a progressiva ausência dessa sofisticação não estava levando à utopia, mas à mediocridade"[809].

Desse modo, Chombart de Lauwe apresentou uma importante contribuição sobre a democratização do planejamento urbano. O sociólogo apontou que o planejamento urbano ali consolidado a partir da ideologia da técnica não era suficiente para avançar no campo das resoluções sociais. A solução que Chombart de Lauwe distinguiu era a da participação dos usuários no ordenamento dos espaços, além das transformações para uma arquitetura orgânica na década de 1940, quando as teorias urbanas passaram a compartilhar, ainda mais, das transformações sociais como parte das transformações urbanas. A atuação de Chombart de Lauwe estava inserida em um contexto que começara a pensar nas especificidades culturais das comunidades sob uma ótica pluridisciplinar, e finalmente, nas especificidades do destinatário da arquitetura, mas também, e principalmente, das necessidades locais. As relações de poder, sobretudo pela dominação do mercado, pelo lucro e pela normalização da sobreposição dos interesses dos produtores sobre a população passou a ser questionada, pois alienava diretamente a morfologia e o desenvolvimento das cidades. Paralelamente a essa discussão e decorrente do desenvolvimento da teoria organicista, a arquitetura moderna como consequência de métodos racionais orientou-se para um espaço que resultou carente de significados, conforme Rowe definiu o edifício moderno: "totalmente desprovido de conteúdo iconográfico, não sendo mais do que a ilustração de um programa e a direta expressão de um propósito social" ou ainda "a arquitetura moderna seria simplesmente a abordagem racional da construção, o derivativo lógico dos fatos funcionais e tecnológicos[...]". Ou seja, o significado arquitetônico era dado pelo seu correto uso social e recuperava a relação com seu destinatário corrigindo uma "atitude hostil com o espectador, que se traduz[ia] em um elitismo social que converte[convertia] a obra em algo exclusivo e difícil"[810]. Essa era a correção a fazer com o público da arquitetura: "de reconstruir esta ligação comunicativa entre a arquitetura e a coletividade a partir da memória (Rossi) e das linguagens convencionais (Venturi)"[811].

[809] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 194.

[810] Montaner, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001 [1997], p. 138.

[811] Josep Maria Montaner, *Ibidem.*

Por outro lado, Oriol Bohigas[812] (1924-2021) passou a questionar a crescente presença e o delimitador papel dos conteúdos políticos e sociais que passaram a fazer parte dos métodos disciplinares de modo primário: "relegavam a Arquitectura para uma posição de paralelismo enfático que esvaziava a sua matéria central"[813]. Dessa forma, ao contrário do que ocorreu com o desenvolvimento do moderno, em que a ruptura era a ação primeira de construção de significados, no pós-moderno, a dicotomia ruptura e continuidade se sobreporiam, tanto na sua discussão teórica quanto na produção apresentada. A Torre Velasca, em Milão, da equipa BBPR (1950-1958) e o Seagram Building, em Nova York, de Mies van der Rohe (1954-1958) são inaugurados no mesmo ano. Segundo Lina Bo Bardi (1914-1992), "a nova arquitetura 'orgânica' da segunda metade do século XX, assim como os 'brutalismos', as 'ações', os 'espontaneísmos' e todos os movimentos denominados como reações às caixas de sapato da arquitetura racionalista, precisam hoje ser definidos por aquilo que representam: movimentos que, acompanhando o processo de revisão cultural de toda uma parte da cultura ocidental, definem como progresso situações precedentemente superadas e levadas novamente à cena revestidas de novos significados para defender velhas posições"[814].

[812] Bohigas, Oriol, *Contra una Arquitectura Adjetivada* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1969.

[813] Bandeirinha. José António, *Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, 2017, p. 54.

[814] Lina Bo Bardi, "Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1967].

2.1.2 A dialética estática e dinâmica na moderna arquitetura: o barroquismo brasileiro

No primeiro ano da década de 1950, num período em que os valores plásticos da arquitetura moderna já suscitavam um contexto de discussão, principalmente no âmbito internacional, Lucio Costa abordou, no prefácio ao livro de Stamo Papadaki sobre Niemeyer[815], a questão da incompreensão acerca da validade da obra do arquiteto. Essa falta de entendimento viria, principalmente, pelas críticas elencadas sobre a monumentalidade alcançada pela expressão tendente ao tratamento escultórico do edifício[816] e, sobretudo, pela atualização da expressão plástica tradicional, que Nikolaus Pevsner (1902-1983) definiu, posteriormente, como sendo um "retorno do historicismo" e se constituía de modo "anti-racional"[817], pela sua falta de funcionalidade e certa gratuidade. Esse novo momento da arquitetura moderna brasileira, resultado de uma revisão disciplinar interna, mas também externa em relação à doutrina purista, é notada de modo temeroso pelo seu processo evolutivo. Otília Arantes, sobre o enredo desenvolvido da renovação arquitetônica, com Lucio Costa como figura produtiva central, aponta que o "tal sucesso com que cada obra da Moderna Arquitetura Brasileira, grandiosa ou não, reforçava a fábula da sua própria origem miraculosa", devido, o que pode se reconhecer da falta de unidade e continuidade da 'marcha consagradora', ao representado pelas críticas realizadas por "Pevsner, Max Bill, Alvar Aalto, Banham, Nervi", "pela infidelidade de princípios", "teimava em enxergar apenas indisciplina programática, excessos formais, irracionalidade na adequação de meios e fins, e assim por diante"[818]. Lucio Costa, diante desse cenário, discute sobre a qualidade plástica

[815] Cf. Papadaki, Stamo, *The work of Oscar Niemeyer*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1951.

[816] As críticas elencadas à arquitetura de Niemeyer continuaram e se intensificaram depois da construção de Brasília. Pier Luigi Nervi, por exemplo, realizou uma crítica das estruturas em relação aos edifícios de Brasília. Algumas das críticas elencadas por Nervi são preconcebidas por Joaquim Cardoso, quando explica sobre a forma estática e a forma estética. Gilberto Freyre também elenca uma série de problemas relativos à construção dos edifícios em Brasília, que foi "sistematicamente planejada por uma espécie de ditadura arquitetônica", e, até equivocadamente, diz que "haviam esquecido de deixar espaço para escolas!", entre outros equívocos e profecias não alcançadas. Cf. Pier Luigi Nervi, "Críticas das Estruturas", *Casabella*, n. 223, Milão, janeiro 1959, pp. 54-56; Joaquim Cardoso, "Forma estática – Forma estética", *Módulo*, 10, Rio de Janeiro, Agosto 1958, pp. 3-6; Gilberto Freyre, "Brasília – Prós e contras", *The Reporter*, 7, 22, Nova York 31/03/1960, pp. 31-32.

[817] Pevsner, Nikolaus, "Modern architecture and the historian, or the return of historicism", *Journal of the Royal Institute of British Architects 68*, 1961, p. 236.

[818] Otília Atantes, "Lúcio Costa e a 'Boa Causa' da arquitetura moderna" *in* Arantes, Otília; Arantes, Paulo. *Sentido da Formação: Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*, São Paulo: [s.n], 2021, pp. 101-115.

como definidora da expressão artística da arquitetura favorecida pelas novas técnicas construtivas e não apenas como fator eventual resultante das imposições programáticas e funcionais, afirmando, claramente, uma preponderância da forma sobre a função, assumindo "soluções que possuam[possuíssem] um inerente valor plástico"[819]. Segundo ele, o método de trabalho de Niemeyer, em que a intenção plástica e funcional já estava presente na primeira etapa do projeto, propriamente na abordagem do programa, era o seu segredo: "habilidade e a clareza com que organiza as linhas gerais da composição, seja em planta, corte ou fachada, e a segurança com que seleciona, purifica e leva à forma final a cada parte do edifício ou do conjunto de edifícios"[820]. Até aqui, Niemeyer já tinha desenvolvido obras significativas[821] que compunham seu repertório de experimentações arquitetônicas. O contributo de Niemeyer[822], conforme Lucio Costa ressaltou, foi sobre a expressividade do concreto armado, não somente como protagonista estrutural, mas como definidor da qualidade plástica e expressão das soluções das condicionantes tal como as arquiteturas legítimas do passado foram. Até esse momento, Niemeyer estava entrando em uma segunda fase de seus projetos, em que a linguística do racionalismo estava sendo absorvida e aplicada na prática, mas também demonstrava sua posição quanto aos princípios da tão questionada relação forma e função, com o seu posicionamento sobre a necessidade de aliar a complexidade do projeto de arquitetura, em seu âmbito funcionalista e formalista, à ideia da arquitetura como arte, que, nos projetos, deve expressar-se por meio da intenção plástica. Niemeyer coloca essa questão quando diz: "procuro orientar meus projetos, caracterizando-os sempre que possível pela própria estrutura. Nunca baseado nas imposições radicais do funcionalismo, mas sim, na procura de soluções novas e variadas, se possível, lógicas dentro do sistema estático"[823], assumindo, assim, a intenção plástica como metodologia para a "liberdade

[819] Lucio Costa, "Oscar Niemeyer: Prefácio para o livro de Stamo Papadaki" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1950], p. 195.

[820] Lucio Costa, *Idem*, p. 196.

[821] O projeto Obra do Berço (1937), Pavilhão de Recife (1937), MESP (1937-1945), Conjunto Arquitetônico da Pampulha (1940-1943), Hospital Sul América (Rio de Janeiro, 1952), Edifício Gustavo Capanema (1943), Casa das Canoas (1951-1953), Edifício Copan (1951-1954), os projetos de edilícios para o Parque do Ibirapuera (1951-1954), Edifício JK (1951-1954), Edifício Montreal (1954), o projeto do Museu de Arte de Caracas (Venezuela, 1954), Edifício Liberdade (1954), Hospital da Lagoa (1952); Brasília (1956-1958), Palácio do Jaburu (1957), Residência do Dr. Maurício (Casa Niemeyer, 1958).

[822] Segundo Hugo Segawa: "No Período entre 1951 e 1956, Niemeyer esteve projetando edifícios comerciais e residenciais para empresários em São Paulo (num período de pujança econômica), chegando a organizar um escritório na cidade, dirigido por Carlos A. C. Lemos (1925-2025) O edifício Copan foi projetado nessa época. No início dos anos 1950, Niemeyer também foi chamado para inúmeros projetos em Minas Gerais – relacionado com seu mecenas mineiro, Juscelino Kubitschek (que havia encomendado o conjunto da Pampulha quando prefeito de Belo Horizonte), então eleito governador do Estado nessa época" *in* Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil*: *1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], p. 141.

[823] Oscar Niemeyer *cit. in* Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 129.

formal" dentro de um repertório histórico: "com esse objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia"[824]

A dimensão sobre o método e o vocabulário de Niemeyer serão retomados por Lúcio Costa[825] quando conferir a importância sobre a capacidade da tradição de elevar a consciência coletiva, exemplificando, por meio da qualidade plástica de Niemeyer e do arquiteto Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho –, a argumentação de que foram os que melhor representaram a atitude de seu tempo, o processo histórico da forma, a reunião dos elementos dispersos historicamente, a expressão da técnica e as soluções arquitetônicas para melhor representar a realidade do seu tempo. A qualidade plástica, para Lucio Costa, consiste no forte equilíbrio entre os fatores e os limites que definem o projeto de arquitetura, que darão a devida caracterização para a modenatura e a comodulação, e ainda é aquela que pode realizar a abstração dos elementos artísticos como síntese da modernidade. Foi essa intenção plástica, que consiste na perfeita relação entre arquitetura e construção, considerando o saber-fazer local para formar uma linguagem especificamente brasileira, a distinguida por Giedion como uma descentralização do movimento moderno por contribuições reginais[826].

Lucio Costa compreendia a formulação da tradição como um exercício de reiteramento constante da prática disciplinar. Não é sem razão que a sua defesa do Plano Piloto de Brasília está justamente na "cidade inventada". Essa ideia, que vai de encontro à ideologia da vanguarda de limitar a tradição ao espaço reduzido de testemunho e de suprimir o exercício da tradição, emancipa o pensamento de Lucio Costa para uma revisão do moderno. A tradição arquitetônica eleva-se do espaço reduzido de "testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente, – como criação plástica ainda válida, porque capaz de comover"[827]. O espírito da tradição já estava a ser parte integrante do exercício projetual arquitetônico de Lucio Costa. E ao considerar que o arquiteto

[824] Oscar Niemeyer, *Ibidem*.

[825] "Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando de modo tão desenvolto, e com tamanho engenho e graça, o refinamento e a inventiva que, na respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder-se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha, e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima, que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchik - o que, a meu ver, é significativo." In Lucio Costa, "Depoimento" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], pp. 198-200.

[826] Cf. Giedion, Siegfried; Legér, Férnand; Sert, Josep Lluis, "Nine points on monumetality" *in* Ockman, Joan [Ed.], *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1993, pp. 29-30.

[827] Lucio Costa, "O arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 273.

foi, paulatinamente, realizando um ajuste de conceituação da tradição, aparentemente ele também foi, aos poucos, verificando que esse processo se demonstrou demasiado complexo para ser definido e, sim, para ser incorporado como prática disciplinar da arquitetura. Portanto, percebe-se uma construção aberta e gradual para investigar a tradição como parte do processo da conceituação da arquitetura. E sabendo que esse seria o estabelecimento não apenas para determinar os limites da arquitetura moderna, mas também da arquitetura do passado, o posicionamento do arquiteto diante da reformulação da arquitetura moderna e do processo que a pós-modernidade estava iniciando inevitavelmente nos demonstra a abertura que apresentava para uma revisão do moderno, desde a inclusão da tradição como parte dos procedimentos projetuais.

Lucio Costa defendeu a arquitetura do período colonial brasileiro porque, em sua investigação, percebeu que o rigor construtivo, estabelecidos pelos fatores e limites da condição do meio, da condição social e da qualidade construtivas do "saber-fazer" da arquitetura portuguesa haviam levado a arquitetura desse período para uma sobriedade construtiva, que, ao mesmo tempo, alcançava aquele espírito que nos emociona. Aquilo que nos comove na arquitetura é a capacidade de reunião de elementos que possibilitem uma consciência coletiva e que, por isso, em uma relação de espaço e tempo, corresponde ao que melhor traduz o espírito de uma civilização. Esse escopo teórico de Lucio Costa foi desenvolvido após os anos 1950, quando a sua teoria passa a defender a qualidade plástica como o principal veículo de comunicação do significado arquitetônico[828]. Ou seja, o arquiteto mantém e reafirma a importância da arquitetura de conservar os significados ativos do passado conciliados com os significados do presente, assumindo a arquitetura moderna como a síntese da concepção formal dinâmica" e da "concepção formal estática". O projeto estético pretendido e alcançado limitadamente por Niemeyer representa a revolução estética elaborada ainda nos primeiros anos do movimento moderno literário e artístico, agora sistematizado para a linguagem arquitetônica. Sobre a expressão plástica da arquitetura, Niemeyer se posiciona ao alegar, diante das críticas à sua arquitetura, que a almejada "síntese da tradição com a arte e a técnica contemporânea"[829], que, em alguns países europeus, buscou "harmonizar as formas tradicionais com os temas e, principalmente, com as possibilidades ilimitadas da técnica contemporânea [...]"[830], esquece-se de que o "advento do concreto armado estabeleceu, alterando os termos e o significado dos elementos mais característicos

[828] Cf. Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951]; Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952]; Lucio Costa, "O arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952].

[829] Oscar Niemeyer, "O problema social na arquitetura" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] p. 186.

[830] Oscar Niemeyer, *Ibidem*.

da arquitetura [...]"[831] e que, em razão disso, "contribuiu para que, em pouco tempo, nos afastássemos das soluções repetidas, frias e geométricas da época, dando à nossa arquitetura um novo sentido plástico – que nos bons exemplos se apresenta lógico e harmonioso – exprimindo a função e o pleno aproveitamento da técnica atual"[832]. Nessa perspectiva, ao considerar que, a partir das décadas de 1940 e 1950, a arquitetura moderna brasileira adquiriu o reconhecimento nos seus contributos e incluiu-se no contexto internacional. Após a sua autonomia, teve seu enquadramento temporal no período de maturidade desse processo e pode ser considerado como parte da aplicação da revisão do moderno elaborada por Lucio Costa, pela razão da abstração dos elementos construtivos para alcançar a equação linguística em processo de elaboração. A década de 1950 foi significativa dentro do contexto quando identificou uma segunda geração nascendo no interior da arquitetura moderna brasileira, envolvida por figuras que lideraram revisões no repertório da linguagem moderna, como Lelé, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), Severiano Porto (1930-2020) e Lina Bo Bardi. É nesse período que a Escola Paulista ou Brutalista de Arquitetura Moderna nasceu no interior do modernismo brasileiro, associada à corrente de pensamento formada, também e principalmente, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

Em razão do desenvolvimento sistemático dos planos regionais para o ordenamento das cidades, que permaneciam crescendo, ou que, no caso dos países que tiveram maior desenvolvimento na segunda metade do século, ou ainda os que sofreram com a Segunda Guerra para reconstruir a cidade, o tema da cidade e do planejamento urbano prevaleceu disciplinarmente de modo a provocar um êxodo, na década de 1950, da arquitetura para o urbanismo[833]. Esse processo, que contribuiu para a revisão principalmente do zoneamento multifuncional, unido aos novos estudos sociológicos provocou um novo papel para o espaço público, que, consequentemente, impactou o formalismo arquitetônico.

Em seu texto sobre o aniversário de 50 anos de Niemeyer[834], de 1957, Lucio Costa complementa, por meio de uma relação de jogo entre o problema e a solução do projeto, que a intenção plástica do processo de projeto de Niemeyer era definidora das virtudes funcionais do projeto. Diz que, para Niemeyer, "o partido – isto é, a escolha da disposição geral e consequente subordinação das partes – é tomada, quase diria, de assalto, logo na primeira investida;" e complementa que, se não há uma solução logo no primeiro estudo, "o jogo prossegue e começa então a ronda implacável; é de manhã

[831] Oscar Niemeyer, *Ibidem.*

[832] Oscar Niemeyer, "*Ibidem.*

[833] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 82.

[834] Lucio Costa, "Oscar 50 anos" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 197.

à noite, fora de hora – até que, quando menos o espera, abordado de vários ângulos, o cerco se define, e o tema, acuado, como que afinal, se rende, se entrega, oferecendo ao arquiteto a almejada solução"[835]. Assim, alicerçada pelo método projetual de Niemeyer, a intenção plástica defendida por Lucio Costa será seu argumento principal para o sentido de continuidade dos fundamentos do moderno e vai reverberar na sua defesa de uma arquitetura moderna brasileira. E ainda irá orientar seu posicionamento diante das discussões da pós-modernidade. Para o arquiteto, a intenção plástica define a relação entre arquitetura e tradição, no sentido que aplica uma consciência coletiva. Segundo Lucio Costa, é esse vínculo com o espírito do tempo que dá sentido histórico à arquitetura. Só que, em 1958, Niemeyer[836] apresenta uma revisão autocrítica da sua obra que se reflete no desenvolvimento da arquitetura brasileira e prospecta para uma nova fase da arquitetura nacional, segundo Artigas[837] . Conforme Niemeyer, Brasília, junto com o Museu de Caracas, representa uma mudança no seu modo de projetar: sai com "confiança na capacidade de improvisação de que me julgava possuidor"[838] [e que] "levou-me por vezes a descuidar de certos problemas e a adotar uma tendência excessiva para a originalidade"[839]. Discutiu sobre o significado das nossas expressões arquitetônicas, reivindicando a autonomia cultural, artística e profissional dos arquitetos.

Em seu ensaio, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre – Depoimento de um arquiteto carioca"[840], de 1951, Lucio Costa realiza uma genealogia da construção no Rio de Janeiro, contextualizando desde a fundação da ENBA, realizada por Grandjean de Montigny, no segundo quartel do século XIX, para justificar e demonstrar um balanço sintomático, por meio do processo histórico, sobre os dogmatismos arquitetônicos modernos, com a conciliação de três aspectos fundamentais – o econômico-social, o técnico e o artístico, sintetizado por Lúcio Costa como "o plástico, na sua ampla abrangência"[841]. A renovação urbanística do Rio de Janeiro possibilitou, ainda que o seu desenho urbano com "delineamento primitivo e já modernizado, ainda apresentava, quanto

[835] Lucio Costa, "Oscar Niemeyer: Prefácio para o livro de Stamo Papadaki" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 196.

[836] Cf. Oscar Niemeyer, "Depoimento" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] pp. 238-240.

[837] Vilanova Artigas, "Revisão crítica de Niemeyer", *Acrópole*, 237, São Paulo, ano 20, Julho 1958, p. 420.

[838] Oscar Niemeyer, "Depoimento" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] p. 238.

[839] Niemeyer, Oscar, *Ibidem*.

[840] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 157.

[841] Lucio Costa, "Chômage" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1932-1936], p. 83.

à escala, nos moldes da sua feição tradicional"[842], a presença já de alguma arquitetura daqueles que se "tornaram modernos sem querer, preocupados em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente faculta"[843]. O Rio de Janeiro já havia tido algumas intervenções com o urbanismo providencial do prefeito Francisco Pereira Passos, no início do século XX: a criação das avenidas beira-mar e central, de alguma maneira já preconizava uma monumentalidade e continuidade do tráfego, embora, ainda limitada. A ordenação arquitetônica monumental proposta por Le Corbusier (1934), necessária diante do prognóstico da área examinada da cidade do Rio de Janeiro, teve a intenção de demonstrar, antecipadamente, soluções para os problemas urbanos que já tinham se iniciado na cidade. Le Corbusier concebeu, em síntese, um extenso viaduto, com estrutura de ponte, que se adaptaria à topografia local para realizar a comunicação rápida com os bairros periféricos. E ainda sugeriu como modelo de moradia uma superestrutura destinada à habitação. A região comprimida entre o mar e montanha sofreria e iria comprometer a sua paisagem e a dinâmica urbana com os problemas de tráfego e habitação em um futuro breve. A ideologia por trás da habitação coletiva fez Lucio Costa discutir sobre a resistência da cultura brasileira em aceitar o novo modo de vida, ao trocar a casa brasileira pelos apartamentos habitacionais. O estudo que Le Corbusier apresentou para Lucio Costa e para o grupo dos arquitetos envolvidos sobre a cidade do Rio de Janeiro, na ocasião do projeto do MESP, sobretudo sobre a grande via de ligação é, de alguma maneira, referência para a arquitetura moderna brasileira, como o são, por exemplo, o Edifício do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho) de Affonso Eduardo Reidy e o Conjunto Habitacional Presidente Getúlio Vargas (1953-1954), do arquiteto Flávio Marinho Rego, entre outros, também do Rio de Janeiro.

Esse momento de Lucio Costa marca o início para o arquiteto da defesa sobre o olhar prospectivo para uma arquitetura já com um enriquecimento do dicionário expressivo moderno. Segundo Leonídio, "se nos textos de 1945 a 1948, o que estava em jogo era consolidar, como memória, uma batalha tida como vencida (e como tal festejada), a partir de agora trata-se também de evitar que a arquitetura moderna brasileira se perca num futuro desvio de rumo"[844]. Ou seja, manter-se nos fundamentos da arquitetura moderna, no âmbito dos valores da continuidade da tradição, ao derivar do racionalismo

[842] Lucio Costa, "Oscar Niemeyer: Prefácio para o livro de Stamo Papadaki" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1950], p. 158.

[843] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 167.

[844] Otávio Leonídio, "Crítica e Crise: Lucio Costa e os limites do moderno" *in Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 13, n. 14, dez. 2006, p. 148.

e de constituir uma revisão, sem, contudo, provocar uma oposição. Lucio Costa ressalta e condena, em seu texto, os autores, a multiplicidade de estilos e as muitas variadas expressões arquitetônicas presentes na paisagem urbana do Rio de Janeiro. Elabora uma digressão no tempo ao relatar os problemas de cunho técnico, artístico e ideológico, a multiplicidade de estilos que a cidade apresentava no começo do século. Desde "exemplos dos mais apurado e sóbrio 'art-nouveau' aos 'variados estilos históricos, do gótico às várias modalidades do renascimento italiano ou francês, bem como a versão Beaux-Arts dos estilos Luís XV e XVI"[845]. Depois do primeiro pós-guerra, outras feições de estilos arquitetônicos se manifestaram, como a "arquitetura de barro", a arquitetura residencial tedesca de apuro germânico e a feição anglo-saxã ortodoxa e acadêmica. Ainda nessa conjuntura de múltiplas expressões, o que Lucio Costa julgou como "retardado ruskinismo": o "pseudo estilo" neocolonial. Argumenta que o desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional gerou uma "salada de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes"[846] e que, diferentemente das demais disciplinas politécnicas, a origem da arquitetura "depende sempre de fatores que lhe são alheios — o meio físico e econômico-social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto"[847] e, na sua essência, "é manifestação isenta, pois, nos sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só — arre pela arte — intervém e opta"[848]. Portanto, mesmo que o meio imponha a sua ordem, há sempre uma escolha a ser feita por parte do arquiteto e é no âmbito formal que ela deve ser realizada. Ou seja, sua crítica não é sobre a variedade de estilos arquitetônicos, mas sobre o problema mal posto das referências históricas.

Lucio Costa estabelece uma relação de continuidade entre Aleijadinho e Niemeyer: ambos instituíram um novo tempo, simbolicamente por meio de suas igrejas de São Francisco de Assis, que no caso de Niemeyer é a Capela do conjunto da Pampulha, desde o século XVIII ao XX, e favoreceram a formação de outros arquitetos também doutrinados com o "legítimo propósito de inovar"[849]. O arquiteto define a arquitetura brasileira, "de corrente racionalista refratária por natureza aos rasgos da pura

[845] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" in Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 163.

[846] Lucio Costa, *Ibidem*.

[847] Lucio Costa, *Ibidem*.

[848] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 165.

[849] Lucio Costa, "Lisboa (carta perdida)" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 37.

intuição"[850], naquele momento da década de 1950, como distinta "no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e a técnica do tempo, através de determinadas individualidades do gênio artístico nativo"[851]. Lucio Costa viveu um "excepcional momento de idealismo e de lucidez, no confuso quadro dessa época"[852], por meio dos fundamentos da arquitetura moderna, discutidos por Le Corbusier, no segundo quartel do século XX. Os fundamentos são sobre o problema da técnica da construção funcional e do equipamento; do problema social da organização urbana e rural da complexidade utilitária e lírica; e o problema plástico da expressão arquitetônica e as relações com a pintura e a escultura[853].

Realiza, em seu ensaio "Considerações sobre arte contemporânea", publicado em 1952, uma breve genealogia da arquitetura das civilizações matriz da cultura arquitetônica para discutir o "reconhecimento da legitimidade da intenção plástica no conceito funcional da arquitetura moderna"[854] e para afirmar o sentido de tradição. Novamente coloca seu argumento principal de que a arquitetura moderna brasileira é importante porque veio atualizar "o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil"[855]. Discute a nova técnica da composição arquitetônica, em uma percepção própria do moderno, como sendo a habilidade de acolher a perfeita combinação de duas dimensões das técnicas construtivas: a "orgânico-funcional" e a "plástico-ideal" – que antes eram antagônicas e que, notavelmente reunidas dentro de uma mesma doutrina, determinam a obra como um organismo vivo, ao cumprir as exigências do cálculo, da técnica, do meio e do programa. Ele define a intenção plástica como, meramente, "o que distingue a arquitetura da simples

[850] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 170.

[851] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 169.

[852] Lucio Costa, "Ministério da Educação e Saúde" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936], p. 122.

[853] Sophia da Silva Telles, "Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 173-206.

[854] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 256.

[855] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 252.

construção"[856] e dimensiona a intenção plástica embasada por dois pilares: a construção para ordenar o espaço orientada pela finalidade e intenção e a arte plástica. A arte plástica possui fatores que delimitam com rigor a sua expressão. A determinação do cálculo é preconizada pela técnica, condicionada pelo meio, reclamada pela função e imposta pelo programa. O programa, que corresponde às finalidades e a "necessidade de natureza funcional a satisfazer"[857], busca responder à época, ao meio físico, à técnica decorrente dos materiais, os objetivos visados e os recursos financeiros, compondo assim um organismo vivo, desde as partes ao todo.

Nesse âmbito, discute o próprio conceito de arquitetura, seja ela erudita ou popular, e a sua função social. Lucio Costa destaca que, naquele momento da história da arquitetura, em meados dos anos 1940, se faz imprescindível, para arquitetos e para o ensino profissional, perceber a importância do "reconhecimento e a conceituação da qualidade plástica como elemento fundamental da obra arquitetônica"[858], diante do equívoco de que arquitetura moderna não se reconhece como uma fato arquitetônico e nem se impõe a devida intenção plástica, que lhe daria o sentido monumental e, por consequência, o caráter utilitário. Sobre a arte moderna, ele descreve que "a sua principal característica é, precisamente, a predisposição a aceitar e assimilar a contradição daqueles conceitos, paradoxalmente englobados no mesmo corpo de doutrina"[859].

A conciliação entre modernidade e tradição se estabelece como um antiformalismo, pois engendra, na mesma equação, o caráter anônimo e coletivo da expressão popular e a contenção formal da arquitetura moderna. Lucio Costa, nessa perspectiva, complementa e sintetiza a definição de arquitetura na classificação tradicional na categoria das Belas Artes. Na discussão, o arquiteto demonstra o testemunho histórico da intenção plástica em duas raízes históricas significativas, como já vimos, a "gótica" e a "clássica", para justificar que a intenção plástica procede do empirismo coletivo, da experiência cultural que se sobrepõe a qualquer desejo de individualidade e a serviço da construção. A arquitetura gótica é orientada pelo conceito orgânico-funcional como um organismo vivo, que depende de um processo de seleção plástica das partes para constituir o todo. E a arquitetura clássica é orientada pelo conceito plástico-ideal, com o estabelecimento de normas plásticas, práticas codificadas em um sistema de regras canônicas, que priorizam as necessidades funcionais ao mirar na aquisição de formas plasticamente puras, como já vimos. Lucio Costa descreve dois eixos culturais latentes em relação à conceção plástica da forma, para demonstrar que a expressão plástica pertence

[856] Lucio Costa, *Idem*, p. 246.

[857] Lucio Costa, A arquitetura dos Jesuítas no Brasil, *Revista ARS*, Ano 7, v.8, n.16, p. 130.

[858] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 246.

[859] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 247.

à dimensão da cultura, do histórico, considerando o componente telúrico geográfico: "o eixo mesopotamo-mediterrâneo, próprio da concepção estática, e o eixo nórdico-oriental, que abrange as diferentes modalidades da concepção dinâmica"[860]. O objetivo de Lucio Costa foi demonstrar, historicamente, a resolução do problema da qualidade plástica ao demonstrar que há um processo evolutivo para conceber, plasticamente, a arquitetura, ao distinguir que o eixo mesopotamo-mediterrâneo é o que compreende a "bacia do Mediterrâneo tanto no sul da Europa como no norte da África, bem como nas áreas do Oriente próximo e da Mesopotâmia". A concepção estática à qual se refere ao eixo mesopotamo-mediterrâneo é de "coesão plástica, da forma geométrica pura, da contenção"[861]. Lucio Costa descreveu a arquitetura por meio de seus termos construtivos, a partir de uma perspectiva fenomenológica da civilização, ao exemplificar sobre a bacia do mediterrâneo – "Egípcia, grega, etrusca, romana, bizantina – que inclui, o sul da Europa, norte da África, das cidades Cíclades às Baleares, das costas da Síria às costas da Catalunha"[862], que consiste no conceito estático da forma e na pureza geométrica e se manifesta na arquitetura erudita e popular. Ele elenca, em uma abordagem integradora da conceção plástica da forma, a estática e as conceções dinâmicas. Descreve sobre a arte helenística, bizantina, arte veneziana, arte árabe, o "ultrabarroco" manuelino de Portugal, o Renascimento nos países Itália, Inglaterra, nos países germânicos e em França. A frase notável de Mário Pedroso, "estamos condenados ao moderno", pode ser compreendida também pela coexistência das correntes no repertório arquitetônico nacional.

O arquiteto, com a observância da unidade plástica orgânica, percebe que a dualidade da concepção espacial não impõe, necessariamente, uma fórmula de composição, mas que, ao contrário, promove a relativa liberdade de planejamento. Portanto, Lucio Costa expressa que as técnicas construtivas contemporâneas são a perfeita "fusão desses dois conceitos quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontânea ou intencional – ora derramadas, ora contidas –, [é que] se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna"[863], ou seja, o embasamento em uma dualidade formal entre a arquitetura gótica e a arquitetura clássica, permitida pela técnica, a qual se justifica pelo concreto armado. Em função dos modelos arquitetônicos e da intenção de não estabelecer a arquitetura moderna como estilo, esse

[860] Lucio Costa, "Tradição Ocidental" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 445.

[861] Lucio Costa, *Ibidem.*

[862] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 248.

[863] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 247.

debate historiográfico já tinha sido apresentado na exposição "The International Style: Architecture from 1922", realizada em 1932 no Museum of Modern Art – MOMA, onde Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, defenderam que a arquitetura moderna: "no tratamento dos problemas estruturais se aproxima ao gótico, enquanto que nas formais se assemelha mais ao classicismo. Distingue-se de ambos pela preeminência que concede ao estudo da função"[864]. Interessante notar, no texto de Lucio Costa, que a matriz da arquitetura moderna não se expressa em uma dominação ideológica da tradição idealista, mas com o equilíbrio das duas matrizes da Antiguidade. Segundo Jencks, a tradição idealista, "talvez o centro daquela que é conhecida popularmente como 'arquitetura moderna'"[865], representada, centralmente, por Le Corbusier, Mies van de Rohe e Walter Gropius, expressa nos ideais sociais do liberalismo humanitário, no pluralismo reformista e no vago utopismo social, baseados na proposição à ordem social existente, para gerar um novo espírito, tenha dominado o próprio conceito de arquitetura moderna. O que Jencks vai ilustrar na metáfora idealista ao extremo da arte moderna é a "ideia de uma máquina de fazer arte"[866], de Marcel Duchamp. Para Lucio Costa, a matriz orgânico-funcional possui o repertório e o léxico da arquitetura colonial, que já veio imbuída do espírito da tradição construtiva popular e a técnica moderna.

No âmbito do urbanismo, a monumentalidade, que depende da expressão dos termos plásticos adquiridos com o emprego correto da comodulação e modenatura da arquitetura, discutida por Lucio Costa para além daquelas convenções já esperadas dos centros cívicos e dos tamanhos e volumes das massas construídas, é a chave para a integração urbana, ou seja, a "incorporação efetiva do bucólico ao monumental"[867]. Segundo o arquiteto, a monumentalidade é a participação das árvores, arbustos, do descampado, ou seja, da caracterização do conjunto que forma o urbanismo, que se estende à zona rural que permeia a cidade. Percebe-se que o argumento aqui, além de não distinguir a expressão plástica como parte apenas da arquitetura, que esta é de caráter urbano, demonstra que o caráter da monumentalidade, e a consequente expressão urbana, são resultado da boa expressão plástica, que se alia à complexa trama das matrizes arquitetônicas. A função social da arquitetura deve ser percebida por meio da distinção entre essência e origem. Segundo Lucio Costa, o sentido social da obra de arte não foi antes justaposto ao sentido artístico, embora tenha sido parte de programas de caráter restrito do meio – religioso, civil ou militar. Essa discussão, que já havia iniciado abertamente no período entreguerras sobre as questões existencialistas, já presentes no CIAM I, sobre a inclusão do usuário no

[864] Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson *cit. in* Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 13.

[865] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 35.

[866] Charles Jencks, *Ibidem*.

[867] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 256.

processo metodológico e filosófico disciplinar, ainda restrito à visão do sujeito "ideal, puro perfeito, genético, total. Um homem ético, moralmente completo, de costumes puritanos, de uma funcionalidade espartana, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados segundo formas simples"[868] foi substituída, absolutamente, na década de 1950, ao considerar o sujeito real, individual, comum, concreto, proletário, em contraposição ao sujeito abstrato e universal, que é necessitado de habitar. Isso se manifesta nas ideias de Rogers, Alison e Peter Smithson, na intenção de aproximar a arquitetura à cultura material, à expressão da diversidade cultural, à tradição local, às preexistências ambientais e à expressão "pura" da arquitetura anônima. A ideia central considerou que se a prática arquitetônica deveria considerar a continuidade da expressão da tradição local, também deveria se ater à qualidade cultural de seu indivíduo no seu tempo e os desejos da individualidade que são resultado de uma construção cultural, e que esse processo mitigaria a tendência despersonalizada do processo industrial. Na década de 1950, quando a idealização do "homem urbano" era lugar-comum da crítica cultural e da sociologia, em termos arquitetônicos havia um movimento de empobrecimento do sistema simbólico, dos papéis culturais para os papéis funcionais e do lugar para o espaço[869], conforme nota Jencks.

Lucio Costa, nesse contexto, discute que, no desenvolvimento da técnica arquitetônica nos processos históricos mais significativos, o vocabulário plástico, como é possível constatar na Idade Média com o Românico, Gótico, ou nas ordens clássicas, no período do Renascimento, apresentou uma redução do conhecimento das soluções técnicas regionais com o consequente apagamento do sujeito e do reflexo do usuário na construção do espaço. A legitimidade da intenção plástica no conceito funcional da arquitetura moderna, com a "imposição material da técnica moderna na produção em massa"[870] no objetivo de superação do processo de polarização, segundo Lucio Costa, não seria contrária ao seu conceito de evolução[871], que considera a tradição ao aliar-se ao léxico das tradições construtivas, à expressão artística e, principalmente, para solucionar o dilema do interesse coletivo, o que não implica o sacrifício do "interesse individual permanente em todos"[872]. Discute que o processo de desenvolvimento de novas técnicas por meio do processo de industrialização não deve preconizar o

[868] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 18.

[869] Jencks Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 283.

[870] Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 274.

[871] Lucio Costa, *Idem*, p. 275.

[872] Lucio Costa, *Ibidem*.

abandono das soluções técnicas tradicionais, pois os valores principais dessas são a simplicidade, a harmonia, a austeridade e honestidade construtiva e os mesmos valores modernos.

Num ensaio de 1952, Lucio Costa, que, a princípio, tinha um tema restrito sobre "Unidade de habitação", ampliou sua narrativa para "O arquiteto e a sociedade contemporânea"[873],apresentado na Conferência Internacional dos Artistas organizado pela Unesco[874], em Veneza. Le Corbusier, pois, compreendia que o conceito moderno de unidade de habitação estava vinculado à função do arquiteto na sociedade, como técnico, sociólogo e artista. Os arquitetos que somaram para a discussão da revisão do movimento moderno foram Alvar Aalto, que estimulou a revisão do pensamento funcionalista sobre uma nova consciência dos espaços interiores e a preocupação pela vida humana, e Erick Gunnar Asplund[875] (1885-1940), que incluiu a discussão do fator psicológico no vocabulário figurativo, ambos centrais para a formação da arquitetura nessa direção orgânica. Lucio Costa, nesse ensaio, conceitua a arquitetura contemporânea como sendo "delimitar e ordenar o espaço construído tendo em vista não somente a eficiência da sua utilização, mas, principalmente, o bem-estar individual dos usuários, bem-estar que não se limitará apenas a comodidade física, mas há de abranger igualmente o conforto psíquico na medida quanto possa depender das contingências do planejamento arquitetônico"[876]. Percebe-se, aqui, que o arquiteto abrange a sua conceituação para uma arquitetura humanística na origem do funcionalismo, e inclui as considerações da sociologia e da psicologia modernas.

A diretriz sobre habitação, que passou a ser central desde o segundo pós-guerra, em detrimento das cidades que necessitaram se reconstruir bem como dos países em desenvolvimento ainda carentes de soluções de habitações para suprir suas altas demandas, foi a de concentrar-se no usuário em seu âmbito sociológico já posto, em contraposição à conceção moderna de construir um novo sujeito. Na perspectiva do debate já colocado, principalmente de forma discursiva, Lucio Costa buscou esclarecer

[873] Segundo Lucio Costa: "Texto escrito pela UNESCO para a Conferência de Veneza, cuja parte final incorpora trechos de 'Considerações sobre arte contemporânea'". O texto também foi publicado, posteriormente na revista portuguesa *Arquitetura*, em 1953. Em 1955, foi publicado no Brasil pela revista *Módulo*. Cf. Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 274.

[874] Em 1952, para a Sede da UNESCO em Paris, foi formado um painel Internacional de assessores composta por cinco arquitetos, Rogers, Le Corbusier, Lucio Costa, Sven Markelius e Walter Gropius. Gropius como membro recomendado pelo CIAM e pela UIA, foi determinado como presidente, e, Eero Saarinen como membro adjunto, para nomear a equipe oficial de arquitetos-engenheiros responsabilizados para a construção do edifício. Depois de rejeitarem o projeto de Eugène Beaudouin foram designados: Marcel Breuer, Bernard Zehrfuss e Antonio Nervi.

[875] Erick Gunnar Asplund, que já projetava a partir do "impacto simbólico específico do edifício-tipo [que] subordinava-se à sua relação com o local", em relação ao projeto submetido para o concurso para a Chancelaria Real de Estocolmo, em 1922 *in* Thomas L. Schumacher cit. *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 334.

[876] Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 268.

o impeditivo para a resolução do problema da habitação: a aplicação da técnica já estava sendo solucionada diante das novas tecnologias de construção, porém o "reajustamento social que se vem processando no mundo contemporâneo não acompanhou o ritmo acelerado da brusca transição ocorrida em consequência da Revolução Industrial, quando a técnica tradicional da manufatura de artesanato cedeu o passo à técnica industrial da produção em massa"[877]. Outros pontos relacionados foram o alheamento popular dominante e o corpo profissional que descrê da validade dos princípios diante do conhecimento superficial e parcelado dos verdadeiros fundamentos da sociedade; e ainda, em nível local, a administração pública mal equipada e mal-intencionada, que deturpa ou impede o processo de desenvolvimento da arquitetura em âmbito social.

Defendeu que, diante da crise arquitetônica e urbanística do período, as considerações "vinculadas não a alguma ideologia filosófica ou política, mas tão somente da constatação de fatos de natureza técnica, decorrentes do desenvolvimento industrial contemporâneo"[878] devem ser centrais diante do problema. O arquiteto busca explicar a relação entre arquitetura e urbanismo no sentido que tenta dimensionar a dificuldade de aliar a habitação diante da escala e o planejamento urbano, pois "a nova integração arquitetônica e urbanística constitui um todo indivisível; não se lhe podem dissociar as partes para aceitação ou refutação parcelada, porquanto as últimas conclusões se prendem, num encadeamento lógico ininterrupto, às premissas fundamentais"[879]. Lucio Costa, portanto, coloca em perspectiva central do debate da habitação o sentido e a finalidade da industrialização disponível para ser explorada no âmbito do coletivo, ou seja, "o arcabouço social impossibilitando a indispensável distribuição, impede o pleno desenvolvimento da capacidade moderna de produção"[880] – um processo que depende dos dois lados. Ele argumenta que, embora o processo apresentasse problemas, principalmente no âmbito da dominação de classe, como Henri Lefebvre pontuou sobre o "valor de troca" que se sobrepõe ao "valor de uso"[881], a experiência de Le Corbusier com o conjunto habitacional de Marselha, recém-inaugurada naquele momento, ao programar a unidade de habitação em altura em blocos isolados era válida. Ressalta a exploração da técnica industrializada moderna que pode gerar a progressiva redução da área ocupada, o direito ao conforto e a economia construtiva, que se filia ao modelo de urbanismo progressista de Le Corbusier, no qual a cidade deve

[877] Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 271.

[878] Lucio Costa, *Ibidem*.

[879] Lucio Costa, *Ibidem.*

[880] Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 271.

[881] Cf. Lefebvre, Henri, *O Direito à Cidade*, Lisboa: Letra Livre, 2012 [1968].

se organizar em torno dos temas da classificação das funções urbanas com soluções funcionais e plásticas, com a designação e valoração dos espaços verdes, a racionalização da habitação coletiva e a criação de modelos funcionais de habitação. Lucio Costa busca a ideia de ter como referência de base as lições do racionalismo, no âmbito da formulação da gramática da arquitetura contemporânea, e de constituir uma proposta de reintegração e de continuidade para o enriquecimento do dicionário expressivo e obter um resultado positivo frente às exigências humanas e psicológicas.

O estudo que Lucio Costa apresenta, segundo ele, serve para demonstrar que a arquitetura moderna não pode perder-se como um manancial eclético de maneirismos, mas deve se ater à sua própria experiência cultural. O arquiteto se posiciona diante das críticas decorrente do desconhecimento e do alheamento popular, já que este promove a frustação de aplicação de novos princípios funcionais e o enrijecimento no desenvolvimento natural da qualidade plástica. As críticas principais decorrem da aparência da arquitetura moderna diferenciada do processo natural do acervo das tradições da intenção plástica e o caráter unicamente funcional que não abarca a expressão artística e retira seu sentido monumental. Lucio Costa explica que há "manifestações 'nativas' de arquitetura moderna, de feição sensivelmente diferenciada embora obediente aos mesmos princípios básicos e utilizando materiais e técnicas comuns"[882]. E complementa que o próprio Le Corbusier aconselhava sobre a "procura deliberada integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas"[883].

Seu ensaio nomeado "Desencontro", de 1953, "rebate uma descabida provocação", como menciona Lucio Costa em epígrafe, das críticas elencadas por Max Bill ao MESP. Reserva seu texto para explicar, "envergonhado"[884], os "princípios básicos da doutrina de Le Corbusier"[885], no período em que a intenção plástica e o sentido funcional se estabelecem unitariamente e "se casam harmonicamente"[886]. O arquiteto observa que a arquitetura brasileira passou a ser considerada, pelos funcionalistas-puristas da primeira fase do moderno, com reserva e prevenção. Essa observação é sobre, nas palavras do arquiteto, o "gosto equívoco de tantas contrafações arquitetônicas atuais de aparência embonecada, mas improcedentes quando se trata da obra dos verdadeiros arquitetos"[887], aqueles que perpetuam os

[882] Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 273.

[883] Lucio Costa, *Ibidem*.

[884] Lucio Costa, "Desencontro" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1953], p. 202.

[885] Lucio Costa, *Ibidem*.

[886] Lucio Costa, *Idem*, p. 201.

[887] Lucio Costa, *Ibidem*.

legítimos princípios da melhor técnica funcional. Ao elencar as características primordiais do edifício do MESP, alvo das críticas, Lucio Costa menciona o valor dos pilotis como espaço público e a estratégia de substituir o espaço acolhedor do pátio interno, que, em um edifício de quinze pavimentos se tornaria um poço inóspito, como espaço ao dispor do bel-prazer do pedestre. Justifica ainda a respeito da honestidade estrutural do uso do azulejo pintado por Candido Portinari, sobre a divisão entre estrutura e enchimento. Max Bill alega que o uso do azulejo é uma contradição visto que não tem função como revestimento e que a pintura se configura um ornamento. Lucio Costa, ao buscar seu argumento na aplicação da técnica associada à tradição da arquitetura colonial brasileira explica que os "grandes painéis tem a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apoia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhes a aplicação"[888]. O artifício próprio do período racionalista, encontrado no Pavilhão de Barcelona, projetado por Mies van der Rohe também, como nota Zevi: "O volume no sentido de massa de Le Corbusier e articuladamente [...] desaparece, e até a superfície se dissolve, tanto na função da geratriz do volume como na da projeção dos ambientes interiores"[889]. É parte do repertório de Lucio Costa para colocar a tradição construtiva em perspectiva moderna.

Lucio Costa é um arquiteto que, de certo modo, traduziu para o momento exato vivido o significado do fato arquitetônico na sua complexidade e no seu contexto. Uma atitude de revisão foi posta em prática, a definir-se já pós-moderna, pois preconizava algumas questões próprias da passagem de fase das questões disciplinares. Lucio Costa realizou a sintaxe da arquitetura brasileira, a disposição da arquitetura na história, o discurso disciplinar da arquitetura, e a relação lógica da arquitetura em si. Ou seja, uma arquitetura que possui significado completo e compreensível. Para isso, a construção estabelece uma relação com a sua própria verdade, inserida na sua própria realidade e a favor do problema posto. O que antes eram problemas que se ignoravam e se constrangiam em uma fórmula psicanalítica da coletividade, assumiu-se como parte da arquitetura. E ao gerar sua síntese, dá sentido, caráter e moral para criar a beleza. Por isso, as discussões sobre o reconhecimento da paisagem, a continuidade de um estado de ser e de estar, o reconhecimento do valor do léxico arquitetônico da arquitetura histórica e consequentemente, do patrimônio, são essenciais nesse processo.

[888] Lucio Costa, "Desencontro" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1953], p. 202.

[889] Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 155.

2.1.3 A continuidade do projeto estético e ideológico moderno

O avanço da crise do movimento moderno na década de 1950 consolidou-se pela discussão do protagonismo do modelo dominante estabelecido nas primeiras décadas do século XX, especificamente a deliberação de ruptura com a tradição. Essa ruptura impulsionou reflexões que valorizavam a memória e a evolução histórica da arquitetura, assim como as novas concepções sobre o planejamento urbano e o conceito de cidade, face às experiências falhadas do urbanismo racionalista. Esses fatos estruturais direcionaram-se para uma associação dos pressupostos modernos experienciados em diferentes localidades e conjunturas culturais, que foram, posteriormente, analisados e aplicados conforme o contexto local, considerando a inclusão e a relação com o usuário da arquitetura. Esse período de transição disciplinar, refletindo as transformações da sociedade, contemplou também uma continuidade de valores, por vezes contraditórios, da cultura moderna[890]. Somente nos anos de 1980, esses pontos começaram a dar origem a algumas tendências arquitetônicas, em resposta aos problemas discutidos. Essas tendências diversas promoveram descontinuidades, pluralismos e oposições, contrapondo-se à visão inicial do programa moderno que se apresentava como absoluto, impenetrável e unitário, e expressaram diferentes revisões do projeto arquitetônico.

No panorama brasileiro, o reconhecimento da arquitetura moderna no contexto internacional impulsionou a linguagem moderna para a construção civil, adotando o princípio racionalista corbusiano com elementos da cultura arquitetônica brasileira, numa adesão nacional com maior abrangência até os anos de 1960. Na *L'Architecture d'aujourd'hui*, de 1952, Giedion elenca sobre os três elementos da contribuição da arquitetura brasileira ao movimento contemporâneo: "em primeiro lugar, a generosidade do desenho[891] e da construção; em segundo lugar, trazer soluções simples para problemas complexos, sem excluir a necessária organização, mas sem estar dominada por ela; e decerto a contribuição mais importante para a arquitetura contemporânea: o senso que permite animar

[890] Cf. Rose, Margaret, *The post-modern and the post-industrial*, New York: Cambridge University Press, 1991.

[891] Álvaro Siza se refere em entrevista que o livro *Brazil Builds*, apresentado por Fernando Távora para os estudantes da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, impactou o grafismo completamente, porque "as paredes eram linhas e o pilares eram pontos, e começaram a aparecer as curvas". Álvaro Siza. Entrevista concedida a Carla Barreto, Porto, junho 2020.

as grandes superfícies por estruturas vivas e multiformes"[892]. Embora a arquitetura moderna estivesse, conforme Bastos e Zein identificam, "atuante como se encontrava em processo de realização de várias obras notáveis, configurando muito precocemente, em termos comparativos, a efetiva consolidação de uma tradição moderna"[893], foi recepcionada também pela crítica mais contundente. A partir daí, ocorreu uma mudança de foco da arquitetura moderna do Rio de Janeiro para São Paulo devido à construção do Museu de Arte de São Paulo (MASP), de 1947, por Lina Bo Bardi (1914-1992), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), de 1948, projeto de Niemeyer, depois reformado por Lina Bo Bardi (1982) e da construção do edifício da Bienal de Arte e Arquitetura de São Paulo, com sua primeira edição em 1951, também de Niemeyer, e que passaram a centralizar uma série de eventos que chamaram a atenção para a cidade de São Paulo. Além disso, a *Revista Habitat* (1950-1965), editada por Lina Bo Bardi, inicia uma série de críticas da arquitetura moderna da Escola Carioca que levará esta a uma fragilidade interna. As críticas eram sobre a monumentalidade, a exterioridade, o hedonismo e as artes. A partir da década de 1950, no Brasil, os movimentos artísticos que se encontravam em um processo de apagamento pelas urgências sociais, passaram a retomar seus fundamentos mais significativos. Esse impulso também ocorreu pela existência dos museus, onde a arquitetura também passou a representar os espaços da arte moderna, como o MASP e o MAM-SP.

Os movimentos artísticos do concretismo, numa primeira fase das vanguardas pós-modernas, principalmente no contexto de São Paulo, com seu principal manifesto realizado em 1952, o abstracionismo dominante e o neoconcretismo do Rio de Janeiro resgataram para a discussão formal da arte, a racionalidade como seu fundamento principal e a sua função social. O concurso de Brasília, demonstra, nesse panorama de diversidades discursivas, as distintas vertentes arquitetônicas a que as propostas dos projetos apresentados se alinharam nos anos de 1950, conforme demonstram Bastos e Zein: "da linha mais 'tradicional' (Le Corbusier do pré-guerra, Escola Carioca), à obra de arquitetos que buscavam outras influências internacionais (Aalto, Le Corbusier do pós-guerra, Mies van der Rohe etc.), ao incipiente brutalismo, e ao estilo internacional corporativo dos anos 50, entre outras possibilidades"[894].A tradição formalista penetrou na teoria e na prática arquitetônica do século XX obscurecida pela doutrina funcionalista, conforme Colquhoun[895] assinala, devido à campanha iniciada

[892] Siegfried Giedion *cit. in* Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil*: *1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], p. 108.

[893] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 26.

[894] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 63.

[895] Alan Colquhoun, "Composição x projeto" *in* Colquhoun, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1986], pp. 49-66.

no século XIX contra as teorias tradicionais de imitação. No entanto, ainda assim, se manteve como um dos mais fortes impulsos subjacentes ao modernismo arquitetônico. Lucio Costa explorou a referência à tradição por meio de sintagmas ou tropos, conforme procedimento tradicional da prática arquitetônica. O rompimento que a doutrina funcionalista buscou fazer em relação ao formalismo arquitetônico, que, no século XIX, manteve um obstinado ecletismo estilístico, conforme Colquhoun descreve, depois do pós-guerra, se resgatou como procedimento de citação ou imitação[896].

Nesse contexto brasileiro, as discussões urbanísticas dos primeiros anos da década de 1950, diante das fragilidades urbanas básicas que moldavam a maioria das novas e consolidadas cidades do país e do contingente populacional urbano, se concentravam ainda sob a sombra da superação de modelos de urbanismo sanitarista militarizados, desenvolvidos desde o final do século XIX, e na tentativa de prover soluções para uma nova urbanística. Segundo Argan em relação à qualidade do urbanismo no Brasil, que "o problema que mais urgentemente se coloca para o desenvolvimento do movimento moderno brasileiro, para além dos seus limites atuais, é justamente a superação do formalismo técnico"[897]. E ainda, carregava-se o debate não superado da primeira metade do século XX sobre a formação da nacionalidade, com evocações ideológicas, que, de um lado, apontava para o desenvolvimento urbano moderno, com proposições para o modelo das metrópoles urbanas em pleno progresso no contexto internacional, e que, no Brasil, se aliavam aos valores em desenvolvimento da tônica liberal vinculada à economia agroexportadora em pleno desenvolvimento, e, de outro lado, o caráter da "brasilidade" conceituada nas cidades coloniais e na paisagem rural do país, essa vinculada ainda à legitimação das propriedades e das dominações oligárquicas[898], que se tornou um fator de resistência para assumir o caminho da modernidade como parte da construção de um caráter nacionalista para a arquitetura e o urbanismo. Apesar de o período de 1930 até os anos de 1950 estivesse marcado por conotações ideológicas autoritárias e conservadoras, que não priorizavam a transformação urbanística e o movimento de metropolização[899], esse período já pode ser considerado o início da elaboração dos planos urbanísticos, e que estes já estavam desenvolvendo planejamentos

[896] Alan Colquhoun, *Idem*, p. 50.

[897] Giulio Carlo Argan, "Arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954], p. 172.

[898] Essa divergência é um ponto que, para Lucio Costa, não impõe conflito, pois, segundo ele, a raiz moderna do Brasil está no mesmo eixo mesopotamo-mediterrâneo, em que se encontram tanto a cidade colonial quanto a cidade moderna.

[899] Segundo Candido Malta Campos, "na óptica do pensamento antiliberal dos anos 1930, os grandes centros urbanos eram vistos com desconfiança, associados à penetração de ideologias estrangeiras, do perigo bolchevique e dos enganos do liberalismo." *in* Campos, Candido Malta, *Urbanismo e antiurbanismo no debate nacional*, São Paulo: Senac São Paulo, 2015, p. 227.

de ordenação de sistemas viários, de articulação de bairros e propostas de zoneamento para as cidades.

No contexto internacional, o surgimento da indústria e a evolução da elaboração do desenvolvimento da cidade industrial, cuja principal distinção morfológica foi pautada pela separação entre a casa e o trabalho, convertendo o negócio imobiliário em uma das principais atividade econômicas, regularizaram o quarteirão urbano composto por edifícios residenciais coletivos. Esse modelo, porém, no Brasil, apresentou, a partir da década de 1940[900], a questão habitacional como problema social e coletivo, quando se tornou valor de mercadoria, com uma alta demanda economicamente inviável e socialmente grave. As políticas urbanas passam, assim, a ser a questão central para o planejamento urbano. É nesse momento que, as diretrizes modernas de participação do Estado como principal gestor foram desenvolvidas em razão do colapso do empreendimento privado de dar solução para a demanda habitacional. Assim, o Estado assumiu a produção direta de habitações, o financiamento da construção de moradias, a regulamentação do mercado imobiliário e a atenção para o alargamento dos limites das cidades, aumentando, substancialmente, as periferias que corrompiam o sistema central das cidades, já que careciam dos equipamentos comunitários para existirem.

No Brasil, o gerenciamento do Estado na questão habitacional, ao superar o autoritarismo da ordem sanitária e militarista, iniciou-se na década de 1930, no governo do Presidente da República Getúlio Vargas. As medidas realizadas foram por leis aprovadas para promover a oportunidade econômica da moradia: as Carteiras Prediais dos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAP's) (1938), que viabilizaram financeiramente a construção de conjuntos habitacionais no Brasil; a Lei do Inquilinato (1942), com congelamento dos valores para arrendamento; e a Fundação da Casa Popular (1946), que promoveu o financiamento estatal da habitação[901]. Os conjuntos habitacionais IAP's foram modelos, "influenciadas[os] pelas realizações europeias dos anos de 1920 e consolidadas[os] nos primeiros CIAMs"[902] e, pela "qualidade e dimensão dos projetos, criando novas tipologias, propostas urbanísticas inovadoras e difundindo um novo modo de morar"[903]. Por exemplo, o arquiteto Rubens Porto, que atuou como técnico sobre a normatização do programa e definiu as diretrizes para os projetos habitacionais alinhados ao pensamento moderno: construção de conjuntos habitacionais segregados do traçado urbano existente; opção pela construção em blocos; limite para a altura dos

[900] No ano de 1941, houve, no Rio de Janeiro, o I Congresso Brasileiro de Urbanismo, em que foram discutidas algumas questões sobre habitação popular e favelas; sobre o Código Urbanístico Brasileiro; e sobre as propostas de urbanismo do Departamento Nacional de Urbanismo.

[901] Bonduki, Nabil, *Origens da Habitação Social no Brasil*, São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

[902] Bonduki, Nabil, *Idem*, p. 92.

[903] Bonduki, Nabil, *Idem*, p. 94.

blocos; utilização de pilotis; adoção da tipologia de duplex; processos de construção racionalizados, edificação de conjuntos autárquicos; articulação da construção de conjuntos habitacionais com planos urbanísticos; e entrega da casa mobiliada de forma racional. De certa forma, criou um modelo que foi reproduzido[904].

O período de 1950 a 1964 destaca-se pelo desenvolvimento dos planos regionais e a operação compelida da migração do campo para as cidades, com aumento significativo das áreas urbanas. Depois do Plano Piloto de Brasília, "que alimentou a utopia de construção social e geográfica do país, e a abertura de espaços à recuperação urbana de favelas"[905], surgiu uma tendência nacional de desenvolvimento de planos diretores para o ordenamento do aumento populacional, decorrente da migração das regiões rurais e do desenvolvimento industrial para as cidades. Embora o desenvolvimento industrial não tivesse ainda criado correspondência com o desenvolvimento habitacional e tampouco para o planejamento urbano[906], esses planos diretores, que visavam uma modernização das diretrizes urbanas das cidades, eram "herdeiros das recomendações urbanas do movimento moderno, especialmente da Carta de Atenas [...]"[907], principalmente no que se refere à edificação em série e à padronização e pré-fabricação de componentes. Assim, "as grandes cidades brasileiras passaram por uma considerável metamorfose ao longo dos anos de 1960 e 70; além da formação de grandes periferias de urbanização precárias, sofreram intervenções em infraestrutura procurando sanar problemas dados: trânsito, abastecimento etc."[908].

Os planos diretores das cidades no Brasil, assim como em vários contextos internacionais, vieram associados às questões de planejamento urbano e das políticas públicas de habitação de interesse social. As discussões teóricas relacionadas com a arquitetura em si não foram prioritárias, pois, no Brasil, os "anos de 1950-1970 apresentaram um momento de relativa homogeneidade estético-plástica – ou, ao menos, no qual as possíveis diferenças de postura arquitetônica mostravam-se ainda pouco evidentes"[909]. Além disso, no contexto nacional e latino-americano, predominavam ditaduras

[904] Bonduki, Nabil, *Idem*, p. 97.

[905] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 161.

[906] Esse aspecto ocorreu porque o Plano Nacional de Habitação (PNH), financiado pelo Banco Nacional da Habitação (BNH) – 1964-1986, tinha como foco central a criação do Sistema Financeiro de Habitação (SFH) – 1964, que dispunha apenas mecanismos econômicos que visavam a metas exclusivamente para aquisição da habitação. Não havia, portanto, outras linhas de incentivo ao desenvolvimento tecnológico e industrial para a arquitetura e para o urbanismo.

[907] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 161.

[908] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Idem*, p. 160.

[909] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Idem*, p. 166.

militares, que, inobstante tivessem um programa de governo desenvolvimentista liberal e uma realização quantitativa na construção civil, não permitiam avanços "artísticos" na sua plenitude, até porque, no caso do Brasil, Niemeyer, que recém tinha coordenado a construção de Brasília e, naquele momento, coordenava o Centro de Planejamento Oscar Niemeyer (CEPLAN), era diretor e professor do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, fora condenado ao exílio fora do país em razão dessa mesma ditadura militar.

A dissociação visível entre as discussões teóricas e as práticas do planejamento urbano foi constatada por Carlos Nelson Ferreira dos Santos, ao concluir que: "aos observadores locais, o caso brasileiro é tratado como um exemplo isolado e sem conexão com os debates da crítica denominada 'pós-moderna'; mas aceitando-se ou não essa terminologia redutiva para caracterizar a crise da modernidade arquitetônica, há que se reconsiderar que também a modernidade foi por ela afetada"[910]. Ainda que a discussão iniciada a partir dos anos 1950, no contexto internacional, fosse centrada no empenho em contrariar os modelos modernos para o urbanismo e para a arquitetura, no Brasil o tema da habitação, que passara a ser central, obrigou os arquitetos a deixarem, definitivamente, questões subjetivas da arquitetura, e, se ainda se permitiam justificar suas soluções com metodologias racionais e objetivas, logo passaram a se utilizar do repertório moderno e das experiências alcançadas como modelo para construção em larga escala. Nesse caso, especificamente tratado como um "problema basicamente, ou quase que exclusivamente, urbanístico"[911], assim como no contexto internacional.

Nos casos que se sucederam no Brasil, a habitação passou a ser desenvolvida a partir de modelos-tipo que pudessem ser agrupadas em sistema de blocos adaptáveis, muitas vezes por pilotis, em diferentes variantes topográficas, que geraram três aspectos paradigmáticos – unidade habitacional, urbanismo, tecnologia. O aspecto era o de que a "organização funcional e espacial da unidade habitacional nasce da multiplicação por agregação, justaposição e empilhamento, em blocos lineares extensos e relativamente pouco altos, de habitações cujo desenho se baseia no de casas isoladas unifamiliares de maior porte", ou seja, pouco se desenvolveu sobre as especificidades dos destinatários da arquitetura e da sua inserção na paisagem urbana. Um outro aspecto foi que a "organização espacial territorial do conjunto pretendia atingir um certo grau de autonomia em relação ao entorno, posto que o concebe[bia] como unidade complexa e autônoma em termos viários, de equipamentos e serviços, sendo inclusive de praxe o emprego dos pilotis como garantia formal desse 'destaque' entre moradia e território", claramente aplicado no Conjunto do Pedregulho (1950-1952)[912], projeto da

[910] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Ibidem.*

[911] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde*, Idem*, p. 167.

[912] O Conjunto do Pedregulho consiste em um bloco alongado curvo, com tipologias de apartamentos em pavimento e duplex, conforme referência de Le Corbusier, e compõe um complexo de equipamentos

engenheira e planejadora urbana Carmen Portinho e do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, por exemplo. O terceiro aspecto está na exploração da construção em pré-fabricação de componentes. como um "parti-pris ideológico adotado sem questionamento, e justificado pela hipervalorização do potencial das obras civis como promotoras de avanços tecnológicos"[913]. Esse conjunto de aspectos que sintetizam o pensamento da habitação no Brasil ainda responde ao esquema racionalista. Assim, o vocabulário pouco apresenta sintomas de uma nova visão urbanística. Mario Barata aponta sobre o retorno à preocupação da tradição nacional na arquitetura, impulsionada por Gilberto Freyre nas décadas de 1920 e 1930, "parece-nos estar encaminhando o atual período de autocrítica para uma revisão da arquitetura moderna"[914] e tem tríplice valor sobre a "resistência às condições que geram exagerado cosmopolitismo, dissolvendo as raízes da nacionalidade e expandindo um superficialismo gratuito". A "ligação com o homem real do país e suas condições econômicas e psicológicas" e a "utilização das soluções aprovadas – por longo uso no passado – de adaptação ao meio, quando a atualidade não modificou bastante e suficientemente as condições-ambiente (caso pouco comum)", sintetizam-se no trinômio entre "arquitetura-tradição-necessidade dos habitantes do país"[915].

Na década de 1960, as diretrizes modernas ainda participavam das produções arquitetônicas e urbanísticas no sentido de alcançar êxito em desafios ainda não cumpridos e na busca constante de elaboração de um modelo de habitação coletiva a ser repetido. Paulo Mendes da Rocha, por exemplo, elabora a proposta da Unidade de Habitação Pré-fabricada (1967), baseada no conceito de habitação para o mínimo nível de vida – referência elementar no *Existenzminum* – associada ao emprego de peças pré-fabricadas com montagem a seco e com forte discurso por parte do arquiteto sobre a qualidade espacial multifuncional resultante, que daria para a arquitetura o seu "significado". Esse pensamento moderno de criação de um tipo universal, que tendia para uma sucessão de modelos, ainda não havia encontrado as discussões sobre as propostas da arquitetura e do urbanismo que consideravam os dados sociológicos dos destinatários da arquitetura. Artigas vai discutir sobre um "modelo social" baseado em uma ideia de *feedback*, que consistia no decorrer de uma prática retroalimentar de recebimento de dados[916]. Segundo Bastos e Zein, a crise da modernidade no Brasil,

comunitários (escola, clube com piscina pública, lavanderia, mercado e sala de atendimento médico para primeiros socorros).

[913] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 171.

[914] Mário Barata, "Arquitetura, tradição e realidade brasileira" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954], p. 198.

[915] Mário Barata, *Ibidem*.

[916] Segundo o arquiteto: "A nossa resposta é em relação a um modelo, que tem seus feedbacks. Esse conjunto de feedback, visa procurar novos modelos; e a aceitação da constrição é de tal maneira que ela funciona como se fosse o momento transcendente de consciência, onde ela, como consciência social, propõe o próprio caminho para a sociedade; mas recebe, em termos críticos, a condição de dados para a formação de um

entre os anos de 1975 e 1985, foram discutidas "pelos indivíduos e grupos não exatamente inseridos nesse fluxo [organismos mais tradicionais da categoria dos arquitetos], e que lhe são[foram], de alguma maneira, alternativos"[917].

novo modelo; se não há dinâmica, há constrição total do modelo in VilaNova Artigas, *O Desenho*, São Paulo: Nobel, 1975, [s/p].

[917] As autoras distinguem esses grupos como sendo aqueles que "adotaram distintas posturas projectuais, por estarem afincados em regiões do país menos privilegiadas pelas ondas de trabalho arquitetônico/urbanístico, ou nos grupos que não alcançam inserir-se nesse tipo de solicitação, ou ainda, por sua atuação estar voltada para os segmentos que tradicionalmente dão maior valor e atenção ao debate e ao questionamento, como os profissionais ligados ao ensino e ao periodismo especializado." *in* Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 197.

2.2 A revisão do moderno: novas conjecturas urbanísticas 1945-1959

2.2.1 A justaposição de modelos e variações urbanísticas: Plano Piloto de Brasília [1957-1960]

Brasília, cidade que inventei"[918].

Colquhoun explica que o racionalismo, antes de tudo, como um conceito filosófico em arquitetura, "tem variado segundo a constelação de ideias predominantes em determinadas fases históricas"[919]. Observa que "a história da teoria da arquitetura do século XVIII e XIX tem sido a história do conflito entre racionalismo e empirismo, quando a arquitetura se dividiu em suas funções construtivas e 'científicas' e suas funções representacionais e 'artísticas, sendo a 'razão' reservada para a primeira e a 'emoção' para a última"[920]. Ao analisarmos a matriz racionalista do Plano Piloto de Brasília (1956-1957)[921], percebe-se que "a ordenação geométrica das quadras e a largueza dos espaços no eixo monumental permitiram integrar os 'velhos' princípios corbusianos da cidade radiosa e a lembrança das belas perspectivas de Paris em um todo organicamente articulado"[922], o que evidencia a centralidade dos critérios racionalistas no processo total do desenho urbano[923]. Julio Kantinski também

[918] Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 278.

[919] Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 69.

[920] Alan Colquhoun, *Ibidem*.

[921] A "Memória Descritiva do Plano Piloto", texto de 1957, é o plano descritivo apresentado para a Comissão Julgadora do concurso para a construção de Brasília. Cidade definida pelo arquiteto como a "capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arquissecular do Patriarca". Lucio Costa inicia seu texto ao se desculpar pela qualidade da apresentação do partido arquitetônico e se justifica ao dizer que se trata do desvencilhamento da solução possível para a cidade, aquela "que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta". Essa postura de Lucio Costa de apresentar uma solução que surgiu, a propósito, para além da doutrina de Le Corbusier e dos CIAM, demonstra um alinhamento com o método de Niemeyer, que ele descreve ao argumentar sobre a qualidade da intenção plástica do arquiteto. Ele ainda complementa que como um maquisard do urbanismo, ou seja, como um militante da resistência, não pretende prosseguir no desenvolvimento da ideia e, sim, apenas, como um eventual consultor. E justifica ao dizer que, assim como defende, nos projetos de Niemeyer, que a ideia inicial determina o desenvolvimento fácil do projeto, pois o raciocínio do partido arquitetônico da cidade já está pensado e resolvido, a construção da cidade se dará de forma lógica e gradual. Lucio Costa, ao longo do memorial descritivo, elenca, a partir da técnica rodoviária, vinte e três itens para apresentar a setorização das atividades humanas, a organização do tráfego, a concepção da trama autônoma de pedestres, a definição das arquiteturas destinadas aos conjuntos de edifícios fundamentais dos poderes da República, dos setores residenciais, a gradação social e a numeração urbana in Lucio Costa, "Memória Descritiva do Plano Piloto" da Concepção Urbanística de Brasília *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957].

[922] Lucio Costa. "O Urbanista defende sua cidade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 303.

[923] Pela conceituação de Colquhoun, os princípios corbusianos e as belas perspectivas de Paris são de uma mesma fundamentação racionalista: "o classicismo de Le Corbusier, em particular, era bastante explícito e fundamentava-se em uma aceitação generalizada da tradição clássica francesa. Na maior parte de seus

associa a gênese desse racionalismo urbanístico à influência iluminista, argumentando que "sua acrópole", a Praça dos Três Poderes, apoia-se "na utopia democrática francesa dos filósofos iluministas do século XVIII"[924]. Todavia, Lucio Costa parece tentar equivaler as funções da razão e as da emoção, conforme assinalado por Colquhoun, que reconhece esses dois conjuntos de relações variáveis como componentes desse racionalismo "evolucionário". Segundo o autor, "o 'racional' na arquitetura nunca existe isoladamente, pertence a um complexo sistema que só pode ser expresso segundo uma série de oposições mais ou menos homólogas: razão/emoção; ordem/desordem; necessidade/liberdade; universal/particular, e assim por diante"[925]. Nesse sentido, Lucio Costa incorpora tanto a programática moderna quanto a intenção plástica, visando integrar diferentes disciplinas artísticas mediadas pelo urbanismo. Essa abordagem resulta em uma síntese arquitetônica e urbanística que articula modelos e variações urbanísticas de "perspectivas barrocas, terraplenos monumentais, gregarismo colonial brasileiro, acrópole cerimonial, cidade linear, cidade jardim, urbanidade de áreas comerciais"[926]. Para Lucio Costa, Brasília evoca "a amorosa lembrança de Paris, daquela urbanização ainda dos séculos XVII, XVIII e XIX, com seus eixos e belas perspectivas sabiamente centradas – tradição, digamos, "clássico-barroca" – e com os gramados ingleses da minha infância"[927]. Essa concepção[928] reflete sua tentativa de conciliar "os propósitos dos CIAMs, do urbanismo aberto, as *villes vertes, villes radieuses* – cidade-parque – com essa tradição digamos,

trabalhos, ele estava preocupado em conciliar a ideia clássica de uma ordem artística a priori com a noção de progresso contínuo que herdara das tradições historicistas e positivista" *in* Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 86.

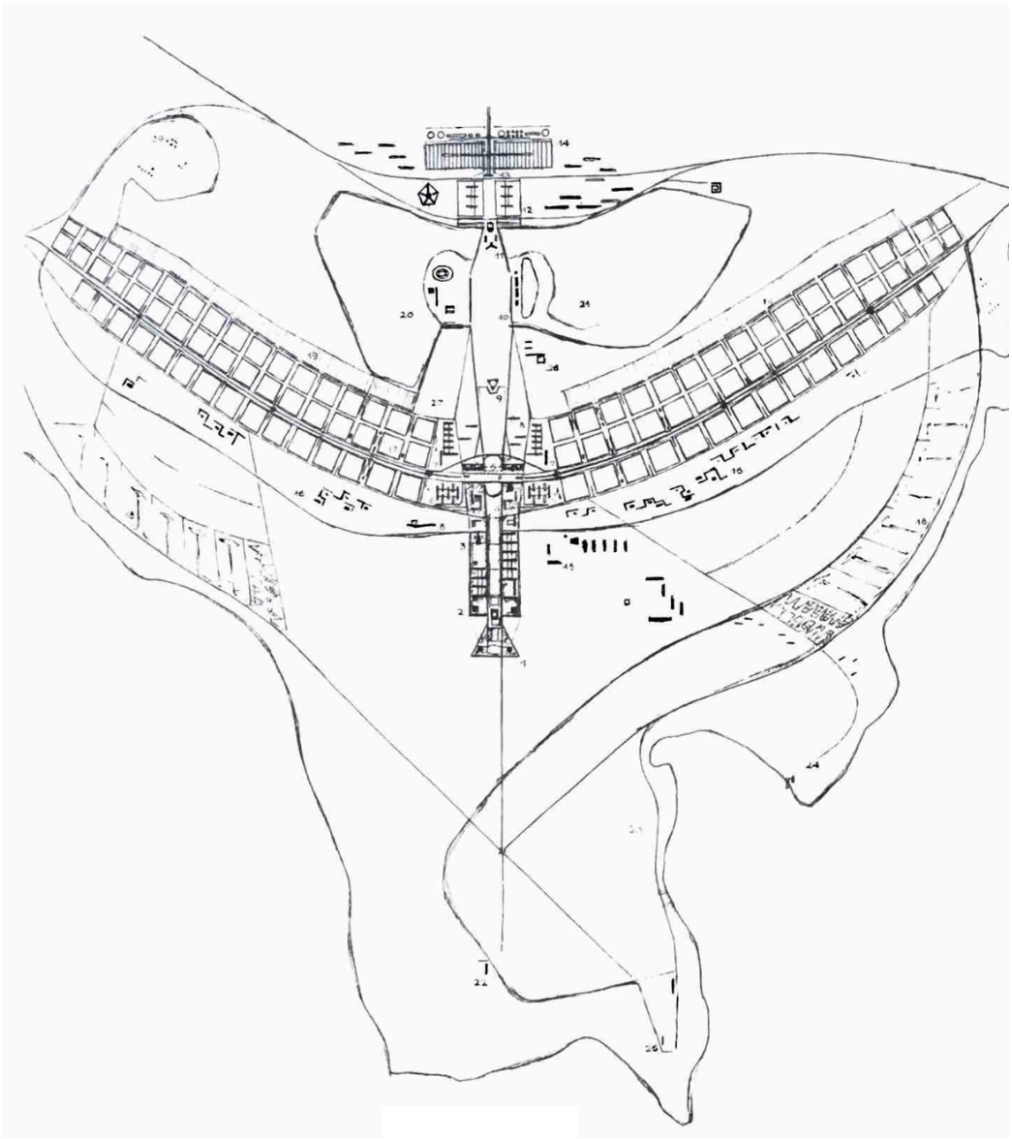
924 Cf. Julio Kantinsky, "Introdução: Brasília, cidade-capital na história" in Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.), *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 13.

925 Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 68.

926 Holanda, Frederico de, *Brasília. Cidade moderna, cidade eterna*, Brasília: FAU UnB, 2010, p. 90.

927 Lucio Costa, além de ter nascido em Toulon, na França, viveu de 1910 a 1916 na Europa, sendo quatro anos na Inglaterra e três anos em Paris. Lucio Costa. "Eixo Monumental" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 304. Essa declaração de Lucio Costa alinha-se à ideia de Rossi da década de 1970, sobre seu método de projeto para compreender a sua defesa de que a "arquitetura também se transforma em 'experiencia autobiográfica', devido à consideração que os objetos "situam-se entre o inventário e a memória" *in* Aldo Rossi, "Uma arquitetura analógica" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 380.

928 Segundo Colquhoun: "O desenvolvimento de um racionalismo fundado na lógica da estrutura teve lugar principalmente na França, onde, desde o século XVII, os arquitetos reconheciam na arquitetura gótica um princípio construtivo racional. Os racionalistas estruturais do final do século XVIII não rejeitavam o classicismo; buscavam submetê-lo a uma análise funcional mais severa nos parâmetros da nova ciência da resistência dos materiais e com relação ao uso. Essa tradição continuou pelo século XIX adentro, mesmo depois do impacto do positivismo de Comte" *in* Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 73.



16. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 297.

barroca, de eixos e perspectivas que caracterizam essa lembrança que eu tinha de Paris"[929]. O resultado foi uma cidade que é "monumental, é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional"[930].

Nesse contexto, o Plano Piloto de Brasília, em virtude de sua estrutura urbana, composição multifacetada e significativa expressão artística, revela-se profundamente imerso na dualidade entre racionalismo e empirismo, configurando-se como uma obra de notável complexidade. Sophia Telles adverte: "Concorde-se ou não com sua maneira de pensar a cidade contemporânea – a sequência de conjuntos rarefeitos em meio à paisagem, a natureza telúrica como respiração entre os seus núcleos urbanos, referência corbusieriana –, deveríamos estender muito além o significado do urbanismo tal como concebido por Lucio Costa, bem como o seu programa geral para a arquitetura do país: um planejamento modulado pela hora comum, a vida clara ordenada pela lírica do cotidiano. A forma moderna, que à sua maneira admirava em Le Corbusier, assume aqui essa espécie de bela utopia que sobrepõe funcionalidade e particularidade"[931]. Lucio Costa, ao descrever os "ingredientes da concepção urbanística de Brasília"[932], mencionou elementos diversos, como a *ordonnance* francesa, os *lawns* ingleses, o espírito de Diamantina, a paisagem chinesa, as autoestradas norte-americanas e, sobretudo, a expressão de um programa que visava consolidar a capital definitiva do país. Diante desse racionalismo – que pode ser igualmente caracterizado como experimental – não surpreende que Peter Smithson tenha oferecido uma positiva crítica ao caráter híbrido de Brasília, ao afirmar que "isso pode ser uma consideração muito importante, porque a cidade barroca foi gerada a partir de um ponto e a disciplina da geometria governava todas as suas partes, mas neste plano não existe um princípio tão simples; é gerado por uma série de princípios dos quais ninguém domina completamente"[933]. Essa abordagem promoveu avaliações críticas recorrentes, frequentemente marcadas pela identificação e análise de pontos de conflito que atravessam a sua concepção e implementação. Assim, o Plano Piloto tornou-se objeto de múltiplas reinterpretações ao longo do tempo. Diante dessas interpretações, algumas delas superadas pelo desenvolvimento da cidade, outras persistem no imaginário coletivo sobre Brasília, como as imagens de Gautherot, que capturam "um planalto parcamente povoado, [que] ressurgem hoje como os *stills* esquecidos de um filme do realismo

[929] Lucio Costa *cit. in* "Lucio Costa: a vanguarda permeada pela tradição" (entrevista à Hugo Segawa, outubro 1987) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 173.

[930] Lucio Costa, "Memória Descritiva do Plano Piloto" da Concepção Urbanística de Brasília *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 295.

[931] Sophia

[932] Cf. Lucio Costa, "'Ingredientes' da concepção urbanística de Brasília" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 282.

[933] Smithson, P. et al. Capital Cities. *Architectural Design*, Londres, v. XXVIII, n. 11, November 1958, p. 440.

socialista, com a estrutura de aço e os 28 andares da torre dupla do Congresso elevando-se como uma miragem por entre os redemoinhos de poeira do cerrado aplainado"[934]; há também a concepção de que as cidades-satélites são exclusivamente ocupações irregulares, com habitações precárias e baixos índices de desenvolvimento humano[935]. No contexto do urbanismo moderno, as críticas dirigem-se, entre outros pontos, à ideia do edifício isolado – idealizado na arquitetura moderna e que foi o vetor de normativas formais e compositivas das cidades, e sobre os afastamentos da construção em relação ao sítio – e à concepção do espaço abstrato e indiferenciado, amplamente adotadas. Essas críticas se manifestaram nas revisões do moderno, em particular pela rejeição à ideia de espaço abstrato urbano ilimitado. Conforme Colquhoun observa, "a cidade modernista foi rejeitada na medida em que pressupunha os espaços urbanos como ilimitados e abstratos, e que se fundava na separação dos diferentes elementos funcionais da cidade"[936]. Lucio Costa, por sua vez, concebeu a ideia de "unidade de habitação", ou seja, "blocos isolados de construções bastante grandes para possibilitarem a instalação de serviços gerais e demais comodidades requeridas pelos núcleos de famílias que os constituem, e capazes de libertar, por essa mesma concentração, grandes áreas de terreno arborizado em torno, garantindo assim uniformemente a todas as residências maior desafogo visual e, como consequência, maior sensação de intimidade [...]"[937]. A superquadra é delimitada pelo cinturão verde, de árvores de grande porte, que não apenas limitam a superquadra, mas contribuem para a barreira acústica em relação ao ruído sonoro dos veículos nas vias intermediárias, que passam perimetralmente às superquadras. Como Lucio Costa defende, a solução foi de "criar-se uma sequência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal com chão gramado e uma cortina

[934] Kenneth Frampton, "O destino de Brasília" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.). *Brasília – antologia crítica*. Cosac & Naify, 2012 [2010], p. 435.

[935] É inegável que algumas cidades-satélites tiveram origem em ocupações irregulares, integrando, em certa medida, o jogo político que caracterizou, muitas veze, a política de habitação da cidade. Entretanto, as quinze Regiões Administrativas (RAs), que, juntamente com o Plano Piloto, constituem o Distrito Federal, configuram-se como cidades de pequeno e médio porte, dotadas de administração própria, planejamento urbano, e relativa autonomia cultural. Trata-se de cidade planejadas, cuja configuração urbanística adota padrões de desenho urbano modernos, com diretrizes que seguem ou adaptam-se aos princípios estabelecidos pelo Plano Piloto de Brasília.

[936] Alan Colquhoun, "Conceitos de espaço urbano no século XX" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1985], p. 218.

[937] Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 268.

suplementar intermitente de arbustos e folhagens [...]"[938]. Brasília não tem precedente na cidade socialista: opõe-se às diferenças entre arquitetura e urbanismo e propõe uma estrutura unitária, com uma malha urbana contínua, com a repetição das superquadras. Porém, não se substancia a partir de um espaço abstrato, pelo contrário, por um espaço fortemente marcado pelos limites das superquadras, que ordenam a estrutura urbana geral, embora agenciadas pelos espaços livres.

De seu lado, Wisnik identifica que, em relação à arquitetura moderna brasileira, esse "novo momento será o desvanecimento da ideia de "tradição" – seja ela mediterrânea ou barroca – como referência importante para a arquitetura brasileira. No lugar dela, aparecerão tanto indicações esparsas em relação à influência da arquitetura clássica nessa produção, nítida no desenho dos palácios de Brasília, quanto a afirmação categórica de uma ausência de 'tradição' como questão fundante para a arquitetura feita no Brasil"[939]. Ou seja, o Plano Piloto de Brasília estabelece relações íntimas tanto com a tradição clássica[940] quanto com as características singulares das cidades brasileiras. Choay, ao analisar a concepção da capital, alerta que, "para compreender Brasília, talvez devêssemos ter contemplado as igrejas do estado de Minas Gerais, nos sensibilizado com o espetáculo oferecido pelos templos de Ouro Preto, com suas curvas, arabescos e escadarias que tão deliciosamente manifestam o gosto teatral e certa ostentação"[941]. Sobre a tradição em Brasília, Wisnik argumenta que se manifesta em uma "referência histórica mais teleológica do que prospectiva", na qual "a experiência colonial, embora distante no léxico formal, é retomada como gesto, procedimento"[942]. Philippe Panerai interpreta que "Brasília não é a Ville Radieuse (1922-35) de Corbusier, nem a Grosstadt (1925) de Hilberseimer. Nela, a ruas às vezes ainda existem, a W3 é um exemplo disso"[943]. Para Panerai, "o

[938] Lucio Costa, "Memória Descritiva do Plano Piloto" da Concepção Urbanística de Brasília *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 291.

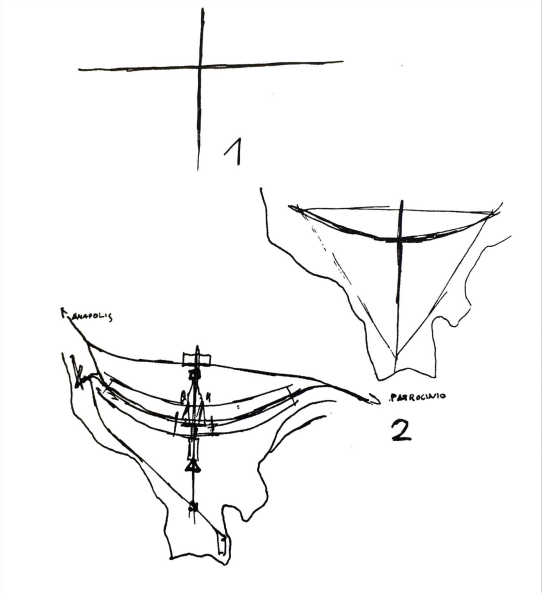
[939] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 16.

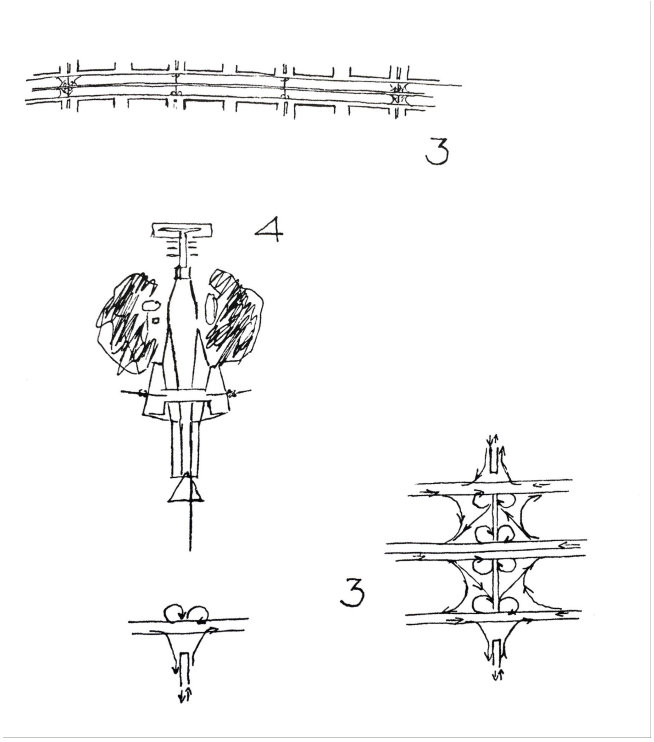
[940] Sophia da Silva Telles indica a designação do emprego do termo clássico em Lucio Costa: "para designar não uma regra compositiva, mas o caráter de monumentalidade, o severo e o digno sentido da intenção" *in* Sophia Silva Telles, "Ensaio sobre a utilidade lírica" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 621.

[941] Françoise Choay, "Brasília – Uma capital pré-fabricada" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [1959], p. 63.

[942] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 26.

[943] Philippe Panerai avalia esse aspecto de Brasília já na sua consolidação, visto que a W3 não foi contemplada no Plano Piloto de Lucio Costa. Foi uma das modificações realizadas no projeto de implantação da cidade para acrescentar mais uma região destinada à habitação *in* Panerai, Philippe, *Análise urbana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006, p. 166.





17. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], pp. 284-285.

projeto de Lucio Costa apresenta-se herdeiro das prescrições de Ebenezer Howard e de Raymond Unwin para a cidade-jardim inglesa, e sua superquadra como uma ampliação dos *closes*, aqueles grupos de edificações organizados em torno de um espaço coletivo arborizado e afastado das grandes vias de circulação"[944]. Nesse sentido, o Plano Piloto de Brasília, conforme analisado por Sylvia Ficher, "pode ser entendido como fruto dos recursos da composição monumental e, simultaneamente, um campo de experimentação para as mais avançadas teorias urbanísticas então em voga. Tradicional e modernista, um plano invulgar que marcou época, que por sua vez influenciou outras' cidades novas, precocemente reconhecido como de valor universal"[945].

Lucio Costa, ao conceber o plano urbano da cidade, seguiu um princípio histórico clássico, no qual "o crescimento da população não produz uma ampliação gradativa, mas a adição de um outro organismo equivalente ou mesmo maior que o primitivo"[946]. Essa abordagem reflete a estrutura singular do Plano Piloto, que, apesar de ser conformado por um sistema linear, não permite adição ao longo dos eixos ou no seu figurado plano. Como destacou Lucio Costa, "as verdadeiras cidades-satélites deveriam vir depois de completa a área metropolitana e não assim, antes, numa antecipação irracional"[947]. O alheamento à planificação urbana, que implica em questões de infraestrutura, serviço e planejamento social, foi colocado por Zevi[948], posteriormente, em relação ao Plano Piloto de Brasília, ao enfatizar que Lucio Costa planejou áreas para crescimento como "núcleos-satélites", ou seja, fora da cidade, notavelmente ancorado na definida condição morfológica do seu organismo inicial, sua concepção de cidade-jardim. A indagação de Zevi questiona se os eixos são abertos ou fechados, certamente se referindo aos eixos limitados, que se contrapõem à ideia da cidade linear aberta, referenciada em Arturo Soria y Mata (1844-1920), cujos eixos devem ter um comprimento extensível. Sobretudo sobre sua extensibilidade, Zevi argumenta que os "dois eixos [de Brasília] prolongáveis ao infinito, interrompidos artificialmente em determinado ponto sem uma razão urbana intrínseca"[949] rompem com a ideia da cidade aberta. Embora Lucio Costa não seja o responsável pelo crescimento descentralizado por meio das cidades satélites[950], como ocorreu em Brasília, o arquiteto, em 1985,

[944] Panerai, Philippe, *Idem*, p. 167.

[945] Cf. Ficher, Sylvia; Trevisan, Ricardo. 2010. Brasília Cidade nova. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 119.04, Abril 2010.

[946] Benevolo, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997 [1975], p. 80.

[947] Lucio Costa. "O Urbanista defende sua cidade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 302

[948] Cf. Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, pp. 66-72.

[949] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 67.

[950] Segundo Lucio Costa, sobre Brasília: "A preocupação – ilusória – de tornar o empreendimento autofinanciável, e a visceral descrença na viabilidade de qualquer solução que encarasse de frente o problema social, sempre

sugeriu essas áreas de expansão para Brasília[951] para dar alguma solução para o problema do crescimento da cidade. Críticas que ocorreram desse modelo novecentista e que o urbanismo moderno perpetuou com a ideia de cidade-jardim, da cidade que cresce à medida que se repete. Tal discussão já tinha sido colocada por Zevi, na ocasião do CIAM VII, em Bérgamo (1949), Itália, quando havia a proposta para dois temas para o encontro: a Carta de Atenas e a Síntese das artes. Estabelecido o tema para a Carta de Atenas, Zevi expôs uma limitação sobre o enfrentamento dos problemas da planificação urbana e, talvez por isso, assumiu, no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em Brasília em 1960, que "somos todos responsáveis por isso. Por essa razão nossa crítica é áspera e angustiada, pois falamos de nós mesmos"[952]. Brasília, ao considerar as teorias contemporâneas sobre a forma da cidade, define que a falta de planificação de crescimento e adensamento a partir do aumento populacional e da expansão da urbanização, se reflete em uma dispersão urbana que, além de definir lugares desvinculados aos núcleos centrais, se apartariam da construção social e histórica da comunidade que se une pelo signo linguístico da cidade, conforme Carolina Pescatori[953] examina sobre o embate de ideias no campo do urbanismo e que refletiu uma interpretação dominante de que Brasília estaria fadada a uma amorfa constituição do espaço urbano, contribuindo assim para o lugar a que Brasília foi destinada diante das críticas elencadas na década de 1960, no contexto das revisões do moderno. A falta de planejamento do crescimento da cidade no projeto urbano pode ser verificada, desde já, na Vila Operária de Monlevade e, posteriormente, será a discussão central da urbanística de Lucio Costa, pelas críticas ao surgimento precoce das cidades-satélites de Brasília. Em seguida, Lucio Costa reformulou a flexibilidade do desenho urbano para o crescimento e adensamento, ainda no interior da cidade, na sua urbanística do projeto para o Plano Piloto da Barra da Tijuca (1967) e da proposta para o concurso da Capital da Nigéria (1976), quando

visualmente relegado para os bastidores urbanos, levou, porém, as autoridades a adotar o critério da venda prévia das projeções dos blocos residenciais das superquadras, e a não obrigar, naquelas cedidas aos Institutos, o respeito àquilo que o plano determinava, impedindo portanto, de saída, qualquer veleidade de inovação de caráter econômico-social e desperdiçando a oportunidade única de transformar a capital do País numa cidade verdadeiramente modelo. Evidentemente a solução proposta não teria tido o dom de resolver todos os problemas de habitação econômica da cidade, uma vez que a proporção da população de poder aquisitivo irreal é, no Brasil, o que sabemos. Mas teria permitido que a totalidade dos funcionários e a maioria dos comerciários morassem na cidade que foi feita para eles, e não nas pseudo cidades-satélites" *in* Passos, Edilenice, "Comissão do Distrito Federal", *Senatus*, v.8, n.1, abril 2010, p. 135.

[951] Segundo Lucio Costa: "Quanto à futura expansão das áreas residenciais da cidade propriamente dita, parece de fato conveniente, tal como já o declarei, o aproveitamento das terras que ficarão contidas entre o grande lago resultante da projetada Barragem de São Bartolomeu e o lago atual" in Passos, Edilenice, *Idem*, p. 139.

[952] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 72.

[953] Carolina. Pescatori, "Cidade compacta e cidade dispersa: ponderações sobre o projeto do Alphaville Brasília", *Estudos Urbanos e Regionais – RBEUR*, vol. 17, nº 2, 17, 2015, p. 40.

propôs, definidamente, como parte da unidade morfológica da cidade, áreas de crescimento e adensamento, chegando, no seu último projeto urbano, em uma proposta para solucionar o problema da expansão urbana de Brasília, que não propõe além da escala territorial, mas também na escala setorial, em um modelo autônomo de superquadra, como veremos.

Brasília, contemporânea à terceira geração do movimento moderno – aquela geração que afrontou o racionalismo da doutrina moderna – considerada assim como "o crepúsculo da fase heroica"[954], é, então, definida de modo diverso: o epítome da modernização nacional, a manifestação mais proeminente de um paradigma estético emergente, com uma arquitetura "figurada em edifícios-símbolo já muito distantes da influência original de Le Corbusier"[955], a cristalização de um contexto histórico específico, cidade-"síntese das artes"[956], o apogeu do urbanismo do movimento moderno[957], "a capital da esperança"[958], o "ponto culminante da Gesamtkunstwerk moderna"[959], o "epítome da modernização nacional"[960] e, que, por isso, poderia facilmente integrar a "história das cidades ideais" e a "história das utopias urbanas" que Aldo Rossi[961] elenca para o estudo do problema político da cidade. A guinada discursiva sobre Brasília ocorreu devido às revisões do moderno que se iniciaram na década de 1950 e se intensificaram na década de 1960, quando, frequentemente, ocorriam reavaliações críticas[962] dos princípios que haviam guiado o Movimento Moderno na arquitetura até então. A década de 1950, que teve o maior número de Congressos Internacionais da Arquitetura

[954] Cf. Segawa, Hugo, "O crepúsculo da fase heroica" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [2001], pp. 375-379.

[955] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 102.

[956] Cf. Pedrosa, Mário, "Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília" *in* Aracy Amaral [org.], *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 355-366.

[957] Panerai, Philippe, *Análise urbana*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006, p. 165.

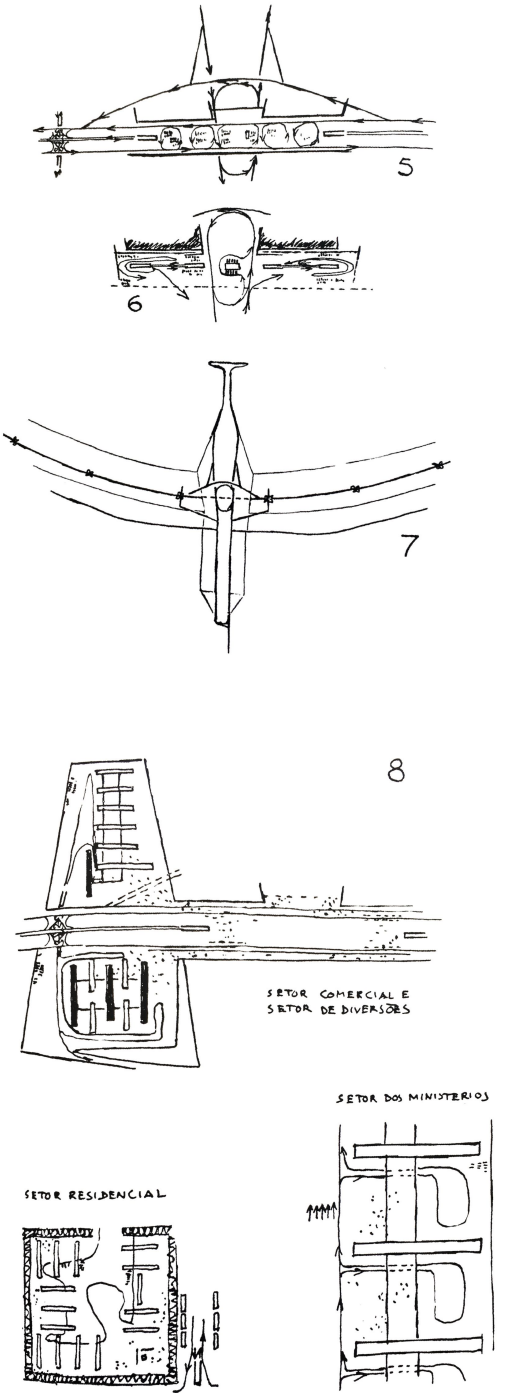
[958] Cf. Malraux, André, "Brasília, capital da esperança" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [1959], pp. 53-57.

[959] Guilherme Wisnik, "Apresentação" *in* Braga, Milton, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital,* São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 7.

[960] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 102.

[961] Cf. Aldo Rossi, *A Arquitetura da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966].

[962] Como, por exemplo, conforme explorado por Giedion em "Architecture in the 1960s: Hopes and Fears" e no simpósio "Modern Architecture: Death or Metamorphosis?" (1963), "Architecture without Architects" (1964), de Bernard Rudofsky. A exposição "This is tomorrow" (1956), ou o "Crisis of the object: the Predicament of Architecture at the End of the Twentieth Century" (1966), de Peter Eisenman, entre muitos outros eventos.



18. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], pp. 286-287.

Moderna[963], acabou por conformar-se como o período de início das revisões do moderno. No CIAM VIII, em Hoddesdon (1951), por exemplo, ocorre a crítica à cidade funcionalista, a relevância dos centros históricos, falência das ideias de Le Corbusier, a destruição da camada histórica da cidade, utilizando de exemplos das cidades norte-americanas em relação aos subúrbios e *shoppings centers* e, principalmente, sobre a descentralização da cidade. Por isso, Fernando Távora, que participou do encontro, observou que ocorreram "intervenções de um certo calor humano bastante desconhecido para o espírito racionalista"[964]. No CIAM IX, em Aix-en-Provence (1953), a nova geração passa a participar efetivamente e, por isso, com proposições de revisões principalmente sobre a Carta de Atenas. A atenção voltou-se para os espaços livres da cidade, os espaços de circulação de pessoas, as relações humanas desenvolvidas na rua. O urbanismo passou a ser reconhecido como comunidades de vários graus de complexidade pensados em uma escala de associação[965]. Peter e Alison Smithson, que buscaram ponderar as discussões divergentes presentes nos últimos CIAM e as novas ideias que designaram o Team X, apresentaram, sobre a hierarquia das associações, sobre os *clusters* em relação à vizinhança, a substituição dos eixos temáticos da cidade funcional para o eixo casa, rua, distrito e cidade. Jencks elaborou que, "para os arquitetos do princípio dos anos cinquenta, era tão transparente que este tipo de pensamento plantonista abstrato se revelava inadequado"[966], referindo-se ao ponto que "tornou-se claro (1954) que o que permite a organização da vida foge à rede das quatro funções – situa-se, de fato, fora do alcance do pensamento analítico. A reunião [do CIAM X, em Dubrovinik (1956)] procurou, portanto, formular um novo modo de pensamento em urbanismo, que consideraria cada problema como um exemplo único de Associação humana num tempo específico e num local específico"[967]. Enfim, seguindo sua gênese clássica, "era o velho modo de pensamento com um vestuário novo": a metrópole, a pequena cidade, a aldeia, a fazenda rural. Essa discussão envolveu os Smithsons, no sentido de passarem a elaborar um padrão de associação nomeada por "a unidade apreciada"[968]. Ou seja, "o arquiteto deve induzir um novo desenvolvimento urbano e deve induzir as suas leis gerais acerca das cidades a partir de estudos de determinados factos

[963] O CIAM VIII, em 1951, em Hoddesdon, Inglaterra, sobre o Coração da Cidade; o CIAM IX, em 1953, em Aix-en-Provence, França, sobre a Carta de Atenas; o CIAM X, em 1956, em Dubrovnik, Iugoslávia, com a dissolução do CIAM, e, finalmente, no sentido de imposição de um novo início, o Team X em Otterlo, em 1959, onde o estatuto da arquitetura moderna começou a ser questionado e revisado efetivamente.

[964] Fernando Távora, Entrevista, *Arquitectura,* 123, set./out., 1971, p. 152.

[965] Cf. Ockman, Joan [Ed.], *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1993

[966] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 285.

[967] Jencks, *Ibidem*.

[968] Jencks, Charles, *Idem*, p. 286

'num tempo específico e num local específico"[969]. Segundo Jencks, é a principal diferença entre o CIAM e o Team Ten"[970]. Parte das críticas analisava a cidade moderna implantada, construída, relacionada à cidade pré-moderna. Ou seja, com as malhas urbanas consolidadas e o entorno direto com edifícios que não compartilhavam de um planeamento urbano comum entre si. Ou seja, a conciliação que, somente na década de 1960, ficou clara com as cidades que foram construídas antes da Carta de Atenas. Essa condição encorajou a identificação dos constrangimentos do sítio, entre eles as relações históricas, a aplicação dos métodos projetuais, a aplicação da tecnologia e as relações humanas e sociais. Como nota Colquhoun, nas cidades existentes, a aplicação gradual dos princípios modernos apartava o significado do espaço urbano existente[971]. Os resultados que, aos poucos, foram se evidenciando, comprometeram a promessa de resolução dos problemas sociais, funcionais e estéticos da cidade moderna. Em proporções diferentes, a arquitetura moderna pôde dar à cidade menos do que a cidade lhe deu de retorno, nessa relação que tendia para a equidade. Os edifícios, limitados pelas restrições da cidade funcional, puderam se aprimorar nas suas relações construtivas, mas as cidades não se transformaram em cidades abertas para se restabelecerem no âmbito totalmente moderno. Embora a Segunda Guerra Mundial tenha resultado em grandes áreas urbanas a serem reconstruídas, a aplicação da ideologia do movimento moderno só se concretizaria em cidades estabelecidas do zero, como Brasília.

No contexto das críticas ao racionalismo moderno e à concepção da cidade moderna, Brasília, com seu caráter híbrido e sua capacidade de inovar dentro desse repertório, adotou procedimentos que transcenderam o pragmatismo aparente exigido pelo projeto. Esse processo resultou na transformação de Brasília "de vitrine à vidraça"[972], exigindo que Lucio Costa assumisse a posição de "defender sua cidade"[973], em razão das quantitativas manifestações críticas dirigidas ao Plano Piloto. A análise de Mário Pedrosa sobre a solução concebida para Brasília, ao salientar a incongruência inerente ao programa, caracteriza-a como uma "tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz"[974]. Mas não apenas Pedrosa, mas também Frampton refletiu: "Patentemente influenciado por Le Corbusier, mas transcendendo a sua visão da Ville Radieuse, o plano piloto de Lucio Costa tomou

[969] Jencks, Charles, *Ibidem.*

[970] Jencks, Charles, *Idem*, p. 287.

[971] Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987].

[972] Guilherme Wisnik, "Apresentação" *in* Braga, Milton, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital,* São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 9.

[973] Lucio Costa. "O Urbanista defende sua cidade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], pp. 301-303.

[974] Guilherme Wisnik, *Idem*, p. 25.

a remota herança cultural do mundo antigo como ponto de partida – da grandiosidade axial do Egito aos paradigmas cosmogônicos fundadores do Império Romano". E continua: "daí o *cardo* e o *decumanus* que informaram o primeiro croqui de Costa, a tão conhecida cruz que constituiria o esqueleto do seu plano, assumindo a silhueta de um gigantesco pássaro primevo pousando no local como o signo de um destino cósmico"[975]. No entanto, essa interpretação desconsidera que a implantação da cidade no sítio transcende o simbolismo aparente. Apesar da evidente conformação triangular da área delimitada pelo lago planejado, "o seu desenho amarra-se, muito intencionalizadamente, à morfologia do terreno: para além do eixo residencial que, em arco, acompanha as curvas de nível, o eixo monumental implanta-se exatamente sobre a cumeeira do esporão que conforma a orografia local"[976] – uma característica frequentemente associada à tradição urbanística de origem portuguesa. Segundo Maria Manuel Lobo Pinto de Oliveira[977], essa configuração sugere que as soluções adotadas em Brasília não se limitaram a uma imaterialidade abstrata e uma representação simbólica, mas estão profundamente fundamentadas em sua racionalidade, no seu contexto funcional e no topográfico do terreno.

O tema da habitação, diferentemente do ocorrido com as novas diretrizes para as cidades oitocentistas – em que prevaleceu o traçado viário, a ordenação das edificações como composição urbana –, "se converte[u] no tema central de discussão entre os arquitetos europeus no início do século XX"[978], que justificava de "forma lícita e natural a identificação entre a cidade moderna e as propostas residenciais da arquitetura moderna, uma vez que estas constituem a 'trama de fundo' sobre a qual se assenta a ideia de cidade elaborada pela cultura arquitetônica na primeira metade do século XX"[979]. Aldo Rossi[980] expõe que a Garden City e a Ville Radieuse representam aqueles modelos que colocam o valor da residência na estrutura urbana. Conforme Matheus Gorovitz[981] esclarece, o módulo agenciador da cidade de Brasília é a superquadra, com seu tom preponderante da sua "lírica do cotidiano".

[975] Kenneth Frampton, "O destino de Brasília" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.). *Brasília – antologia crítica*. Cosac & Naify, 2012 [2010], p. 436.

[976] Maria Manuel Lobo Pinto de Oliveira, "'Construída na linha do horizonte': Brasília, o Plano Piloto e a manipulação do chão", 2017, p. 10.

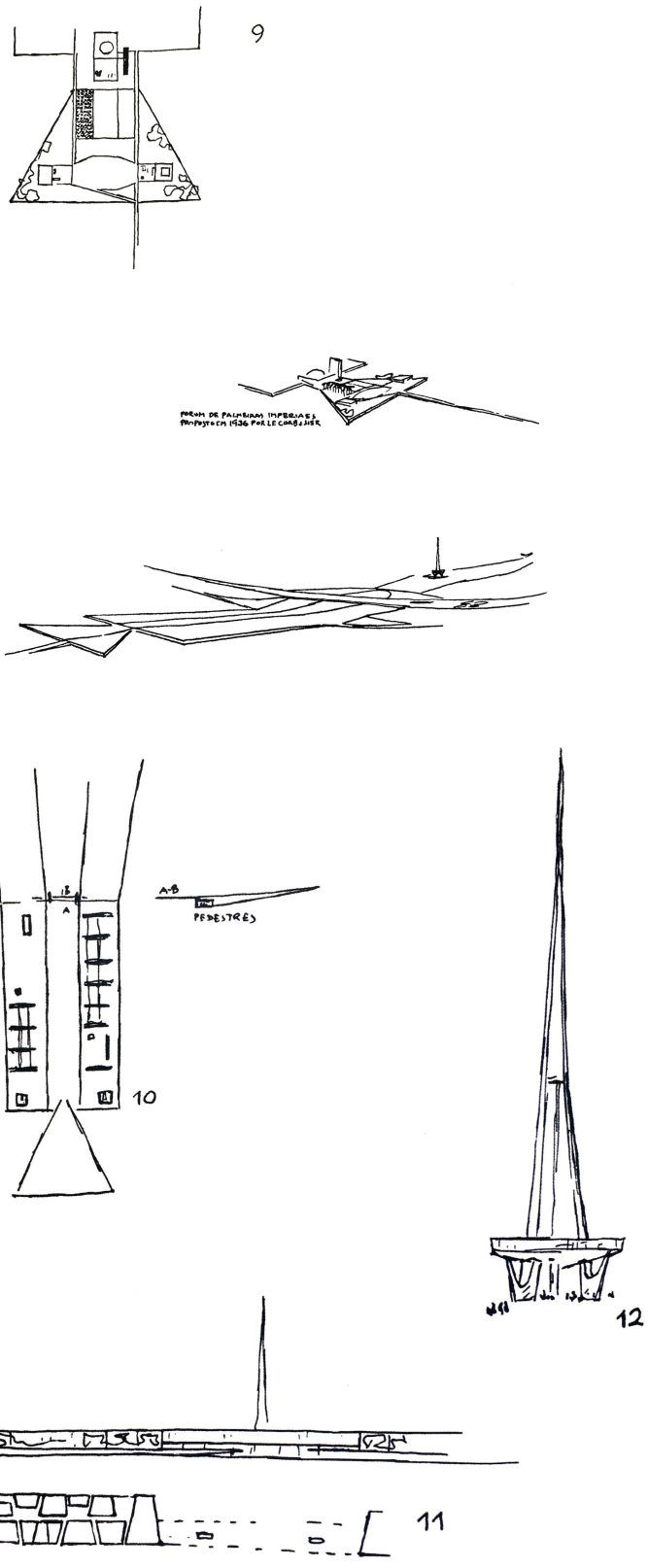
[977] Maria Manuel Lobo Pinto de Oliveira, *Ibidem*.

[978] Cf. Arís, Carlos Martí, Las Formas de la Residência en la Ciudad: Vivienda y Ciudad em la Europa de Entreguerras, Barcelona: Edicions UPC, 2000 [1991].

[979] Cf. Arís, Carlos Martí, *Idem*.

[980] Aldo Rossi, *A Arquitetura da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966], p. 119.

[981]



19. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], pp. 288-290.

A "superquadra", esse tipo de unidade habitacional formalizada em Brasília, ocorrerá como modelo de aglomerado habitacional com variações experimentais e como modelo de resolução do problema da habitação em sua urbanística. Esse campo de experimentação, então, suscitou de tal modo determinados questionamentos que Frampton chega a especular sobre o critério dos blocos de apartamentos de seis andares projetados para a superquadra: "será tão somente coincidência que os arquitetos britânicos Alison e Peter Smithson tenham chegado a conclusão semelhante ao projetar seu conjunto residencial Golden Lane em 1952, qual seja, que 'acima do sexto andar perde-se o contato com o chão?"[982]. Maria Elisa Costa defendeu que "o gabarito de seis andares nas quadras não tem nada a ver com os CIAM, é o gabarito tradicional pré-elevador"[983], complementando a explicação de Lucio Costa: "[...] todos os prédios soltos do chão sobre pilotis, no gabarito médio das cidades europeias tradicionais – antes do elevador –, harmoniosa, humana, tudo relacionado com a vida cotidiana; as crianças brincando à vontade ao alcance do chamado das mães [...]"[984]. Embora os seis pavimentos já tivessem ocorrido na urbanística de Lucio Costa com o projeto do Parque Guinle, em 1948, essa especulação demonstra o quanto o racionalismo de Brasília se confunde com o empirismo.

É sabido que a maior parte das cidades coloniais brasileiras foi resultado do fenômeno do comércio local. Conhecidas como a cidade do café, da cana de açúcar, do ouro, do diamante, se organizaram morfologicamente ao longo das vias inter-regionais que conectavam uma região de produção com outra região de produção e escoamento. Eram manifestações espaciais urbanas que expressavam o caráter da produção local e com funções, muitas vezes, essencialmente comerciais. Em sendo assim, moldavam-se em cidades lineares. Colquhoun[985] nota que a cidade como um epifenômeno de funções sociais foi uma visão historicista e relativista da arquitetura que o moderno tendia a assumir. Porém, Brasília não é processo "natural" dos processos sociais da região e tampouco foi resultado do processo de extensão do mundo natural, obedecendo assim às mesmas dinâmicas sociais, econômicas e políticas. Brasília como processo ideológico é resultado de um ato político e simbólico, fruto de um longo processo de maturação (1761-1956) e é da sua edificação (1957-1960)[986] que se constata a emancipação política e cultural construída como resultado direto e recente do projeto ideológico e

[982] Kenneth Frampton, "O destino de Brasília" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.). *Brasília – antologia crítica*. Cosac & Naify, 2012 [2010], pp. 434-441.

[983] Maria Elisa Costa, "O verbo é ser" in Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 5.

[984] Lucio Costa, "Eixo Rodoviário-Residencial" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 308.

[985] Alan Colquhoun, "Conceitos de espaço urbano no século XX" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1985], p. 210.

[986] Trajetória mapeada e examinada por Laurent Vidal *in* Vidal, Laurent, *De nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX),* Brasília: Editora da UnB, 2009.

estético dos anos 1920 e 1930, para migrar para a vida moderna. Com a intenção de expressar seu momento pós-colonial, a capital republicana, que conquistou uma monumentalidade própria, foi criticada por Zevi[987] pela sua razão de fundamentação política: Do ponto de vista do fato arquitetônico, Brasília adquiriu um caráter de um sistema formal autônomo de que, no contexto brasileiro, ainda não havia exemplares significativos. Lucio Costa desenvolveu a relação de *urbis* e *civitas*, que Carlos Martins identificou como de distinção e não de oposição, em uma tradição de refletir a *urbis* na estrutura da cidade e a *civitas* no lócus simbólico, que se identifica no coração da cidade, que se desdobra na praça central cívica, no centro comercial e no eixo monumental, o que contraria o argumento de James Holston, principalmente no que parece contraditório o tombamento da cidade: "Brasília como um laboratório experimental do novo"[988]. Isso porque melhor se associa tanto às táticas de bricolagem, que o mesmo autor ressalta sobre as autorreferências urbanísticas de Lucio Costa, quanto às referências históricas das cidades brasileiras e a sua filiação com o urbanismo de raiz mediterrânea, vindo não apenas das intervenções francesas no Brasil, mas pela via portuguesa. Segundo Lucio Costa, em relação ao Plano Piloto, Brasília "deve ser concebida não como um simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbis*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital"[989].

No Plano Piloto de Brasília, identifica-se a distinção entre duas cidades lineares[990], demarcadas pelos seus eixos cruzados que estruturam o projeto. A primeira, associada à escala monumental e gregária, corresponde aos locais de trabalho e às instalações destinadas às horas livres, voltadas para a cultivo do corpo e do espírito, em consonância com os princípios da Carta de Atenas. A segunda, vinculada à escala residencial, refere-se à cidade do habitar, destinada às áreas residenciais, refletindo a separação funcional característica do urbanismo moderno, e as dicotomias entre o coletivo e o privado, a sociedade e o indivíduo, o ambiente privado e o ambiente público. Além disso, o plano urbanístico incorpora a escala bucólica, que se caracteriza como um elo entre o espaço público e o privado, reforçando a integração e a harmonia do conjunto urbano. E, apesar de que essa conformação urbana tenha sido um modelo habitual de implantação das cidades brasileiras, em que, comumente, o centro da cidade é definido por "um gramado com a igreja, a casa de câmara ou a

[987] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

[988] James Holston, "O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 160.

[989] Lucio Costa. "Memória descritiva do Plano Piloto" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 283.

[990] Cf. Le Corbusier, *A Carta de Atenas*, São Paulo: Edusp, 1993.

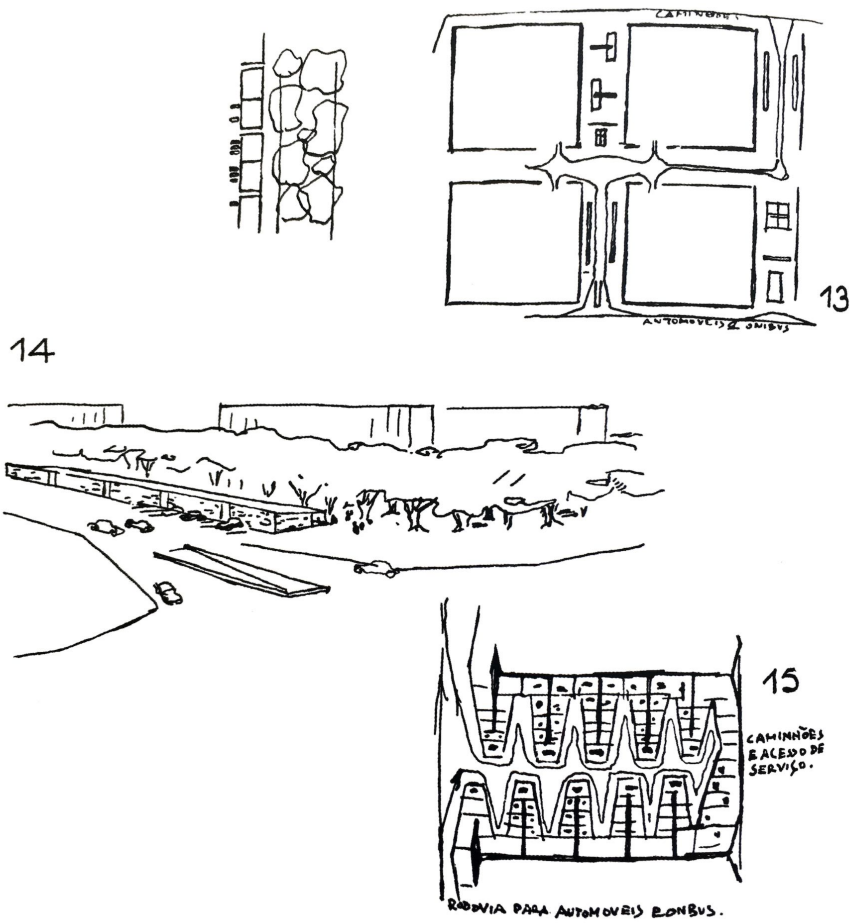
prefeitura e as casas mais ou menos dispersas"[991], Brasília[992] segue os princípios da Carta de Atenas, que, refletindo os textos, propostas, esquemas e debates entre 1910 e 1945[993], define que o núcleo inicial do urbanismo seja uma célula habitacional e que a sua inserção num grupo formando uma unidade habitacional de proporções adequadas. Brasília se inicia com a determinação dos dois eixos, a circunscrição da área urbana no triângulo e a definição arquitetônica do centro urbano – "o projeto partiu, em primeira instância, da definição das duas escalas fundamentais: a monumental, destinada aos equipamentos administrativos e de vida social, e a residencial, íntima, cotidiana"[994]. Lucio Costa, atento à composição da escala que conferiria à cidade o caráter da *urbe*, redimensionou a escala monumental no Plano Piloto e, consequentemente, redefiniu a unidade, elaborando uma nova dimensão para a malha urbana. Esse processo resultou na criação de um quarteirão de 280 metros por 280 metros, concebido para abrigar uma população de 2.500 a 3.000 habitantes. Segundo Lucio Costa, a formulação da superquadra respondeu ao desafio de proporcionalidade imposto pela monumentalidade do centro cívico, conformando um quarteirão habitacional adequado à dimensão monumental. Assim, esse arranjo urbano passou a ser designado como "superquadra", tornando-se um dos elementos de contribuição para o urbanismo moderno e elemento fundamental da urbanística de Lucio Costa. Tal preocupação de proporcionalidade já tinha sido diretriz para a sua urbanística

[991] Antônio Carlos Cabral Carpitero, *Brasília: Prática e Teoria Urbanística no Brasil, 1956-1998*, São Paulo: Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, 1998, p. 136.

[992] Na introdução da apresentação da sua ideia, Lucio Costa levanta a importância da concepção urbanística da cidade, por decorrer dela o desenvolvimento da região, e ressalta que, nos moldes da tradição colonial, "trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador". Lucio Costa, portanto, reitera sua defesa de que a intenção plástica pode carregar consigo a consciência da tradição arquitetônica, e que, no caso brasileiro, tomar posse da terra era a forma mais elementar de construir uma cidade. E como "gesto primário de quem assinala um lugar ou toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz". E ainda complementa que a condição primeira do urbanista é se imbuir de dignidade e nobreza de intenção. Assim, Lucio Costa define que a cidade, para além de Urbis, deve ser Civitas, enraizada no seio do caráter monumental, mas também "cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É, ao mesmo tempo, derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional" in Lucio Costa. "Memória descritiva do Plano Piloto" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 283.

[993] Carlos Martí Arís explica: "O tema da residência (a casa do homem e a sua relação com os demais temas do espaço habitável) se converte no tema central de discussão entre os arquitetos europeus no início do século XX. Há inúmeros textos, propostas, esquemas e debates que tratam da reflexão sobre a forma lícita e natural, a identificação entre a cidade moderna e as propostas residenciais da arquitetura moderna, uma vez que estas constituem a 'trama de fundo' sobre a qual se assenta a ideia de cidade elaborada pela cultura arquitetônica na primeira metade do século XX" *in* Arís, Carlos Martí, Las Formas de la Residência en la Ciudad: Vivienda y Ciudad en la Europa de Entreguerras, Barcelona: Ediciones UPC, 2000 [1991].

[994] Cardoso, Adauto Lúcio. O urbanismo de Lucio Costa: contribuição brasileira ao concerto das nações *in* Ribeiro, Luiz César de Queiroz; Pechman, Robert. *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 113.



20. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 282.

quando elaborou o seu primeiro projeto de urbanismo, o projeto da Vila Operária de Monlevade. Argumentou, à época, que "as casas foram agrupadas duas a duas [...] tanto por motivo de ordem econômica, evidente, como também por ordem plástica, porquanto soltas umas das outras, pequenas demais como são, poderiam parecer mesquinhas na paisagem"[995]. Além disso, a invenção da superquadra, pode ser compreendida a partir da interseção entre o pensamento urbanístico racionalista e o conhecimento empírico da vida cotidiana brasileira em uma escala residencial completamente nova, conformada em unidades de vizinhança, com "autonomia relativa"[996], superando a tradição da forma urbana composta por ruas, praças e quarteirões e alcançando, ainda assim, o "ambiente" que se estende para além da casa, acolhendo aquele sentimento doméstico. "Ambiente" que, nos anos 1960 e 1970, foi central em virtude da autonomia dos habitantes em produzir o seu espaço de habitação.

Dar sentido para a paisagem de Brasília foi um gesto feito para legitimar o que antes era invisível, imperceptível, impensável. O reconhecimento da paisagem moderna no Brasil quem a definiu foi Lucio Costa no âmbito de uma consciência coletiva. O Brasil era um país também de desertos, de vazios, de céu. Não era apenas a natureza da floresta da mata atlântica, intensa, cheia, alta, molhada, barulhenta, diversa, macia, verde. Era uma paisagem pouco familiar a do cerrado, vazia, rasteira, seca, pontuda, limitada, dura, com o marrom da seca tendente a prevalecer. A cidade de Brasília operou nesse sítio, mas não pode ser confundida por um nada. O significado não foi inventado, ao contrário, foi posto em visibilidade, discussão e legitimação. A abordagem da paisagem como personagem também ocorre na obra literária *Grande Sertão: Veredas*[997] (1956), de Guimarães Rosa, que aborda para além do espaço geográfico, transcendendo para um espaço multifacetado, agente da construção de identidade dos personagens e da identidade coletiva da comunidade, que enfatiza o sujeito como parte de uma cartografia profundamente conectada com o lugar, que promove um espaço de reflexão filosófica, indagações metafísicas e existenciais. Perceber que, em Brasília, não No contexto internacional, a partir da década de 1960, as revisões sobre o movimento moderno intensificaram-se. A dissolução do CIAM inaugurou um período de liberdade para contestar, na prática, a doutrina ortodoxa moderna. No contexto brasileiro, observa-se que "o período pós-Brasília

[995] Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 54.

[996] Segundo Lucio Costa: "cada conjunto de quatro quadras formaria uma espécie de área de vizinhança, com as facilidades de comércio e de interesse comunitário: cinema, igreja. Essas áreas de vizinhança iriam se suceder ao longo dos 6 Km, como se fosse uma cadeia, um colar, uma corrente, você ia passando pelas unidades de vizinhança, mas cada uma com sua autonomia relativa. Estabelecer a comunhão a um ponto" in Costa, Lucio; Zapatel, Juan Antonio. 2009. Lucio Costa. Entrevista, São Paulo, ano 10, n. 038.01, Portal Vitruvius, abr. 2009. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/ 10.038/3280.

[997] Rosa, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

é a de não haver uma principal linha estética"[998]. Simultaneamente, questões disciplinares no âmbito profissional buscavam responder a desafios diversos: o restauro e a reciclagem de edifícios e ambientes urbanos em cidades densamente povoadas; o atendimento às necessidades da população – "que estava em conflito com a natural questão da representatividade e monumentalidade própria da arquitetura moderna"[999] –; a tentativa de equilibrar industrialização e construção em massa com a individualidade e a identificação do seu habitat; a proposição de soluções para os problemas de transporte coletivo e individual, que causavam rupturas nas cidades; o reconhecimento das limitações das ferramentas disciplinares, como o desenho, para resolver complexos problemas urbanos; e a busca por superar a crise da unidade moderna imposta "da colher à cidade"[1000]. Embora a Escola Paulista e a Escola Carioca tenham se desenvolvido quase simultaneamente, não houve a consolidação de uma unidade estilística entre elas, o que contribuiu para caminhos distintos e reforçou a sensação de fragmentação da unidade nacional. Enquanto a Escola Carioca baseava-se predominantemente na arquitetura tradicional brasileira, os arquitetos da Escola Paulista adotavam uma abordagem mais alinhada ao brutalismo, orientando-se para o "materialismo dialético", acentuando o peso ao invés da leveza"[1001]. A geração de arquitetos brutalistas promoveu uma ruptura intencional visando à internacionalização da expressão arquitetônica. A experiência urbana de Brasília também desempenhou um papel crucial ao propiciar uma revisão crítica de planejamento urbano no Brasil, particularmente no contexto das cidades construídas de forma planejada[1002]. Na dimensão prática, consolidaram-se instrumentos, como os Planos Diretores, legislações sobre o uso do solo, conceitos de densidade demográfica, separação funcional e discussões sobre zoneamento. O movimento da arquitetura moderna no Brasil, alicerçado em bases ideológicas iniciadas no movimento literário, como vimos, também enfrentou crises que levaram a novas configurações disciplinares. Passadas seis décadas, a historiografia recente[1003], já superadas as primeiras críticas que consolidaram a ideia de

[998] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 109.

[999] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Idem,* p. 109.

[1000] Sobre o contexto brasileiro: Cf. Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Idem,* p. 27.

[1001] Guilherme Wisnik, "Tentando não afundar na lama: impasses da modernidade brasileira" *in Ars* 20, n. 46, dez. 2022, pp. 24-74.

[1002] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Idem*, p. 108.

[1003] Leitão, Francisco (Ed.), *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro*. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009; Ficher, Sylvia et al. Os blocos residenciais das superquadras do Plano Piloto de Brasília *in* Leitão, Francisco (Eds.). *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro.* Brasília: Secretara de Estado do Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009, pp. 255-269; Bastos; Zein, Ruth Verde. 2010. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva; Xavier, Alberto; Katinsky, Julio Roberto (Eds.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

tabula rasa[1004] de Brasília, compreende a capital brasileira, atualmente, a partir de uma síntese crítica das experiências acumuladas em cidades novas. Apesar das análises críticas que posicionaram Brasília como um modelo a ser evitado, o Plano Piloto consolidou-se como uma das mais significativas contribuições disciplinares[1005] ao urbanismo. Um exemplo desse impacto pode ser observado na concepção da nova capital da Nigéria, Abuja, para qual Lucio Costa também elaborou um projeto, como veremos. A experiência de Brasília, com seu racionalismo, empirismo, invenção da superquadra e paisagem singular, configurou-se como um campo aberto metodológico, alimentado por análises críticas e revisões do moderno. Não pode ser posicionada como a síntese da urbanística de Lucio Costa, tampouco como seu ponto culminante. Pelo contrário, é a partir da experiencia de Brasília, da sua recepção crítica e dos desenvolvimentos disciplinares internacionais que se pode observar o desdobramento de sua urbanística, em diálogo com as discussões operativas que passaram a caracterizar o campo disciplinar.

[1004] Junior, 2010; Barbo, 2010. Sobre a história urbanística que antecende Brasília: Tavares, 2004; Ficher et al. 2006; Schlee, Ficher, 2006.

[1005] Cf. Holston, James, *Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 111; Ficher, Sylvia et al. Os blocos residenciais das superquadras do Plano Piloto de Brasília *in* Leitão, Francisco (Eds.). *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro*, Brasília: Secretara de Estado do Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009, pp. 255-269; Tattara, Martino, Brasília's prototypical design: Superquadra and the Project of the city. *Archtectural Design,* Londres, v. 81, n.1, jan/fev. 2011, pp. 46-55; Kenneth Frampton, "O destino de Brasília" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.). *Brasília – antologia crítica*. Cosac & Naify, 2012 [2010], pp. 434-441.

2.2.2 O equívoco do projeto orgânico pós-racionalista

A revisão historiográfica[1006] pós-racionalista de Zevi[1007], que apresentou a "arquitetura orgânica" fundamentada na obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959) como alternativa de reavaliação da tradição funcionalista diante da crise anunciada do movimento moderno, não encontrou alinhamento positivo direto na produção teórica de Lucio Costa. Para Zevi, a arquitetura orgânica se constituía como uma fase posterior e mais desenvolvida da expressão racionalista. Para o arquiteto, a exemplo da arquitetura da escola escandinava e finlandesa, por Gunnar Asplund e Alvar Aalto principalmente, constatava-se que a revisão do pensamento funcionalista[1008] a favor de uma arquitetura orgânica se fundamentava em uma maior atenção às questões tecnológicas, sobre a habilidade de dedicação aos pormenores, uma tendência de maior aproveitamento dos progressos da produção industrial, a liberdade do dicionário cubista e a nova consciência dos espaços interiores, invertendo a metodologia racionalista de partir do exterior para o interior[1009], sintetizando que a arquitetura nasce de "dentro para fora". Assim, a discussão crítica de Zevi sobre o movimento moderno logo se estabeleceu nas metodologias críticas sobre a interpretação espacial da arquitetura, a relação entre o significado e a arquitetura, a causa social e política do arquiteto e a relação entre estética e ideologia.

Lucio Costa, sem mencionar Zevi, se posiciona ao dizer que "a bobagem foi quererem julgar as teses de Frank Lloyd Wright como sendo organicistas, e as outras racionalistas, jogar o orgânico contra o racional"[1010]. Por isso, julga o pós-moderno como um equívoco[1011]. O arquiteto justifica seu

[1006] Como nota Tournikiiotis: "Sus três fuentes más importantes fueron las obras de Nikolaus Pevsner, Walter Curt Behrendt y Sigfried Giedion, em las que se habían sentado las bases de la genealogia y la supremacia del Movimiento Moderno." *in* Tournikiotis, Panayotis, *La Historiografía de la arquitectura Moderna*, Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones AS, 2001, p. 66.

[1007] Cf. Zevi, Bruno, Verso un' achitettura organica, Torino: Einaudi, 1945; Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*, Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950].

[1008] Segundo nota Tournikiiotis, Bruno Zevi utiliza as palavras "racionalismo" e "funcionalismo" como conceitos equivalentes. Cf. Tournikiotis, Panayotis, *La Historiografía de la arquitectura Moderna*, Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones AS, 2001, p. 67.

[1009] Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 288.

[1010] Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 152.

[1011] Lucio Costa, "Pós-moderno: Equívoco." *in* Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 424.

posicionamento sobre tal antinomia ao explicar que "Le Corbusier sempre raciocinou em termos inteiramente de organicidade. Você pega o projeto do Palácio da Liga das Nações, aquela coisa fantástica de liberdade de projeto – não tem nada que dizer que é uma arquitetura toda prismática e geométrica"[1012]. Tal qual Lucio Costa, face ao desenvolvimento do projeto da Cidade Universitária, determinou como sendo de "espírito gótico-oriental". Em seu "Depoimento"[1013], e em resposta a uma provocação do jornalista Geraldo Ferraz sobre a arquitetura moderna brasileira, ao ser acusado de não reconhecer o pioneirismo moderno das obras de Warchavchik, Lucio Costa enfatiza a contribuição do arquiteto e expõe que a arquitetura da Casa William Nordschild (1930-1931), de Warchavchik, mesmo sendo de uma expressão racionalista, serviu de modelo para uma arquitetura orgânica, já que foi "na visita de Frank Lloyd Wright àquela casa e assinalado a impressão forte que parece lhe haver causado certo balcão em balanço, pois esse pequeno pormenor teria, de algum modo, talvez sugerido a concepção da espetacular casa que construiu logo a seguir"[1014]. Referia-se, certamente, a Fallingwater House (1936). Tal declaração, que Alberto Xavier apontará como parte do "folclore arquitetônico"[1015] brasileiro, reforça a defesa de Lucio Costa de que, quando a arquitetura com formulação plástica é adequada e apropriada, a função não precisaria ser distinguida por "orgânica", pois são essas suas premissas básicas. O problema de Lucio Costa não estava na persona de Frank Lloyd Wright, "o grande"[1016], "talento excepcional"[1017], mas na oposição a Le Corbusier. Aliás, Frank Lloyd Wright era referência na arquitetura brasileira por todos os lados, para Vilanova Artigas, por exemplo: Wright, "o maior arquiteto que tiveram os Estados Unidos da América do Norte"; com sua grandeza e importância dentro da história da arquitetura americana, com propostas inovadoras, "desenhou novamente o equipamento doméstico e a sua disposição na planta, inventou sistemas de aquecimento e novos empregos para os materiais"; "os materiais voltaram a aparecer com a textura própria"; a formulação de uma linguagem nova, quando reformulou a casa norte-americana, quando "perdeu as paredes, ligou-se com a paisagem com o exterior". Confundiu contornos de

[1012] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1013] Lucio Costa, "Depoimento" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], pp. 198-200.

[1014] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1015] Xavier, Alberto; Britto, Alfredo; Nobre, Ana Luiza*, Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*, São Paulo: Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1991, p. 20.

[1016] Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 152.

[1017] Lucio Costa, *Ibidem*.

compartimentos e passou a definir-se pela dinâmica da vida, pela dinâmica da atividade humana a que se destinava"[1018].

Lucio Costa compreende que o momento revisionista tem uma gravidade diante da "doença latente que importa conjurar para que a obra dos verdadeiros arquitetos não se veja envolvida na onda crescente de artificialismo que, mormente fora do Rio, vem sendo assinalada; arremedo inepto e bastardo caracterizado pelo emprego avulso de receitas modernistas desacompanhadas da formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica; grave desajuste [causado pelas] intervenções indevidas dos que se poderiam chamar pingentes do modernismo"[1019]. Para além do que parece ter ocorrido, a recepção da arquitetura orgânica de Zevi foi reconhecida a partir de uma ideia figurativa, estética, semelhante a uma proposição academicista, e que, se pretendia uma determinada estilização para alcançar as experiências espaciais, foi, na realidade, uma crítica à doutrina corbusiana que logo se direcionou à arquitetura brasileira, devido ao seu "vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial de renovação tendente a repor a arquitetura sobre bases funcionais legítimas"[1020]. Pois a arquitetura orgânica de Zevi, que partia do significado psicológico e humano, da dimensão social e ética e das premissas ideológicas que Zevi, na sua experiência antifascista, também se incutia como premissa disciplinar, logo teve lugar no CIAM e nas críticas elencadas sobre o Plano Piloto de Brasília e julgaria a arquitetura brasileira como um problema disciplinar quando apresentou seu plano urbanístico racionalista.

Desde seu primeiro livro, *Verso un'architectura orgânica*[1021], Zevi desenvolveu uma avaliação histórica que envolveu uma nova abordagem do conceito de espaço, visando ao espaço tridimensional, para uma interpretação da essência e da história da arquitetura. Os textos históricos, teóricos e críticos de Zevi foram contextualizados, como observa Panayotis Tournikiotis, em uma luta pela liberdade, pela equidade e justiça social, por uma sociedade democrática, e que imaginava uma arquitetura moderna compromissada com a sociedade livre, ao acreditar que as formas arquitetônicas estão diretamente vinculadas às estruturas políticas da sociedade[1022]. Assim, Zevi fazia uma distinção, como Tournikiotis nota, entre os "'períodos de cultura espacial rígida' e 'períodos de liberação', que associava,

[1018] Cf. Vilanova Artigas, "Frank Lloyd Wright [1869-1959]" *in* Artigas, Vilanova, *Caminhos da arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1960], pp. 97-99.

[1019] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 170.

[1020] Lucio Costa, "Depoimento" [1948] *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 198.

[1021] Cf. Zevi, Bruno, *Verso Un'Architettura Organica*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1945.

[1022] Cf. Tournikiotis, Panayotis, *La Historiografía de la arquitectura Moderna*, Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones AS, 2001, p. 68.

respectivamente, com o classicismo (como um obstáculo para a liberdade) e com a arquitetura moderna (como uma das supremas formas de expressão da sociedade democrática)"[1023]. Porém, a possibilidade da arquitetura moderna como tal não foi realizada de forma generalizada e apontava numa outra direção, para fazer jus e ser reconhecida pela sua oposição. Desse modo, Lucio Costa, ainda se utilizando da obra de Le Corbusier, declara que "o projeto para o monumento ao *Vaillant Couturier*, uma coisa fantástica para a época – toda a liberdade de um sujeito que sabia o que estava querendo fazer"[1024] parece contestar que a arquitetura, mesmo quando apresenta formas "geométricas ou prismáticas", não se limita a uma intenção plástica, ou seja, a forma arquitetônica assumida não determina uma crise da liberdade que acomete o arquiteto. Zevi discute que, nas histórias da arquitetura moderna, de Gustav Adolf Platz (1881-1947), de Pevsner, de Walter Curt Behrendt (1884-1945) e de Giedion com a análise do racionalismo, apenas, Behrendt aponta a crise desta tendência. Segundo Zevi, Behrendt refere que o "estilo Le Corbusier", com suas justificações utilitárias, tecnológicas e abstracionistas do funcionalismo, é um "ponto morto" e que a tendência orgânica de Frank Lloyd Wright, uma possível via.

Zevi, no entanto, na sua relação com o Brasil, não se limita a uma influência indireta ou ao diálogo provocador em Lucio Costa, mas, sobretudo, busca atingir outros meios de produção arquitetônica. Conforme José Lira descreve, Zevi está associado "à difusão no país da arquitetura wrightiana, a repercussão europeia da arquitetura moderna carioca, os ecos locais das controvérsias entre organicismo e racionalismo, a fortuna crítica de Brasília, sua atuação no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959 ou seu diálogo duradouro com Lina Bo Bardi."[1025]. Zevi acusa a arquitetura moderna brasileira, referindo-se, principalmente aos projetos de Niemeyer, pelo seu formalismo figurativo, gratuito e decadente, assim como Pier Luigi Nervi (1891-1979) e Max Bill, antes mesmo da construção de Brasília[1026].

O diálogo "áspero e crítico" com Lina Bo Bardi, ela mesma reconhecendo que "não estamos de acordo em muitos pontos (ou quase todos), tu crês na arquitetura fora das estruturas políticas, eu não. De fato, as minhas notas são no fundo notas políticas"[1027]. Tais divergências ocorreram também na dimensão do que Lina Bo Bardi acreditava: "não importava que a arquitetura fosse ou não moderna.

[1023] Tournikiotis, Panayotis, *La Historiografía de la arquitectura Moderna*, Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones AS, 2001, p. 68.

[1024] Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 152.

[1025] José Lira, "Contraponto pedagógico: Zevi, Artigas, Motta e a FAU", *Bruno Zevi e América Latina*, São Paulo: FAUUSP, 2021, pp. 103-153.

[1026] Cf. Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003.

[1027] Lina Bo Bardi, Carta para Zevi, 15/04/1974, *Acervo ILBPMB*.

O que importava era que ela fosse válida", trocando, assim, "verso une architecture orgânica" por "por uma arquitetura pobre"[1028] que ela explica: "não no sentido de indigência, mas no sentido artesanal que exprime comunicação e dignidade máximas através dos menores e humildes meios"[1029]. Além disso, Zevi influenciou o ensino da história e os projetos pedagógicos na formação de arquitetos, especialmente na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAUUSP), por meio de Vilanova Artigas (1915-1985) e Flávio Motta (1923-2016). Embora o diálogo entre Zevi e Lucio Costa sobre arquitetura orgânica e racionalista não tenha se estabelecido de modo consensual, para o tema do ensino da história nos cursos de Arquitetura nos quais Zevi empenhou sua produção intelectual e a sua participação acadêmica, principalmente na Faculdade de Arquitetura de Roma, apresentam um ponto comum: para Zevi, o ensino da história deveria ser a estrutura nevrálgica do ensino de arquitetura; para Lucio Costa, "interessa ao estudante, antes de mais nada, conhecer como, em condições idênticas ou diferenciadas de época, de meio, de material e de técnica ou de programa, os problemas da construção foram arquitetonicamente resolvidos no passado"[1030].

No ano de 1959, quando o Team X tomou a frente do CIAM X no seu décimo primeiro encontro em Otterlo, o que acabou por desagregar a estrutura do Congresso, ocorreu em Brasília, ainda não inaugurada, São Paulo e Rio de Janeiro, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, organizado pela Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), proposto por Mário Pedrosa[1031]. Com o tema "A cidade nova – Síntese das artes", "uma comunhão entre as diversas esferas artísticas através do urbanismo"[1032], tinha o objetivo de refletir sobre o modelo urbano de Brasília, sua integração com as artes e como produção de arte coletiva. A bordo do Zeppelin que passou "cinco dias deslizando pelo espaço"[1033] para o Rio de Janeiro, anos antes, em 1936, para dar seu parecer sobre o projeto

[1028] Zeuler Lima, "Lina Bo Bardi e Bruno Zevi em um diálogo epistolar", *Bruno Zevi e América Latina*, São Paulo: FAUUSP, 2021, pp. 249-264.

[1029] Lina Bo Bardi, "A fábrica da Pompeia" *in* Vainer, André; Ferraz, Marcelo (Eds.), *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, pp. 31-33.

[1030] Lucio Costa, "Interessa ao estudante" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 117.

[1031] O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte foi realizado de 17 a 19 de setembro de 1959 em Brasília, de 20 a 22 em São Paulo e de 23 a 25 no Rio de Janeiro. O congresso teve oito sessões distribuídas nos seguintes temas: A cidade nova; Urbanística; Técnica e Expressividade; Da arquitetura; Das Artes Plásticas; Das Artes Industriais; A educação Artística; e Situação das Artes na Idade Moderna. Reuniu críticos de diferentes âmbitos disciplinares, como arquitetura, urbanismo, design e artes plásticas. No âmbito arquitetônico e urbanístico, participaram W. Holford, Aero Saarinenn, Bruno Zevi, Alvar Aalto, Jean Prouvé, Siegrified Giedion, Giulio Argan; de Portugal, participou José Augusto França, entre outros.

[1032] Guilherme Wisnik, "Apresentação" *in* Braga, Milton, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 7.

[1033] Lucio Costa, Le Corbusier: A Arquitetura e as Belas Artes, *Revista do SPHAN 19*, 1984, p. 53.

do MESP, Le Corbusier redigiu o texto "A Arquitetura e as Belas-Artes"[1034], o qual, segundo Lucio Costa, definiu como "mais uma prova do equívoco, ou má fé, dos que pretendem enquadrar a obra de Le Corbusier no confinamento do 'funcionalismo'"[1035]. Quase duas décadas depois, Le Corbusier apresentou sobre o mesmo tema em sua comunicação na Conferência Internacional dos Artistas organizado pela Unesco em Veneza (1952). Foi nesta ocasião que Lucio Costa, além também de apresentar um ensaio na mesma linha de pensamento, "O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea"[1036], concorda com Le Corbusier a parceria para o projeto para a Casa do Brasil em Paris[1037], obra cujo "projeto definitivo resultou [n]outra coisa"[1038] devido às adaptações necessárias para aprovação normativa. Em nota, Lucio Costa esclarece o fim da parceria. Observa-se assim que o alinhamento de Lucio Costa com Le Corbusier se aprofunda com o passar do tempo, ao mesmo tempo que se distancia do projeto orgânico de Zevi.

A aspiração à síntese das artes para conferir um papel social e cultural à tarefa disciplinar arquitetônica e urbanística visando à humanização das cidades já estava presente nas discussões do CIAM debatidas por Giedion, Léger e Luis Sert, como parte do manifesto "Nove Pontos sobre a Monumentalidade"[1039], de 1943. Porém, tal abordagem ficou apagada diante de discussões mais acaloradas sobre pontos

[1034] Le Corbusier, "A Arquitetura e as Belas-Artes" *in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, 1984 [1936], pp. 53-69.

[1035] Cf. Lucio Costa, Le Corbusier: A Arquitetura e as Belas Artes, *Revista do SPHAN 19*, 1984.

[1036] Cf. Lucio Costa, "O Arquiteto e a sociedade contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], pp. 268-275.

[1037] O projeto da Casa do Estudante – Maison du Brésil – na Cité Internacionale Universitaire de Paris é um projeto de Le Corbusier de 1952, inaugurado em 1959. Lucio Costa realizou o anteprojeto para Le Corbusier, combinado na última reunião do encontro do grupo dos cinco da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), conforme acordo realizado pela presidência de Juscelino Kubitschek. Segundo Lucio Costa, o projeto foi modificado por Le Corbusier conforme as exigências da administração e então "ele fez um completamente novo, diferente", "a título compensatório, por sua decisiva interferência no caso do Ministério da Educação e Cultura, em 1936". O projeto final de Le Corbusier, que foi construído, está enraizado profundamente nas Unités d'Habitaiion de 1947. Em Marselha, Le Corbusier projetou edifícios horizontais com 100 metros de comprimentos e 30 metros de altura, construído em concreto armado aparente, com 337 unidades de apartamentos. O projeto é o modelo do ideário rigidamente moderno, elaborado com os elementos da linguística racionalista, baseado em seu estudo das proporções humanas do Modulor, expresso na modularização. Construído sobre pilotis, planta livre, terraço-jardim e fachada livre, realiza a combinação de cores do neoplasticismo com as janelas em composição horizontal. O projeto inclui no vocabulário habitacional a dimensão urbana ao elaborar "ruas interiores" com a promoção de serviços e produtos para os habitantes in Lucio Costa, "Presença de Le Corbusier" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 152; Lucio Costa, "Casa do Estudante: Cité Universitaire, Paris" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 233.

[1038] Lucio Costa, "Casa do Estudante: Cité Universitaire, Paris" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 236.

[1039] Cf. Ockman, Joan [Ed.], *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1993.

da revisão racionalista que já estava ocorrendo, emblematicamente, nos encontros do CIAM. O encontro do CIAM X, intitulado "Grupo de Pesquisa das Interrelações Sociais e Visuais", reuniu os metabolistas japoneses, Kiyonori Kikutake (1928-2011), Kenzo Tange (1913-2005), e outros arquitetos, Rogers, Ignazio Gardella (1905-1999), Giancarlo de Carlo (1919-2005), Oskar Hansen (1892-1971), Louis Kahn (1901-1974), entre outros; em Brasília, em razão do encontro do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte e das primeiras impressões sobre a cidade, participaram Anthony Bower, Françoise Choay, André Bloc (1896-1966), Douglas Haskell (1899-1979), Alberto Sartoris (1901-1998), Zevi, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles (1910-2018), Meyer Chapiro (1904-1996), Jorge Romero Brest (1905-1989), Tomás Maldonado (1922-2018), William Holford (1907-1975) e arquitetos brasileiros, como Niemeyer, entre outros. Lucio Costa que não participou diretamente do congresso, escreveu, em 1959, o texto de abertura "Saudação aos críticos de arte"[1040]. Embora tenha enfatizado que o Plano Piloto de Brasília se realizara "sob o signo da arte", o partido arquitetônico vinha de outra ordem, objetiva, de "dar ao país a base industrial e os meios de comunicação indispensáveis à criação da riqueza e à autonomia econômica, plano geral de metas no qual se veio engastar como chave de uma abóbada a transferência da capital"[1041]. E dimensionou o caráter democrático que o desenho urbano assumiu para "proceder à estabilização econômico-financeira"[1042]. Em outro momento, ainda sobre a ideia de síntese das artes, Lucio Costa esclarece que "trata-se, portanto, de integração mais que síntese. A síntese subentende a ideia de fusão: ora, uma tal fusão, apesar de possível, e mesmo desejável em circunstâncias muito específicas, não seria o caminho mais seguro e natural para a arquitetura contemporânea, pelo menos nas primeiras etapas, pois tal propósito, por prematuro, poderá conduzir à decadência precoce"[1043].

O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, com diretrizes para a discussão sobre a arquitetura moderna e a cidade nova, às vésperas da inauguração de Brasília, embora também tenha enfatizado a integração das artes em suas variadas escalas a partir do ponto primordial da cidade de Brasília, transbordou em críticas severas disciplinares que recaíram sobre os preceitos modernos. Zevi, na segunda sessão, intitulada de "Urbanística", com sua apresentação nomeada "A Dinâmica das Estruturas Urbanas", tendo como presidente o urbanista Julius Starzinski (1906-1974), e os relatores,

[1040] Lucio Costa, "Saudação aos críticos de arte" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1959], pp. 298-299.

[1041] Lucio Costa, "Saudação aos críticos de arte" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1959], p. 298.

[1042] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1043] Lucio Costa, "Art, manifestation normale de vie: para o anuário Architecture", *Formes, Fonctions de Anthony Krafft, Lausanne (n.14)*" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1968], p. 266.

Eero Saaerinen (1910-1961), Alvar Aalto e Richard Neutra (1892-1970), apontou, já em postura revisionista, que os problemas de Brasília eram os defeitos da cultura arquitetônica e urbanística contemporâneos, em relação, especificamente, ao exacerbado funcionalismo que refletia a autonomia dos mecanismos urbanos em relação aos habitantes, explicitando a necessidade de rever a metodologia racionalista para uma dimensão humanista, apresentando a arquitetura orgânica, no exemplo de Wright e Aalto. Segundo Zevi, as dinâmicas urbanas do período Medieval, Renascimento e Barroco podem ser reconhecidas nas suas concepções urbanísticas que se refletem nas concepções arquitetônicas. E, então, distingue que a arquitetura moderna transformou, em razão da autonomia dos espaços, das estruturas e dos volumes arquitetônicos, o espaço urbano em estruturas estáticas tridimensionais sem considerar sua quarta dimensão que seriam as relações humanas[1044]. E, assim, Zevi, ao considerar os mesmos critérios interpretativos, por meio de uma perspectiva científica, entre o racionalismo e o organicismo do movimento moderno europeu, apontou para o Plano Piloto de Brasília como uma estrutura rígida, autônoma das características essenciais culturais e que, fatalmente, iria fracassar na promoção de suas dinâmicas urbanas, diante de uma concepção universalista de planos reguladores bidimensionais e planos alinhados com cubos e torres que miram para o infinito[1045]. Tal crítica à forma urbana que o Plano Piloto de Brasília apresentaria, realizadas a partir dos anos de 1940 no contexto italiano, enredada por Edoardo Persico (1900-1936) e Giuseppe Pagano (1896-1945), contribuíram para enfatizar a ruptura entre as dinâmicas humanas e as dinâmicas urbanas, mas não refletiam a atual vitalidade dos espaços urbanos de Brasília, tanto no âmbito da escala monumental quanto da escala residencial. Estudos recentes demonstram os índices da qualidade do espaço urbano em Brasília na dinâmica da paisagem urbana[1046].

A conferência de Argan no Congresso, intitulada "A tradição e os materiais antigos na arquitetura moderna"[1047], que discutiu, principalmente, sobre a atitude do arquiteto e do artista modernos a respeito da tradição e do passado diante do desafio da invenção, também foi ao encontro da tendencia orgânica de Zevi. Ao se utilizar da premissa de invenção, inicialmente do período do Renascimento, Argan dimensionou a questão para a obra de arte como parte do pensamento humano e que, por isso, envolveria não somente o processo racional, mas também o processo intuitivo. Entretanto, a filosofia do século XIX transformou o processo intuitivo em um processo controlado. Assim, Argan

[1044] Cf. Zevi, Bruno, *Verso un´ achitettura organica,* Torino: Einaudi, 1945; Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*, Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950].

[1045] Cf. Zevi, Bruno, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" in Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.), Brasília – antologia crítica, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [1960], pp. 66-72.

[1046] Silva, Geovany Jessé Alexandre da, [et.al.], A construção de indicadores para avaliação da qualidade do espaço urbano no Distrito Federal do Brasil, *Paranoá*, n. 5, Julho 2010.

[1047] Giulio Carlo Argan, "Traditions et matériaux anciens dans l'architecture", *La Cité nouvelle – En primeur mondiale*: Architecture, formes et fonctions, Lausanne Ano 7, 1960-61, pp. 85- 86,

justificou que a novidade da obra de arte residiria no equilíbrio entre o moderno e a tradição do passado.

Cinco meses após a visita de Zevi em Brasília, o arquiteto publica, em janeiro de 1960, em *L'Architettura – Cronache e Storia,* "Seis perguntas sobre a nova capital Sul-Americana"[1048]. Embora tenha se dedicado à "franca e explícita crítica" por discordar "radicalmente das soluções adotadas" por Lucio Costa e Niemeyer, Zevi pondera que os defeitos de Brasília refletiam aos "problemas insolúveis da nossa cultura urbanística e arquitetônica"[1049]. Inicia sua crítica ao indagar, do ponto de vista do programa político e da fundamentação urbanística, "por que uma nova capital?"[1050]. Paulo Mendes da Rocha responde: "Façamos uma cidade! Porque sim! No interior do continente, para contrariar inclusive, um aparente destino imposto até pela questão do colonialismo, pela política colonial de habitarmos sempre a costa"[1051]. Brasília não está sozinha na história do Brasil. Ela tem precedentes. Hugo Segawa[1052] afirma que há quatro eventos principais, com a ideologia marcada pela negação das estruturas urbanas coloniais, que marcam o início do pensamento urbano de Brasília: a transferência da capital do Estado de Minas Gerais, Ouro Preto para uma cidade nova, Belo Horizonte; as grandes intervenções com a criação de eixos viários, uniformização de fachadas e a implantação de parques públicos pelo prefeito do Rio de Janeiro Francisco Pereira Passos (1836-1913); as intervenções sanitaristas com o Plano de Saneamento no Estado do Rio de Janeiro e São Paulo pelo engenheiro Francisco Saturnino de Brito (1864-1929) influenciado pelas ideias de Camillo Sitte (1843-1903); e as experiências dos "jardins-utopias" urbanas ocorridas na cidade de São Paulo, com bairros novos seguindo as ideias das cidades-jardins inglesas. O caso mais exemplar para Brasília é a transferência da capital de Minas Gerais, de Ouro Preto para Belo Horizonte (final do século XIX), que ensaiou uma cidade funcional, destinada a abrigar as funções do governo do estado. Sobre o Plano Piloto, Zevi pergunta se é um plano aberto ou um plano fechado, como já foi mencionado, ao observar que o esquema de implantação estática oitocentista reproduz os defeitos dos núcleos urbanos, porque não possibilita expansão, elasticidade e adaptabilidade, e que, em razão do seu enredo arquitetônico não apresenta variantes fundamentais. E lança dois caminhos, que. pode-se constatar hoje, nenhum

[1048] Cf. Zevi, Bruno, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" in Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.), Brasília – antologia crítica, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [1960], pp. 66-72.

[1049] Zevi, Bruno, *Idem*.

[1050] Cf. Zevi, Bruno, *Idem*.

[1051] Paulo Mendes da Rocha, "Cultura e natureza" *in* Piñon, Helio, Paulo Mendes da Rocha, São Paulo: Romano Guerra, 2002, p. 17.

[1052] Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil*: *1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], pp. 19-22.

deles ocorreu: o abandono ou o rompimento do esquema estático, permanecendo no estágio da concepção inicial.

Embora reconheça que a composição das superquadras residenciais sejam bem estudadas, em razão da sua constituição entre edifícios residências e equipamentos urbanos, Zevi ajuíza, precocemente, que a necessidade real não se expressa plasticamente pelo "anonimato dos núcleos residenciais, uniformizados pela maré dos superblocks"[1053], a favor da criação de uma "unidade comunitária figurativamente reconhecível", "prevendo" a subversão do plano pelos seus cidadãos, e que nesse caso, seria melhor construir, o projeto radical, as altas lâminas residenciais como projetados por Rino Levi em sua proposta para o Plano Piloto de Brasília, os "bairros verticais", que Bastos e Zein avaliam como sendo precedente notável para o Plano de Urbanismo da cidade de Negev, de Niemeyer (1964). Talvez tenha escapado de Zevi que Rino Levi era "nitidamente influenciado pelo racionalismo fascista", conforme Artigas pondera, e que não fosse "todo negativo em relação ao racionalismo arquitetônico"[1054],. E as críticas elencadas pelo concurso: "altura desnecessária" e "concentração excessiva"[1055]; e flexibilizar o centro cívico e transformar as superquadras em "uma sequência de comunidades claramente articuladas e distintas"[1056]. Além disso, a discussão passou a considerar a monumentalidade articulada numa representação entre política e arquitetura que, inevitavelmente, se conectava com os regimes fascistas: de fato, "a capital recém-inaugurada passava para a mão para os militares, e parecia servir bem aos seus propósitos"[1057].

Sobre, especificamente, o centro cívico, Zevi aponta o caráter classicizante das instâncias urbanas, sobretudo a Praça dos Três poderes, a Esplanada dos Ministérios e os edifícios públicos. Reclama do alinhamento dos edifícios dos ministérios, do conjunto do congresso nacional sobre "um formalismo gratuito", considera como um "classicismo retrógrado" a semelhança arquitetônica dos palácios, a monumentalidade e o complexo de inferioridade que a arquitetura de Niemeyer expressa. Embora reconheça Niemeyer como "um artista genial, espírito fértil e inquieto, estimulador de novas ideias e

[1053] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 70.

[1054] Vilanova Artigas, "Tradição e Ruptura" *in* Artigas, Vilanova, Caminhos da arquitetura, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1984], p. 176.

[1055] Rogério de Castro Oliveira, "Jogos compositivos na cidade dos prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936, *Arquitexto 9*, 2006, p. 44.

[1056] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 69.

[1057] Guilherme Wisnik, "Apresentação" *in* Braga, Milton, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 10.

experimentos inéditos"[1058], a sua arquitetura, no âmbito da arquitetura funcional, se traduz como um risco congelado que não evolui e não é "sofrida, amadurecida e construída", mas "fraca postiça e superficial", apontando que Brasília reflete a sua crise. Crise que Zevi aponta refletida na arquitetura do Palácio da Alvorada, no Pavilhão da Bienal em São Paulo, ao alegar a falta de produção de um espaço, as estruturas que não configuram o organismo e que, consequentemente, tornam tudo gratuito, e onde a estrutura arquitetônica se torna "escrava dos caprichos escultóricos".

Embora as críticas de Zevi tenham sido, na sua maioria, específicas sobre o Plano Piloto de Brasília, o arquiteto responsabiliza a "todos nós" pelo "insucesso de Brasília". Tal postura crítica reflete o momento de crise disciplinar e promove encaminhamentos que o Team X busca responder. Da mesma forma, a reorientação que o Team X perpetrou, nesse mesmo ano, na organização e no caráter comportamental do CIAM, atingiu também, enfaticamente, uma reorientação para as conceituações disciplinares da urbanística moderna[1059], influenciada pelos desenvolvimentos das ciências sociais e pelo trajeto de uma sociedade centrada na produção industrial para outra do *mass media* e do consumo[1060], que não refletia as discussões a respeito à síntese das artes como parte metodológica do planejamento urbano. Em outra direção, Alison e Peter Smithson introduziram, ainda no CIAM X, o deslocamento da grande para a pequena escala, reconsiderando os elementos urbanos a partir da casa, da rua, do bairro e da cidade, valorizando as preexistências e os aspectos do cotidiano, já no sentido colocado por Rogers, do tecido urbano, das relações humanas. Embora apresentasse, pretensiosamente, uma fragmentação teórica em oposição ao CIAM, o Team X procurava uma continuidade com as ideias do CIAM ainda não realizadas e buscava alternativas para vinculá-las à realidade. Zevi, ao ironizar sobre "a moda lecorbusiana no Brasil"[1061], particularmente sobre a "escolha que não recaiu sobre Wright, mas sobre Le Corbusier"[1062], como Argan aponta, considera que enquanto a terceira geração[1063] de arquitetos modernos, que surgiu no contexto do funcionalismo, em

[1058] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 70.

[1059] Cf. Avermaete, Tom, Another Modern: The Post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods, Rotterdam: NAi Publishers, 2005, p. 51.

[1060] Cf. Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009, p. 53.

[1061] Bruno Zevi, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1971].

[1062] Giulio Carlo Argan, "Arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954], p. 171.

[1063] A Terceira geração são aqueles arquitetos que iniciaram suas atividades por volta de 1945-1950: John Leslie Martin (1908-2000), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Eero Saarinen (1910-1961), Kenzo Tange (1913-2005), Georges Candilis (1913-1995), José Antonio Coderch (1913-1984), Jerzy Soltan (1913-2005), J.B. Bakema (1914-1981), Ralph Erskine (1914-2005), Denys Lasdun (1914-2001), André Wogenscky (1916-

plena operação, "propôs-se naturalmente a libertar-se dos seus dogmas"[1064], simultaneamente, a geração primeira de arquitetos brasileiros, "na tentativa extrema de legitimar uma poética dos arranha-céus de vidro que há tempos perdeu a batalha europeia e norte-americana", ainda fazem da sua arquitetura, "sem saber se conter", uma "expressão de um exasperado maneirismo lecorbusiano"[1065]. Essa crítica à arquitetura brasileira sobre uma certa gratuidade formal encontra respaldo na crítica elaborada por Argan ao apontar que "os arquitetos brasileiros, após terem escolhido como exemplo aquele que julgavam ser o mais tipicamente 'europeu' dentre os expoentes do movimento moderno, o tenham tomado como guia para o desenvolvimento de um amplo e indubitavelmente coerente programa construtivo"[1066], e, embora encontre "alto grau de refinamento técnico", "só posteriormente 'desceu' às questões da habitação, da edificação popular, do urbanismo"[1067].

A qualidade plástica defendida por Lucio Costa, particularmente encontrada na obra de Niemeyer, resulta da associação da solução arquitetônica, principalmente estrutural, com o emprego de elementos habituais da arquitetura tradicional brasileira, como a curva e a forma livre. A forma livre pode ser compreendida a partir do emprego de grandes superfícies, que Joaquim Cardozo nomeia como "panos de concreto", porque "são corpos de delgada espessura, sugerindo uma leveza muito íntima e em muito semelhante à dos invólucros de balões e dirigíveis, superfícies de formas e orientações variadas, desenvolvendo-se e alargando-se, fugindo ou refluindo, participando de um espaço movimentado e quase mágico só comparável à expressão espacial do estilo barroco"[1068]. Tais soluções estruturais também serão alvo de duras críticas de Bill, que diz, no Brasil, "muitas das aplicações da forma livre são puramente decorativas. Como tal, elas nada têm a ver com a arquitetura séria"[1069]; e as de Zevi nessa linha, que argumenta que, uma coisa é a forma livre aplicada por Le Corbusier, "numa chaminé, uma marquise, uma mesa, uma parede – para injetar uma graça lírica nos gélidos enquadramentos racionalistas", mas "os brasileiros, no entanto, não sabem se conter:

2004), Jörn Utzon (1918-2008), Aldo van Eyck (1918-1999), Francisco Javier Saénz de Oíza (1918-2000), Giancarlo De Carlo (1919-2005), Alexis Josic (1921-2011), Shadrach Woods (1923-1973), Guillaume Julian de la Fuente (1931-2008), Kevin Roche (1922-2019), Peter Smithson (1923-2003), Alison Margaret Gill (1928-1993) in Montaner, Josep Maria, Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 36.

[1064] Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 289.

[1065] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 69.

[1066] Giulio Carlo Argan, "Arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954], p. 171.

[1067] Giulio Carlo Argan, *Idem*, p. 172.

[1068] Joaquim Cardozo. Arquitetura Brasileira. *Revista Módulo*, 1955, n.02, p. 6.

[1069] Max Bill, "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954] p. 99.

utilizam os baixos relevos de Hans Arp e os transformam, sem a mínima noção de escala, em volumes arquitetônicos"[1070]. E que, de fato, o exacerbado formalismo como expressão do caráter e programa geral do edifício prevaleceu como razão que se expressa, por exemplo, nas formas geométricas de Niemeyer junto à função. Rogers apontou como sendo "um erro de abstração que – por ilação – conduz fatalmente às excessivas e condenáveis polaridades da crítica formalista"[1071] ao "observar a arquitetura brasileira sob um ângulo particular (por exemplo, suíço)"[1072]. E complementa: se a crítica severa está em "tachar de formalismo aquelas obras cuja aparência não seja motivada por razões internas e circunstanciais, da mesma forma deve ser tida como formalista aquela crítica que, influenciada por opiniões apriorísticas, não for capaz de penetrar no significado das obras rompendo a crosta do gosto subjetivo"[1073]. Essa acusação de formalismo figurativo ou estrutural, técnico da arquitetura brasileira, como nota Wisnik, "aparece confundido com as noções de irracionalidade e de regionalismo"[1074]. Como nota Colquhoun, a "extensão em que essa tradição formalista geral penetrou na teoria e na prática da vanguarda arquitetônica do século XX foi obscurecida pela doutrina do funcionalismo, que teve o efeito de reativar uma visão aparentemente mais tradicional e retardatária do 'conteúdo 'da obra arquitetônica, com uma roupagem de 'programa arquitetônico'"[1075]. Tal ideia também é identificada por Bruand quando identifica que "a mesma operação ocorreu dentro da escola racionalista brasileira sob influência de Oscar Niemeyer, que também conseguiu reintroduzir a curva na arquitetura ao mesmo tempo que permanecia fiel à preocupação com a ordenação rítmica e com o volume disciplinado de seus predecessores"[1076].

Em outro momento, Lucio Costa, quando indagado sobre a tendência organicista, comenta que "toda arquitetura digna do nome é a um tempo orgânica e racional; acrescente-se, no caso brasileiro, certa tendência ao idealismo formal, e uma eventual gratuidade, peculiar ao nosso modo de ser"[1077]. Tal "modo de ser" da arquitetura moderna brasileira elevou o crescimento da crítica de cunho negativo à

[1070] Bruno Zevi, "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1971], p. 165.

[1071] Ernesto Nathan Rogers, "Pretextos por uma crítica não formalista in Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954], p. 166.

[1072] Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem*.

[1073] Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p. 167.

[1074] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003, p. 97.

[1075] Alan Colquhoun, "Composição x projeto" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1986], p. 50.

[1076] Bruand, Yves, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 270.

[1077] Lucio Costa *cit. in* "Inquérito Nacional de Arquitetura" (entrevista à Alfredo Britto, Reynaldo Jardim e Ferreira Gulllar, fevereiro 1961) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 41.

obra de Niemeyer, de quem Lucio Costa saiu em defesa. E foi uma crítica também concomitante ao aparecimento de uma nova geração, no contexto de São Paulo, com o desenvolvimento de uma arquitetura brutalista, sob influência do arquiteto Vilanova Artigas[1078], que também aderiu às severas críticas ao Plano Piloto de Brasília [1079], mas também associada aos fatores de ruptura com a tradição idealista, a que Niemeyer era facilmente vinculado no seu projeto estético e ideológico. Todavia, foi a crítica externa, nomeadamente aquelas realizadas sobre a liberdade plástica de Niemeyer por Bill e Zevi, e que fizeram Rogers sair opostamente em defesa ao compreender que as particularidades culturais são elementos formativos para a conceituação arquitetônica, que mereceu, nas palavras de Lucio Costa, serem chamadas de preconceituosas: "as reações externadas por Max Bill, ou melhor, os seus preconceitos"[1080] são sem conhecimento prévio da cultura brasileira. Rogers explica, por exemplo que "é notável o fato de que Oscar Niemeyer, temperamento sobretudo instintivo, represente a tentativa de inserir a arquitetura moderna – e, em particular, a mensagem de Le Corbusier – na ordem dos fenômenos naturais (geologia e botânica) do seu país e, assim, na ordem da tradição espontânea e irracional [...]"[1081]. E percebe que, no entanto, Lucio Costa, "um pouco mais velho, mas reflexivo e estudioso, previu a fusão da arquitetura moderna (assim como Le Corbusier) com a tradição culta, iniciada no Brasil no século XVII, para a adaptação da arquitetura portuguesa às condições autóctones"[1082].

Assim, percebe-se que o posicionamento de Rogers em relação a arquitetura brasileira ocorre em um direcionamento oposto às críticas de Zevi. Rogers, por meio da direção da *Revista Casabella-Continuità* (1953-1965) defendia a permanência da tradição cultural dentro da cultura moderna num nexo de continuidade. A formulação do pensamento crítico sobre a arquitetura de Lucio Costa foi realizada de acordo com essa estratégia que Rogers aponta para o contexto pós-vanguardista. A arquitetura brasileira, que se propunha, na sua formação primeira, a ser uma porta-voz nacionalizada da continuidade lógica com a tradição local, se alinhava com a integração da arquitetura moderna na conjuntura histórica civilizacional, na sua racionalidade, mesmo que tal condição tenha se modificado ao longo das décadas, desde a sua formação na década de 1930, e que essa percepção de localismo se diferencie da ideia de regionalismo moderno.

[1078] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 80.

[1079] Cf. Artigas, Vilanova, Caminhos da arquitetura, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

[1080] Lucio Costa, "Oportunidade perdida" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953], p. 181.

[1081] Ernesto Nathan Rogers, "Pretextos por uma crítica não formalista" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954], p. 169.

[1082] Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem*.

Zevi realizou um breve levantamento sobre a urbanística europeia para a qual define três momentos de desenvolvimento notórios. A primeira época moderna do século XIX, com as intervenções das grandes artérias retilíneas em Paris de Georges-Eugène Haussmann, o desenvolvimento da cidade-jardim de Howard, Unwin e Louis de Soissons onde estabelecem-se as dimensões dos agregados urbanos. Em uma segunda época, que atravessa o século XIX para o século XX, Zevi descreve o racionalismo da cidade industrial de Tony Garnier, quando se determina o igualamento das unidades residenciais, a definição do racionalismo e ocorre a negação da rua fechada por edifícios, o gosto pelos planimetrias, que Zevi considera de uma enorme contribuição do período, e a retomada das cidades-jardins. A terceira época determinada é aquela que define os termos da nova investigação, a "orgânica", que ocorre a partir de 1930 e inclui, no desenvolvimento urbano, a necessidade da escala humana, a decomposição das superfícies nas suas comunidades sociais, o favorecimento de uma vida natural e fácil, uma nova demanda psicológica e o abandono do nivelamento anônimo do paralelepípedo cubista para soluções qualificadas. A via organicista, mais aberta e criativa, que Zevi propôs para se distanciar do academicismo dominante sobre a continuidade da tradição racionalista sem críticas, influenciará as propostas para o urbanismo pós-moderno, cujo início ficou mais evidente na atuação do Team X.

2.2.3 Organísmica: sistemas de habitação

Conforme observado, a arquitetura orgânica proposta por Zevi, juntamente com suas críticas à arquitetura moderna brasileira, provocou reações significativas em Lucio Costa, cujo trabalho urbanístico foi diretamente influenciado por essas discussões. Simultaneamente, as concepções do Team X, com destaque para as ideias de Alison e Peter Smithson, também estabeleceram diálogos críticos com a abordagem de Lucio Costa, embora sob perspectivas distintas. Enquanto Costa estava envolvido na concepção e na construção de Brasília, os Smithson participavam do concurso para o Plano de Berlim, um projeto de grande relevância para a teoria urbanística. Esse Plano não apenas revisou as diretrizes do CIAM, mas também se tornou um estudo de caso central na formulação de novas abordagens para o planejamento urbano, integrando questões de contexto, natureza e cultura local. As características formais da arquitetura da terceira geração (1945-1959), na qual os Smithson desempenharam um papel central, contribuíram para a transformação do 'exclusivismo' do movimento maquinista em um modelo aberto. Este novo paradigma valorizava o contexto, a expressividade de formas orgânicas e escultóricas, a textura dos materiais, e as formas tradicionais. Essas mudanças paradigmáticas deslocaram o foco disciplinar para a cidade e o contexto urbano como elementos centrais nos projetos arquitetônicos, resultando em metodologias que abandonaram a ideia de edifícios isolados em favor de uma integração ao contexto topográfico, urbano, cultural e histórico[1083], como já foi citado. A transformação na forma dos edifícios incluía a substituição das fachadas lisas, homogêneas e funcionais por fachadas singulares, projetadas para estabelecer relações específicas com o espaço exterior. Ademais, a concepção de edifícios organizados sobre plataformas para a criação de novos espaços públicos e a geração de uma nova monumentalidade tornou-se uma prática significativa. Consequentemente, a arquitetura passou a explorar não apenas novas formas de implantação no ambiente urbano, mas também a buscar novas expressões formais, incluindo o uso de abóbadas de concreto armado, que materializam uma linguagem metafórica do orgânico, além de novas configurações de aglomerados habitacionais e formas de comunicação adequadas às cidades contemporâneas.

No contexto específico do Plano de Berlim, observam-se discussões sobre a descentralização urbana, que visava à desconcentração excessiva de funções no centro da cidade, promovendo a criação de

[1083] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 36.

subcentros urbanos. Esses subcentros, concebidos em um conceito ampliado de clusters, distribuídos pelo território, integravam funções residenciais, comerciais e culturais próprias, com um senso de conectividade. A mobilidade, por sua vez, buscava interligar uma rede diversificada de transportes, conectando esses núcleos urbanos e permitindo ao indivíduo vivenciar uma nova liberdade de movimento. A priorização de espaços públicos e áreas verdes, como parques, praças e áreas recreativas integradas às habitações, também foi uma questão central, juntamente com a preservação histórica associada à modernização da infraestrutura urbana, de modo a respeitar o contexto histórico e cultural. Além disso, o uso misto e a flexibilidade na combinação de funções residenciais, comerciais e de serviços foram promovidos como diretrizes fundamentais para o desenvolvimento urbano.

Parte dessas considerações formuladas pela terceira geração de arquitetos modernos vieram dos estudos e teorias de Zevi, mas também de Rogers. Segundo a análise de Colquhoun, na década de 1960, quando se buscava redefinir o racionalismo nos termos de uma tradição autônoma da arquitetura, o debate "originou-se no círculo de jovens arquitetos agrupados em torno de Ernesto Rogers, o editor da revista Casabella"[1084]. A revisão de Rogers compreende a consideração primeira ao lugar, como resposta aos estudos de Le Corbusier quando a arquitetura apresentava a criação de novos planos urbanos para elaborar os principais fundamentos do urbanismo e de alguma maneira, perdiam-se ali as preexistências que determinariam, acima de tudo, a metodologia a se considerar para o desenvolvimento do plano. Essa questão consistia numa das principais críticas ao modelo urbano moderno corbusiano, que se projetava então para uma imagem ideal ou como uma demonstração teórica para um local inexistente, imaginário. De tal modo, as pesquisas dos Smithson, já fruto dessas novas concepções de Rogers, apresentam outras direções para a concepção da cidade moderna. Parte-se da cidade existente. Veremos que o plano Piloto da Barra da Tijuca, por exemplo, ocorre com algumas discussões anteriormente postas: as preexistências ambientais, a questão do centro territorial, a previsão de expansão e adensamento como parte programática do projeto, o que reflete as discussões de Zevi, Rogers, Vittorio Gregotti (1927-2020), colocando em primeiro lugar o sítio.

Uma discussão entre Lucio Costa, Arthur Korn (1891-1978), Denys Lasdun (1914-2001) e Peter Smithson, na *Architectural Design*[1085], sobre os problemas de criar cidades do zero, apresenta alguns argumentos: segundo Lasdun, mostram a inadequação das técnicas de planejamento de cidades. Lasdun pondera que das dominantes que caracterizam uma solução particular, no caso de Brasília,

[1084] Alan Colquhoun, "Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1987], p. 92.

[1085] Cf. Smithson, P. et al. Capital Cities. *Architectural Design*, Londres, v. XXVIII, n. 11, pp. 437-441, nov. 1958, pp. 437-441.

"emerge uma imagem ideal de 'civitas' distinta de 'urbis'"[1086] e questiona: "até que ponto deverá um plano diretor ir além do estabelecimento de um papel regional, do uso do solo e das comunicações?"; Smithson elenca que, no caso de Berlim, para além das dominantes ordinárias de um projeto de urbanismo, considerou "o aumento do padrão de vida, a nova mobilidade, incluindo a mobilidade social e os novos objetivos sociais relativos a novos artefatos e novos símbolos. Como resposta de planejamento, Smithson declara sobre a necessidade de um sistema rodoviário mais eficaz, a dispersão controlada e a dispersão das funções da área central antiga, que necessariamente gera o problema "do que está no centro em si, ou se deve haver algum centro"[1087]. Para a resolução deste problema, propõe repensar as funções, família, trabalho e o centro, nos níveis de criação de imagem por meio da construção em si. Para Berlin, então, foi a criação de "tipos particulares de edifícios que tinham esse valor de imagem"[1088], e defende que, em um tecido geral com um único crescimento potencial, a melhor forma é por contraste com algo referente, que, no caso, foi realizar um "sistema de plataforma interconectada contínua de lojas, etc,"[1089], com possibilidade de adição de elementos de identificação que dão sentimento humano. A conexão estética, comum ao desenvolvimento que cria uma "comunalidade de sentimentos entre as partes do desenvolvimento", que, segundo Smithson, nas cidades barrocas fizeram-nas funcionar, cria uma conexão organizacional e intenção estética que pode guiar a criação arquitetônica de toda a cidade, num conceito idealista; Lucio Costa então defende os objetivos, as intenções, os propósitos claros como o principal na arquitetura. Para tal, Lucio Costa diz que "tento manter minhas próprias experiências criando áreas simultaneamente pequenas e independentes dentro da cidade"[1090], ou seja, "pequenas conexões monumentais entre unidades e também em uma escala maior"[1091]. Smithson dimensiona o desafio para descobrir o principio quando ele é, desde já, complicado pela existência, mas o caminho é encontrar um sistema que possa, simultaneamente, chegar a um acordo com o existente e ainda produzir um padrão óbvio no solo que possa gerenciar o conjunto de fatores e gerar um novo espectro de potencialidade. Lucio Costa esclarece que, para Brasília, a intenção era separar os grupos com uma moldura de árvores dentro do tráfego. Tal estratégia, além de garantir que cada proprietário privado possa planejar da sua maneira, garantindo que cada quadra seja absolutamente diferente da outra, mantém a vista principal da estrada com árvores ao redor. Korn, então indaga o porquê de não assumir o fato de que existem

[1086] Smithson, P. et al. *Ibidem*.

[1087] Smithson, P. et al. *Ibidem*.

[1088] Smithson, P. et al. *Ibidem*.

[1089] Smithson, P. et al. *Ibidem*.

[1090] Smithson, P. et al. *Ibidem*.

[1091] Smithson, P. et al. *Ibidem*.

pessoas vivendo na cidade. Lucio Costa alega que "devemos estar preparados para ter edifícios que não tenham significado e colocá-los em segundo plano, é melhor se concentrar na área central"[1092]. Acusado por escapismo por Korn, porque ainda havia a questão da forma das casas para as pessoas, Lucio Costa argumenta que havia ambiente adequado para moradia dentro das superquadras. E ressalta que "a ideia dessas quadras era precisamente atingir os diferentes padrões de moradia para que se tenha diferentes níveis de renda, a cada quatro quadras. Porém as crianças se misturam na escola". Lasdun, que retomou e desenvolveu o conceito de "cluster" no projeto Bethnal Green Cluster Block (1956), desenvolvido primeiramente por Kevin Lynch (1918-1984), em 1954, depois generalizado pelos Smithson, no Plano de Berlim[1093] (1958), questiona se há controle sobre isso, e Lucio Costa afirma que o valor dos imóveis controlaria essa variação. Atualmente, de fato, os padrões de renda se diferenciam, mantendo ainda uma variação controlada para a classe média, extinguindo as classes baixas. Smithson argumenta sobre uma constelação de princípios, dos quais nenhum é o gerador absoluto. E ainda respondendo à forma da cidade que Korn levantou, a circular, linear e em cruz, Smithson argumenta que não há formas corretas de fazer uma cidade nova, mas que se deve questionar sobre "o padrão social que a serve essa geometria". Sobre o Plano de Berlim, argumenta, seguindo a ideia de Kahn, que centro de compras também deve ser um centro de entretenimento, e ainda, alega que a separação entre as funções de entretenimento e o centro comercial, não contribui para "o encontro de mentes semelhantes em um nível intenso". Lasdun discute que essa ideia de "comunhão intelectual de pessoas" centralizada em uma forma de construção também seria válida em termos de dispersão. Embora Smithson concorde, argumenta que a imagem que significa esse aglomerado está por meio da intensidade, e que se essa construção se torna fisicamente muito grande, falhará para comunicar as ideias. O vocabulário urbanístico passa, então, a incorporar terminologias no âmbito do urbanismo, como associação, reagrupamento, bairro; no âmbito da circulação, como mobilidade e motorização; e no âmbito ideológico, como consumo, publicidade, *mass media*. A intenção é de incluir novas experiências, completamente contrárias às experiências modernas. As experiências pós-modernas seriam percebidas também a partir do caos, da efemeridade e até mesmo por meio da ficção. Esses novos conceitos foram organizados pelos Smithson com a intenção de superar os conceitos tradicionais e os do urbanismo racionalista. Parte desse novo vocabulário foi explorado, por exemplo, no projeto do Conjunto Habitacional Golden Lane (1952), Hauptsadt Berlim

[1092] Smithson, P. et al. *Ibidem*.

[1093] Cf. Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 288.

(1957) e o Robin Hood (1966), com intenções de apresentar soluções prototípicas que propuseram discutir sobre estruturas abertas e sobre a ideia de "alta densidade num lugar pequeno"[1094].

Portanto, esse conjunto de conceitos discutidos por Lasdun, Korn, Lucio Costa e Smithson demonstra quais deles permeavam a criação das cidades novas e das intervenções em cidades existentes, trazendo para a superfície do debate que o projeto de urbanismo se amplia para além das questões tipicamente disciplinares para as complexidades das conformações de aglomerados de habitação privada e pública e da sua responsabilidade urbana e social. Essa discussão também demonstra o panorama multifacetado iniciado na década de 1950 e persistente na década de 1960, um conjunto de pesquisas de base culturalista que começou a se tornar significativo em razão da crítica sobre a unilateralidade dos planejamentos mecanicistas do racionalismo baseado nos princípios da Carta de Atenas e dos CIAM. O conceito esquemático moderno fundado no pensamento analítico das quatro funções humanas e na sua inadequada expressão da definição de comunidade em razão da falta de legibilidade das suas associações, e ainda, sobre o aspecto metodológico generalizante, que lhe conferia uma aplicabilidade universal, provocou a revisão das metodologias dos projetos de estruturas urbanas para recuperar a vitalidade e a identidade dos organismos da cidade. Para além da discussão que Banham aponta sobre uma prevalecente preferência estética nas metodologias da Carta de Atenas e discutidas nos CIAM, como os "blocos de apartamentos altos e com bom espaço entre si"[1095], a nova intencionalidade objetivava restaurar uma nova dimensão do humano ao reconhecer que as exigências humanas e psicológicas que definem sua natureza se baseiam em valores culturais, antropológicos e na sua interdependência com as pessoas, com o local e o tempo.

O livro *A imagem da Cidade* de Lynch, "cuidadosamente preparado"[1096], segundo Jencks observou, contribuiu para a teoria urbana e a psicologia ambiental, que baseou suas categorias em inquéritos sociais, questionários e trabalho de campo, e classificou cinco parâmetros para a legibilidade da cidade: caminhos, extremidades, divisões territoriais, nós e marcos. Esses parâmetros devem ser concebidos para que seus habitantes percebam e compreendam a forma da cidade. Essa concepção contribuiu para deslocar o destinatário da arquitetura como referência principal do projeto. Essa metodologia, na década de 1960, se fixará, principalmente com o aumento significativo dos estudos sociológicos para arquitetura e urbanismo. Assim, as pesquisas estendidas para o território das estruturas urbanas, reconhecendo as interrelações dos aspectos físicos e "extra-físicos", produziram novos pensamentos sobre a complexidade do habitat humano. Os agrupamentos humanos passaram

[1094] Kenneth Frampton, "As vicissitudes da ideologia: os CIAM e o TEAM X, crítica e contracrítica, 1928-1968" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 331.

[1095] Banham, Reyner, El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996 [1967].

[1096] Jencks, Charles, *Ibidem.*

a ser compreendidos a partir de "organismos urbanos", baseadas nos esquemas herdados das rígidas geometrias da cidade moderna para alcançar morfologias urbanas que explicitassem analogias para um "modelo orgânico", que refletissem a "visão organicista" de uma cidade síntese de uma "complexidade organizada", que foram, assim, realizadas pela nova geração de arquitetos que foi se consolidando por Team X nos últimos encontros do CIAM. Desse modo, os Smithson apresentaram, na sua obra *Urban Structuring: studies of Alison & Peter Smithson*[1097], propostas para os aspectos do organismo urbano e definiram cinco temas de estudos: associação, identidade, padrões de crescimento, cluster e mobilidade. Além da proposta da interrelação destes temas, havia a ideia de articular os aspectos físicos com os aspectos culturais do fenômeno urbano, para considerar o organismo vivo como uma nova "hierarquia de associações humanas" e um novo conceito de comunidade diante do contexto globalizador. Portanto, a sistematização dos arquetípicos de associação – a casa, a rua, o bairro e a cidade – objetivava uma reinvenção de tipos equivalentes que operassem interrelacionados com os aspectos antropológicos, culturais e psicológicos, para substituir o modelo cartesiano operado pelo modelo moderno. Tal modelo "orgânico" visava atribuir o sentido de identidade para a comunidade. Essa revisão do pensamento funcionalista, embora mantenha seu sentido de continuidade diante do elo do utilitarismo tecnicista e do abstracionismo formal, direcionou-se para uma visão holística do espaço urbano[1098]. Assim, estabeleceu-se a "ideia de dar uma forma definida à variedade urbana"[1099]. O exemplo que Jencks apresenta são os projetos de Van den Broek e Bakema no município de Mari na Alemanha (1964-1969).

O conceito de nova mobilidade transcendeu a mera ampliação da capacidade comunicativa da cidade, integrando a mobilidade social[1100] como elemento central, conforme proposto por Smithson. Essa mobilidade social, viabilizada pela habitação, pelo local onde se vive, pelo acesso aos equipamentos urbanos e pela utilização eficiente do sistema de circulação e comunicação, assegura que o habitante, por meio do desenho e planejamento urbanos, exerça seu "direito à cidade". O direito à cidade, conceito formulado por Henri Lefebvre[1101] em *Le Droit à la Ville* (1968), incorporou a dimensão social ao desenvolvimento urbano, promovendo a autonomia dos habitantes na intervenção sobre o espaço urbano e na participação ativa em sua dinâmica. Esse direito pressupõe a

[1097] Alison Smithson, Peter Smithson, *Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson*, London: Studio Vista, 1967.

[1098] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

[1099] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 287.

[1100] Smithson, P. et al. Capital Cities. *Architectural Design*, Londres, v. XXVIII, n. 11, pp. 437-441, nov. 1958, pp. 437.

[1101] Lefebvre, Henri, *Le Droit à la Ville*. Paris: Anthropos, 1968.

transformação do espaço urbano de acordo com os anseios coletivos, combatendo a preponderância da mercantilização e a privatização do espaço urbano. Lefebvre enfatiza a importância do espaço vivido, entendido como espaço da experiência urbana cotidiana, das interações sociais e o significado simbólico dos lugares.

No planejamento urbano, o arquiteto também destaca a relevância de elementos, como o sistema viário, o controle da dispersão urbana e a redistribuição das antigas funções das áreas centrais. Essa abordagem é exemplificada pela ideia de "cluster city", caracterizada por "centros de intensidade"[1102], que reorganizam os núcleos em outras partes da cidade, promovendo uma reflexão crítica sobre a ocupação e a própria existência do centro. Esse pensamento questiona a "ênfase na separação funcional e nas 'dedadas' de verde"[1103], mas também, por outra perspectiva, registra a introdução de novos conceitos e 'palavras-chave', como crescimento e mudança, mobilidade e perfil invertido"[1104]. Segundo Jencks, essas questões ilustravam o manifesto do Team X, elaborado em 1954, "que fornecia uma 'imagem significativa' dos 'padrões emergentes de associação humana' que dariam uma 'identidade' a uma área 'em mutação'"[1105].

A mobilidade social à qual Alison e Peter Smithson se referem, ainda que parcialmente não concretizada, ocupa uma posição central na urbanística de Lucio Costa. A superquadra foi concebida por Lucio Costa como um elemento sistemático na sua urbanística. Trata-se de um aglomerado habitacional multifamiliar que integra diversos componentes essenciais, tais como habitações, escola primária, escola do ensino fundamental e escolas-parques[1106], cinema/teatro, clube, igreja, vias próprias, área comercial, além de um sistema de arborização e ajardinamento projetado tanto para conformar os espaços exteriores da quadra quanto para os seus espaços interiores. O programa da superquadra, ao incluir equipamentos urbanos e comércio em escala residencial, assegura que seus habitantes, independentemente de sua classe social, tenham acesso aos serviços essenciais da vida urbana. Para viabilizar financeiramente a construção das superquadras, as instituições públicas vinculadas à estrutura do Estado desempenharam papel central, financiando a construção dos edifícios

[1102] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 288.

[1103] Jencks, Charles, *Ibidem.*

[1104] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 289.

[1105] Jencks, Charles, *Ibidem.*

[1106] O Estado do Distrito Federal consolidou, ainda em 1960, seu sistema educacional. Esse sistema, idealizado por Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro, além da integração das escolas, do jardim de infância à universidade, compôs um sistema transicional integrado também na escala da cidade. Desse modo, o jardim de infância, a escola do ensino fundamental e a escola-parque estão contidas na unidade de vizinhança. A escola secundária e as escolas do ensino médio, porque o indivíduo já possui autonomia para se deslocar, se concentram em áreas especiais do Plano Piloto. E, por fim a Universidade se encontra dentro do Plano Piloto. Cf. Secretaria de Estado de Educação, "A instalação das Escolas no Distrito Federal: Década de 1960", *Cadernos RCC#25*, v. 8, n. 2, maio 2021, pp. 117-188.

e cedendo os apartamentos para seus servidores. Essa política permitiu que a população inicial – e, em parte, ainda hoje –usufruísse das superquadras sem incorrer em custos diretos, garantindo a ocupação de um espaço urbano de alta qualidade. Tal arranjo promoveu, em muitos casos, a mobilidade social, ao possibilitar que indivíduos de diferentes estratos sociais habitassem e experimentassem um modelo urbano que garantia acesso aos equipamentos urbanos.

Na urbanística de Lucio Costa, a superquadra, sistematicamente desenvolvida como recurso para dar solução ao problema do habitar privado, foi módulo agenciador da composição urbana, priorizando a função para determinar a estrutura da cidade. Ocorreu como "prenúncio inicial no Parque Guinle", na conformação conceitual no Plano Piloto de Brasília, na proposta de habitação social de Alagados, se apresenta com variação no projeto da capital da Nigéria, no formato circular no Novo Polo Urbano de São Luís, na composição livre do projeto para Corniche e na retomada do modelo de superquadra para habitação social na proposta das Quadras Econômicas de Brasília. "A proposta de Brasília mudou a imagem de "morar em apartamento", e isto porque morar em apartamento na superquadra significa dispor de chão livre e gramados generosos contíguos à "casa" numa escala que um lote individual normal não tem possibilidade de oferecer"[1107]. Ainda elaborou, no desenvolvimento da superquadra na sua urbanística, análoga ao quarteirão, três modelos de superquadras baseado em formas geométricas regulares: a quadrada de Brasília; a circular elaborada para o projeto da Nigéria, São Luís e Corniche; e a losangular, mais recorrente como solução, ocorrida como proposta para Alagados, Nigéria, Corniche e o projeto de expansão para Brasília.

O procedimento de colocar a arquitetura em segundo plano para dar lugar a um ambiente urbano francamente inserido em uma estrutura de arborização foi elaborado por Lucio Costa desde o primeiro anteprojeto de urbanismo realizado para o concurso da Vila Monlevade, onde distingue, de maneira clara, um sistema de arborização para a cidade. Lucio Costa argumenta que a disposição da solução ofertada "apresenta [a] dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica. Evidentemente que tais argumentos se inserem no projeto de escala territorial, ou seja, do planejamento da cidade, digamos assim, elaborada do zero. Para uma solução de habitação a nível setorial, como foi a proposta para Alagados; "já para um organismo vivo", a unidade urbanística não se coloca como objetivo. Podemos dizer que, na urbanística de Lucio Costa, ora a superquadra ocorre como uma tipologia de agrupamento habitacional, ora como modelo de superquadra. A tipologia oferece os conceitos de formação da unidade, que é o gabarito máximo uniforme de seis pavimentos e pilotis e a separação do tráfego de veículos e pedestres, a escola primária e as "comodidades existentes dentro da quadra", deixando

[1107] Costa, Lucio, *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 8.

para projetos de autores diferentes a elaboração do desenho urbano de ocupação da quadra livre. Para o projeto de Alagados, Lucio Costa oferece o modelo já com a resolução urbana da unidade variando muito pouco. Dentro do repertório urbanístico de Lucio Costa, a tipologia de habitação variou de modo a responder ao programa, corresponder à escala urbanística e superar a condição social. Na proposta para a Vila Operária de Monlevade, a tipologia de habitação é única, unifamiliar, agrupada duas a duas, com implantação de acordo com o delineamento solto, com correspondência arquitetônica à Villa Savoye, formato cúbico sobre pilotis e divididas por muro medianeiro de pedras. Em relação ao desenho urbano, o modelo de Lucio Costa circunda o centro cívico e cultural da vila, demonstrando uma capacidade sem limite de crescimento linear, que se implanta conforme a topografia local, característica própria da arquitetura colonial luso-brasileira. Nessa primeira conformação habitacional, é priorizada a continuidade entre o exterior e o interior, mas que continuará sendo reformulado a cada projeto, consagrando os elementos, como o cobogó, o *brise-soleil* e a varanda, na proposição arquitetônica; e o sistema de arborização, para as proposições urbanísticas.

A nova monumentalidade desenvolvida em países como o Brasil, Finlândia, segundo Giedion[1108], apontou, desde as décadas de 1930 e 1940, para um novo período formativo disciplinar na década de 1960. Tal monumentalidade estava sendo desenvolvida a partir de uma maior funcionalidade para o espaço urbano, impactando em novas intenções plásticas. Para Argan, que considerou a arquitetura moderna no Brasil como sendo uma arquitetura "original", descendente da arquitetura europeia com Le Corbusier como "cânone", a originalidade reside "como expressão positiva e reconfortante de uma sociedade satisfeita com a prosperidade dos seus negócios e consciente da necessidade de adequar o seu próprio modo de vida a uma condição de bem-estar econômico", que difere da pólis ideal ou da sociedade utópica de Le Corbusier. Assim, Argan analisa que a arquitetura brasileira "apresenta-se com uma produção de caráter predominantemente quantitativo, na busca do máximo de qualidade compatível com a extensão do programa: no plano formal, estas duas instâncias encontram expressão em suas dimensões exacerbadas e em seu alto grau de refinamento técnico"[1109].

[1108] Cf. Zigfried Giedion, "Architecture in the 1960's: hopes and fear", *Zodiac 11*, 1963.

[1109] Giulio Carlo Argan, "Arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 171.

2.3 O espaço urbano se converte em paisagem antropogeográfica

2.3.1 A continuidade metodológica e a evidência dos tipos históricos

A tese de Lucio Costa, intitulada *O Novo Humanismo Científico e Tecnológico* (1961), apresentada ao MIT, aborda o impacto do desenvolvimento científico e tecnológico na evolução das sociedades, sobre o ponto específico de "como o impacto do desenvolvimento científico e tecnológico na evolução das sociedades e a sua influência nas relações internacionais devem repercutir na educação"[1110]. Lucio Costa argumenta que a tendência imposta por uma nova era tecnológica é a humanização progressiva das práticas e dos sistemas sociais. Ele sustenta que essa humanização não se manifestará por meio de valores morais, religiosos, generosidade humana, espírito de solidariedade ou ideologias políticas, mas através das técnicas de produção em massa e da ampla distribuição de bens de consumo. Propõe que o desenvolvimento científico e tecnológico conduzirá a um novo humanismo. Esse novo paradigma, "além de libertar o homem da fome e da indigência, cria[rá] condições capazes de livrá-lo igualmente da vulgaridade e da sofisticação, estes dois extremos a que é levado pelas contingências da falsa hierarquia social, e de o reconduzir àquela vida autêntica, simples, densa e natural, sensível e inteligente, digna verdadeiramente da sua condição"[1111]. Poderá ainda promover um desenvolvimento social equilibrado e inclusivo, contribuindo para a construção de uma sociedade mais igualitária.

Lucio Costa desenvolveu a Teoria das Resultantes Convergentes como parte de sua defesa do desenvolvimento científico e tecnológico, concebendo-o como um aspecto inerente à natureza, quando esta atinge um estado de lucidez e consciência. O arquiteto argumenta que intervenções constantes tendem a desviar o desenvolvimento científico e tecnológico de seu curso natural, e que, frente às múltiplas contradições emergentes, esse desvio pode culminar em um estado de caos. Sugere que o desenvolvimento deve, portanto, ser conduzido de maneira que permaneça alinhado com a natureza, com a consciência do tempo vivido, assim evitando distorções que possam comprometer sua evolução equilibrada: quando "a perplexidade atinge seu clímax que, por efeito do que talvez se pudesse chamar de Teoria das Resultantes Convergentes, novas perspectivas se abrem de repente em

[1110] Lucio Costa, "O Novo Humanismo Científico e Tecnológico" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1961], p. 392.

[1111] Lucio Costa, "O Novo Humanismo Científico e Tecnológico" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1961], p. 394.

meio à configuração intricada e ilógica dos acontecimentos, e tudo parece, de novo, fácil e claro"[1112]. Para o anuário *Architecture, Formes, Fonctions*, organizado por Anthony Krafft, Lucio Costa desenvolve sobre a crise artística que acomete artistas e críticos de arte como uma "penosa sensação de perplexidade"[1113]. Ele explica que a causa fundamental da crise de origem econômico-social é da severa ruptura decorrente da Revolução Industrial, que, embora tenha criado novos meios de registro, reprodução e distribuição das obras de arte, "derrogou a ordem social secularmente estabelecida"[1114] em uma minoria permanentemente em busca do novo e outra parte, a maioria, inapta a assimilar a produção moderna.

O texto "Adenda Transmontana" ao *Novo Humanismo Científico e Tecnológico* que Lucio Costa situa como sendo "resposta à interpelação de uma estudante, na Universidade do Porto", na ocasião em que esteve na "Escola do Porto", em 1962, para uma conferência que ocorreu nos jardins Escola Superior de Belas-Artes, coloca o problema sobre "o conflito entre formas primitivas de viver, no sentido tradicional, e o novo primitivismo que o desenvolvimento científico e tecnológico inicialmente impõe", sobre uma mútua deturpação. Para ele, não deve haver quebra violenta e consequente desmoralização das técnicas anteriores, pelo contrário, devemo-nos ater à preservação de tudo que seja válido, para além de evitar desajustes e desequilíbrios inúteis, contribuindo para "manter vivo nas populações locais aquele sentido de solidariedade humana e dignidade que tem raízes na terra"[1115]. Essa discussão de Lucio Costa tem raízes em Mário de Andrade, conforme Wisnik demonstra, quando "se propõe a utilizar o enorme reservatório folclórico brasileiro como base de uma nova cultura letrada, e desse modo evitar que essa riqueza perecível se perca sob o impacto de uma modernização niveladora"[1116], o que ainda corresponde "à síntese produtiva entre modernidade e vernáculo no Brasil". Ao longo dos anos 1960, a arquitetura europeia se reformulou também a partir das propostas de Rogers: "as preexistências ambientais, o papel crucial da história da arquitetura, o centro da discussão sobre a tradição na cidade europeia, a ideia de monumento, a responsabilidade do artista e do intelectual dentro da sociedade moderna, assim como o dever de continuar com o ensino dos mestres do

[1112] Lucio Costa, "Desenvolvimento científico e tecnológico como parte da natureza: Teoria das Resultantes Convergentes" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 402.

[1113] Lucio Costa, "Formes et Fonctions" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 266.

[1114] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1115] Lucio Costa, "Adenda Transmontana" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1962], p. 396.

[1116] Guilherme Wisnik, "A arquitetura lendo a cultura" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 32.

movimento moderno"[1117]. Nessa linha, a crítica ao "funcionalismo ingênuo" de Aldo Rossi, adepto das ideias de Rogers, que realiza no livro *Arquitetura da cidade* (1966), refletiu em novos critérios metodológicos expandindo-se para além da década de 1960. Sua análise demonstra, superando os limites das correntes funcionalistas, que a definição da forma não é apenas decorrência direta das funções. No âmbito urbanístico, Aldo Rossi discute que a tipologia arquitetônica deve ser compreendida em função da morfologia urbana e a estrutura dos espaços. Nesse sentido, para outro número do anuário *Architecture, Formes, Fonctions*, de Anthony Krafft[1118] (1967), Lucio Costa desenvolveu sobre a adaptação da forma à função. O arquiteto argumenta que, ainda que seguindo os mesmos parâmetros, os resultados obtidos são outros: "independentemente da função, existe sempre, in abstrato e subjacente, uma intenção orientadora da criação arquitetônica [...] que faz com que a adaptação da forma à função, mesmo quando idênticos todos os demais dados, conduza a resultados singularmente diferenciados"[1119]. Isso porque essa intenção consciente – "de sobriedade, de precisão, de graça, de elegância, de dignidade, de força, de rudeza etc"[1120] – é a que "comanda o processo de integração formal"[1121]. Essa questão é discutida por Colquhoun no âmbito da metodologia de projeto sobre o recurso tipológico: "em qualquer etapa do processo de projeto que ela possa vir a ocorrer, parece que o arquiteto sempre depara com a necessidade de tomar decisões e que as configurações encontradas devem ser fruto de uma intenção e não somente o resultado de um processo determinista"[1122]. A teoria de Colquhoun, que concorda com a de Lucio Costa, e está apoiada na discussão que Tomás Maldonado[1123] realizou sobre o uso da tipologia - embora seja "um câncer no corpo da solução"[1124], porque além de reproduzir suas soluções, procriam desajustes de projeto, definições descontextualizadas, e considerando que "a intuição pura deve basear-se no

[1117] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 139.

[1118] Lucio Costa, "Art, manifestation normale de vie: para o anuário Architecture, Formes, Fonctions de Anthony Krafft, Lausanne (n.14)" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1968], pp. 262-267.

[1119] Lucio Costa, "Formes et Fonctions" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 261.

[1120] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1121] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1122] Alan Colquhoun, "Tipologia e metodologia de projeto" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 278.

[1123] Maldonado, Tomás, *El Proyecto Moderno.* Buenos Aires: Editorial Infinito, 1958; Maldonado, Tomás, *Nueva Visión: De la forma al proyecto*. Buenos Aires: Editorial Infinito, 1955.

[1124] Alan Colquhoun, "Tipologia e metodologia de projeto" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 279.

conhecimento das soluções passadas aplicadas a problemas afins"[1125] e que, ainda, a criação é um processo de adaptação às necessidades do presente de formas que derivam ou de necessidade do passado, ou das ideologias do passado"[1126] - aponta o recurso da referência tipológica como método intrínseco e aponta ainda para uma doutrina estética. Nesse caso, Lucio Costa se afasta da teoria moderna, quando não realiza "a exclusão das tipologias por parte da teoria arquitetônica moderna e sua crença na livre intuição"[1127]. Segundo ele, no âmbito da aprendizagem do curso de arquitetura, "interessa ao estudante, antes de mais nada, conhecer como, em condições idênticas ou diferenciadas de épocas, de meio, de material e de técnica ou de programa, os problemas da construção foram arquitetonicamente resolvidos no passado"[1128], trecho já referido. inda expressa que "convirá acentuar a importância da intenção, porquanto a expressão final da obra dependerá do fiel e constante apego a essa intenção original"[1129]. Além disso, assume, digamos assim, que "a concepção arquitetônica tanto pode resultar de uma intuição instantânea como aflorar de uma procura paciente"[1130].

Segundo Lucio Costa: "há dois modos fundamentais distintos de conceber a forma: aquele em que a energia plástica parece convergir para um núcleo virtual, e aquele onde esta mesma energia parece querer se expandir"[1131]. O arquiteto desenvolveu sobre a discussão da função específica do objeto ao retomar o conceito da expressão plástica estática e dinâmica como sendo uma razão telúrica, entre o eixo mesopotamo-mediterrâneo e o eixo nórdico-oriental. Lucio Costa explicou que foi o ideal de pureza e clareza formal do Renascimento que fez a concepção formal dinâmica, especificamente a arquitetura gótica, no contexto europeu, recuar, e que foi a arquitetura moderna que reabriu o caminho para a expressão dinâmica ser retomada como expressão da forma. Demonstra a evolução dessa tese a partir das obras de Le Corbusier, sobre o Pavilhão L'Ésprit Nouveau (1927), sobre a estrutura gótica do Palácio dos Sovietes (1930), sobre o Pavilhão Philips de Bruxelas (1958) e sobre a capela de Ronchamp (1955). Lucio Costa atribuiu à capela de Ronchamp a integração dos dois conceitos, estático e dinâmico, na obra de Le Corbusier, como sendo o "fundamento da arte dos novos

[1125] Alan Colquhoun, *Ibidem*.

[1126] Alan Colquhoun, *Ibidem*.

[1127] Alan Colquhoun, *Ibidem*.

[1128] Lucio Costa, "Interessa ao estudante" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 117.

[1129] Lucio Costa, *Idem*, p. 118.

[1130] Lucio Costa, "Interessa ao arquiteto" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 119.

[1131] Lucio Costa, *Ibidem*.

tempos"[1132] e aquela que abre novos caminhos para a prática arquitetônica. Ainda sobre a capela de Ronchamp, enfatiza a expressão plástica que domina a obra e que o conceito estrutural por si só não daria a Ronchamp o título de obra de arte. Medita: "pensar que a mesma pessoa que concebeu a pureza geométrica da Villa Savoye, de Poissy, criou também, sem quebra de integridade artística, o comovente drama de Ronchamp. Do mais límpido racionalismo à contida, mas intensa, paixão"[1133], argumentando que Le Corbusier "nunca perde o domínio da expressão plástica. Vai ao extremo limite, num e noutro sentido, mas não resvala, não cai"[1134]. Em outras palavras, identificar a discussão sobre o referencial tipológico em Lucio Costa justifica sua recorrência na aplicação de tipos urbanísticos históricos—tais como eixos, perspectivas, a cidade radial, o monumento e o centro—em seus planos pós-Brasília, demonstrando uma constante incorporação dessas referências em sua prática urbanística. O desenvolvimento e a implementação da superquadra, por exemplo, podem ser vistos como uma manifestação livre dessa abordagem metodológica, que a arquitetura pós-moderna não apenas discutiu, mas também legitimou como válida para o desenvolvimento de novos projetos. Essa continuidade metodológica evidencia a relevância dos tipos históricos como elementos estruturantes na construção de uma linguagem urbana que dialoga com seus contemporâneos. Nesse período da década de 1960, a arquitetura moderna brasileira tentava uma conciliação entre a Escola Carioca e a Escola do Brutalismo Paulista, em nome de uma suposta arquitetura nacional, porém, havia uma falta de distinção, que o próprio Lucio Costa, em seus escritos da década de 1950 e de 1960, vai desenvolver sobre a expressão plástica da arquitetura. A arquitetura brutalista de São Paulo passou a desenvolver um arrojo estrutural que resultou em "formas insólitas ou grandes vãos, por vezes descabidos"[1135] e esse caminho "estava bastante distanciado do raciocínio arquitetônico que levou à concepção da Pampulha, encarnação da brasilidade nos anos 40"[1136], o que ainda pode ser notado diante da crítica de Artigas sobre "uma falsa crise que estabeleceu uma espécie de conciliação com os mestres modernos (Oscar Niemeyer e Le Corbusier) ao defender uma razoável autonomia da arte"[1137]. Ou seja, o potencial que Lucio Costa percebe na arquitetura moderna de conciliação dos

[1132] Lucio Costa, "Formes et Fonctions" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 261.

[1133] Lucio Costa, "Ronchamp" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 574.

[1134] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1135] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 115.

[1136] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 115.

[1137] Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 115.

conceitos estáticos e dinâmicos, no Brasil, parece estar confuso no seu próprio desenvolvimento. A discussão acobertada e diminuída pelo esvaziamento do sentido de nacionalismo foi sobre a tradição construtiva sobre a qual o Brasil não se aprofundou.

Na XIII Trienal de Milão (1964), organizada por Gregotti com o tema "Tempo Livre", apresentou não apenas a sua atenção crescente com as mudanças sociais e culturais, particularmente sobre o lazer, o consumo e a vida cotidiana, mas também explorou a integração da linguagem do design e da arquitetura para expressar a relação entre o ambiente construído e seus "significados profundos"[1138]. A Trienal de Milão contribuiu para consolidar a arquitetura racional. Gregotti ampliou a sua percepção para "a paisagem e a natureza como soma total de todas as coisas e de suas configurações passadas"[1139]. Segundo Gregotti, buscando uma coerência entre teoria e prática, "o ambiente compõe-se dos vestígios de sua própria história. Por isso, se é na geografia que os sinais da história se consolidam e sobrepõem numa forma, o projeto arquitetônico tem a missão de chamar a atenção para a essência do contexto ambiental por meio da transformação da forma"[1140]. Nesta XIII Trienal, Lucio Costa concebe o Pavilhão do Brasil: Riposatevi. "O tempo livre" dos brasileiros tem como símbolo a "rede e o violão"[1141]. Argumenta que compreende "o ponto de vista daqueles que entendem que a sociedade evoluída prescinde de símbolos [...]" mas "há uma intrínseca grandeza no homem e na sua obra, ainda quando aparente a sua negação, como num símbolo de repouso – a rede – que propus a Jayme Maurício para a XIII Trienal de Milão"[1142]. Se, para ele, o "tempo livre" denotava uma simbologia cultural brasileira, um artificio artesanal, para Rossi, que também expôs na mesma Trienal, apresentava-se como uma "ponte de metal envolta numa malha transparente de aço [que] contrastava com a massa estática dos pilares que ecoavam a arcada de trás"[1143] e que, ao vincular-se a conexões, lembranças e associações, percebia sua arquitetura como "analógica".

[1138] Vittorio Gregotti, "Território e arquitetura" in Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1985], p. 372.

[1139] Vittorio Gregotti, *Ibidem*.

[1140] Vittorio Gregotti, "Território e arquitetura" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1985], p. 373.

[1141] Lucio Costa, "XIII Trienal de Milão: Tempo Livre – Pavilhão do Brasil RIPOSATEVI" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1964], p. 408

[1142] Lucio Costa, "À guisa de sumário" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1982], p. 19

[1143] Aldo Rossi, "Uma arquitetura analógica" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1985], p. 383.

2.3.2 Reposicionamento disciplinar dos anos 1960: rompimento do sentimento de continuidade do sistema ideológico moderno e a impermanência como princípio.

O desaparecimento de Frank Lloyd Wright (1959), Le Corbusier (1965), Mies van der Rohe (1966) e Walter Gropius (1969) foi emblemático para as transformações disciplinares que ocorreram ao longo da década de 1960: o início de um reposicionamento disciplinar, teórico e prático, que culminou na formulação de propostas assimétricas que, consequentemente, levaram para uma 'condição pós-moderna'. O modelo maquinista do Movimento Moderno, que estava a se abrir em razão da crise que se instalara, desde a década de 1930 para o contexto urbano, o vernáculo, as formas tradicionais, a natureza, a expressividade arquitetônica de formas orgânicas e escultóricas, foi transformado por modelos dilatados em razão de uma consciência generalizada de uma nova situação que autorizava todo tipo de propostas metodológicas[1144] e passou a conviver com inflexões continuadamente. A relação compreensível entre forma e conteúdo, interior e exterior da tradição idealista, a "legibilidade" ou a forma da cidade, que, para Lynch[1145], era crucial, passou a influenciar-se pelas novas tecnologias, os meios de comunicação e transporte, que desmitificaram o tal sistema moral da tradição idealista[1146]. De tal modo, abriu-se um novo panorama teórico na arquitetura, em que publicações de Leonardo Benevolo, Kevin Lynch, Christian Norberg-Schulz, Giulio Carlo Argan, Christopher Alexander, Aldo Rossi, Robert Venturi, Vittorio Gregotti e Giorgio Grassi discutiam e contribuíam para interrogar a ortodoxia racionalista[1147]. Além disso, a teoria arquitetônica se institucionalizava em centros de estudos urbanos, como o Institute for Architecture and Urban Studies – IAUS[1148] (1967-1985) e o Instituto de Arquitetura da Universidade de Veneza – IAUV (1968-), onde "há[havia] neorracionalistas e

[1144] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

[1145] Lynch, Kevin, *The Image of the City*. MIT Press, 1960.

[1146] Charles Jencks, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 290.

[1147] Refiro-me a *História da Arquitetura Moderna* (1960) de Leonardo Benevolo; *A Imagem da cidade* (1960) de Kevin Lynch; *Intentions in Architecture* (1965) de Christian Norberg-Schultz;*Progetto e destino* (1964) de Giulio Carlo Argan; *Notes on the Synthesis of form* (1964) de Christopher Alexander; *Arquitetura da cidade* (1966) de Aldo Rossi; *Complexidade e contradição em arquitetura* (1966) de Robert Venturi; *O território da arquitetura* (1966) de Vittorio Gregotti; e *La Construzione lógica da arquitetura* (1967) de Giorgio Grassi.

[1148] O Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) foi criado por uma comissão de arquitetos, presidida por Peter Eisenman. O IAUS teve uma produção editorial significativa: o Boletim Informativo, Skyline, as revistas *Oppositions* e *October* e um conjunto de livros.

neomarxistas, que tem[tinham] em comum a preocupação com 'o papel social fundamental da arquitetura' e consideravam que seu trabalho é[era] uma crítica do modernismo e da modernização"[1149]. No contexto italiano, protagonizaram a revista *Casabella* coordenada por Rogers e Gregotti, e a *Revista Architettura* por Zevi, e as disputas teóricas que se organizaram em torno de outros rumos: neo-organicismo, neo-liberty, neorracionalismo, regionalismo, neorrealismo, entre outros movimentos. Contudo, os efeitos adversos não se manifestaram de maneira uniforme em uma escala universalista. A arquitetura portuguesa, por exemplo, "prospera[ou], experimenta[ou] opostos e diverge[iu]" e, o principal, "emancipa[ou]-se"[1150], colhendo novas interpretações de Fernando Távora com obras significativas realizadas no final da década de 1950: o Mercado da Vila da feira (1953-1959), o Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição (1956-1960), a Casa de Ofir (1957-1958) e a Escola do Cedro (1958-1960). A "geocultura também se alarga[ou]", conforme Figueira demonstra, com a "cultura americana sob influência de Louis Kahn e Robert Venturi; em Moçambique e em Macau ocorreram experiências que interpelaram o núcleo duro da tradição racionalista"[1151]. Assim, o contexto dos anos 1960, que se estabeleceu com a crise do Movimento Moderno, conforme Fredric Jameson indicou, "o período chave da transição, um período no qual a nova ordem internacional (neocolonialismo, Revolução Verde, disseminação do uso do computador e informação eletrônica) ao mesmo tempo se estabeleceu e foi abalada e conturbada por suas próprias contradições internas e pela resistência externa"[1152], amoldou um espírito de radicalidade, de deambulações, novas prospecções filosóficas e artísticas.

A publicação de *Complexidade e contradição em arquitetura* (1966) inaugurou as críticas norte-americanas à doutrina hegemônica moderna e contribuiu para dar lugar à teoria pós-moderna emoldurada por teorias paradigmáticas. Venturi, utilizando-se de um vocabulário original, "do ecletismo historicista, antimoderno, das oposições binárias, híbrido/puro, distorcido/simplificado, ambíguo/claro"[1153]", aponta os problemas da arquitetura e do urbanismo modernos a partir de soluções puras, enfadonhas, excessivamente reducionistas, tal como das "grandes formas primárias", deplorando a complexidade e a contradição da linguagem, resultando, ao invés da simplificação, o

[1149] Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 371.

[1150] Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009, p. 9.

[1151] Jorge Figueira, *Ibidem*.

[1152] Fredric Jameson, *cit. in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 21.

[1153] Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 26.

"simplismo". Conforme Thomas Schumacher (1941-2009) sintetizou a crítica de Venturi: "o arquiteto moderno geralmente se esquiva da noção de que algumas formas ideais podem existir como fragmentos, superpostos como 'colagens' em um ambiente empírico, e que outras formas ideais podem suportar complexas deformações no processo de ajustamento a um contexto"[1154]. A teoria de Venturi acabou sendo caracterizada pelo rompimento do sentimento de continuidade do sistema ideológico com o Movimento Moderno, sustentado pelo Team X, por Peter e Alison Smithson, por Zevi, até porque, como Rowe e Koetter justificam, a facilidade do rompimento se deu porque "a arquitetura moderna europeia foi importada para a América sem o seu componente ideológico"[1155] e foi também influenciada pela teoria literária, pelo valor poético da ambiguidade, que posicionará o fundamento da complexidade arquitetônica pela semiótica, pelas teorias evolucionistas e pela psicologia da Gestalt. A psicologia da Gestalt também se apresentou como fundamento para outras teorias até os anos 1990 como podemos reconhecer em Collage City, de Rowe e Koetter. A contribuição de Venturi em suas propostas para novas coordenadas teóricas ocorreu também pelo resgate dos antecedentes históricos, estudando a fundo o maneirismo e o barroco europeu, contribuiu para demonstrar modelos de pensamento crítico e ético que permearam as teorias pós-modernas, que integraram a teoria arquitetônica em razão de apresentar novas associações sintáticas para as relações disciplinares entre a cidade, a tecnologia, a história e o meio ambiente.

Há um ponto de desacordo fundamental entre as teorias de Venturi e as de Lucio Costa a respeito do modelo de estrutura independente da vedação. Para Lucio Costa, o programa moderno, baseado em Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, vem da potencialidade que o modelo Dom-ino, associado à plasticidade do concreto armado, podia promover, no âmbito da construção, ao possibilitar uma ampla possibilidade de aplicação construtiva que liberava a expressão plástica arquitetônica, promovia a qualidade arquitetônica bem como a sua poética, evidente no aspecto formal das obras de Niemeyer. Para Lucio Costa, como vimos, é por meio do modelo moderno construtivo que a união entre a corrente "plástico-ideal" e a "orgânico-funcional" pode compor um mesmo vocabulário edificado. Para Venturi, ao sugerir a reintegração das funções por meio de paredes portantes, retoma um léxico linguístico considerado superado, abrindo para uma experiência fenomenológica e para o retorno da tectônica para a arquitetura.

Venturi, ainda sobre os desdobramentos do léxico arquitetônico, que também reflete no processo de transpor uma ideologia da indústria para uma ideologia da cultura comercial, explícito na valorização

[1154] Thomas L. Schumacher, "Contextualismo: ideais urbanos e deformações" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1971], p. 329.

[1155] Colin Rowe, "Introduction" *in* Eisenman, Peter [et al.], *Five Architects*. Nova York: Oxford University Press, 1975, pp. 4-7.

da cultura visual do comércio, do design gráfico comercial, outdoors etc, retoma um conjunto de referências que abordam o aspecto diverso das construções comerciais populares. Assim, Venturi retomou, no âmbito do urbanismo do contexto norte-americano, a rua da cidade de pequeno porte à beira da estrada, desenvolvida em *Aprendendo com Las Vegas* (1972), escrito em coautoria com Denise Scott Brown e Steven Izenour, colocando como parte da construção da representação urbana a própria expressão vernacular do comércio, sobrepondo-o ao simbolismo industrial que a arquitetura moderna construíra. De tal modo, Venturi contribuiu para ampliar a cultura material e simbólica, com um fundamento para a condição pós-moderna que se encontra no pensamento antropológico culturalista e etnológico de Claude Lévi-Strauss (1908-2009)[1156]. As teorias de Venturi exploraram um campo que, além de estabelecer pontos de contato com as teorias pós-modernas europeias em desenvolvimento, por meio do Team X, Peter e Alison Smithson, entre outros, inserem a cidade norte-americana no panorama da tradição urbanística. Tais influências apareceram sistematicamente na década de 1970. Banham[1157] publica, no final da década de 1960, o livro *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969) e depois, na década de 1970, vieram outras produções que se refletiram nos estudos e na sua experiencia local, como o ensaio "Los Angeles: The Structure Behind The Scene" (1971) na *Architectural Design*, o livro *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971) e o filme *Reyner Banham loves Los Angeles* (1972). A pesquisa historiográfica de Banham, em um tom otimista sobre a geografia urbana, aborda o sistema de circulação, incluindo um olhar culturalista, que reflete uma aceitação generalizada do relativismo cultural e antropológico, sobre os transportes, os signos associados à cultura automobilística, o funcionamento do modelo rodoviarista e o fenômeno urbano das cidades de beira de estrada. O vínculo com as experimentações da Pop Art, o método da "cidade-personagem", fosse Los Angeles, Las Vegas, New York, Levitown, permitiu considerações sobre uma diferente forma urbana da cidade tradicional. Venturi contribuiu, assim, para reconhecer a cidade como ambientes urbanos heterogêneos, diversos em relação ao repertório arquitetônico e urbanístico, ao contexto histórico sobreposto, signos e elementos gráficos, e a sua complexidade reside no reconhecimento do caos como parte da sua genealogia, reconhecendo a variedade de estilos arquitetônicos como legítima. Segundo Frampton, "este documento de posição crítica ambígua deu origem a formas de colagem arquitetônica populista, concretizando teoricamente a visão de Venturi do estúpido e do comum como um modo de construção barato e amplamente

[1156] Cf. Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966].

[1157] Reyner Banham, "LA: The Structure Behind the Scene", *Architectural Design*, n. 41, Londres, pp. Abril 1971, 437-441; Banham, Reyner, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Berkeley: University of California Press, 1971; Banham, Reyner, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Chicago: University of Chicago Press, 1969; Reyner Banham *Loves Los Angeles*. Film Directed by Julian Cooper, BBC, 1972.

compreensível"[1158]. A teoria de Venturi colaborou para dar lugar à teoria pós-moderna emoldurada por teorias paradigmáticas, que teve sua importância pelo rompimento doutrinário com o Movimento Moderno, até porque, conforme já dissemos, Rowe justificou a facilidade dessa ruptura: "a arquitetura moderna europeia foi importada para a América sem o seu componente ideológico"[1159]. A contribuição de Venturi, por meio das suas propostas para novas coordenadas teóricas, que ocorreu também, como já apontamos, pelo resgate dos antecedentes históricos, estudando o maneirismo e o barroco europeus, ofereceu modelos de pensamento crítico e ético que permearam as teorias pós-modernas em novas associações sintáticas para as relações disciplinares entre a cidade, a tecnologia, a história e o meio ambiente. Entretanto, a teoria de Venturi é essencialmente sobre a evolução do Movimento Moderno, pois reflete as arquiteturas de Aalto, que, na revisão de Zevi[1160], já representa uma evolução do modernismo. Assim, "não é realmente uma posição de ruptura, mas de análise da evolução da arquitetura"[1161].

Venturi, ainda sobre os desdobramentos do léxico arquitetônico, também reflete no processo de transpor uma ideologia da indústria para uma ideologia da cultura comercial, que retoma um conjunto de referências que abordam o aspecto diverso das construções comerciais populares. Entretanto, ao contrário de Venturi, que aponta para os galpões arquitetônicos como expressão do urbanismo da cidade contemporânea e, por isso, como arquitetura válida, Lucio Costa, defendia o sistema de arborização da cidade não tanto para "uso e gozo dos residentes, como para definir urbanisticamente tais espaços"[1162], e também, conforme defendeu para Brasília, para esconder arquiteturas sem significação[1163].

No texto "Uma significação para os estacionamentos dos supermercados A&P, ou Aprendendo com Las Vegas"[1164], Venturi e Scott Brown dimensionam a cidade como um "fenômeno de comunicação".

[1158] Kenneth Frampton, "Place-Form and Cultural Indetity: Reflections on Architecture and the *P*ostmodern Condition: The vicissitudes of ideology: an Anglo-American perspective", *Art Monthly*, 116, Maio 1988, London, pp. 3-8.

[1159] Cf. Colin Rowe, "Introduction" *in* Eisenman, Peter [et al.], *Five Architects*. Nova York: Oxford University Press, 1975, pp. 4-7.

[1160] Zevi, Bruno, *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950], p. 289.

[1161] Álvaro Siza *cit. in* Figueira, J. *Reescrever o Pós-Moderno: Equações de arquitectura.* Porto: Dafne Editora, 2011, p. 22.

[1162] Lucio Costa. "Novo Polo Urbano de São Luís" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979], p. 366.

[1163] Smithson, P. et al. Capital Cities. *Architectural Design*, Londres, v. XXVIII, n. 11, pp. 437-441, Novembro 1958, pp. 437-441.

[1164] Robert Venturi; Denise Scott Brown, "A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas", *Architectural Forurn 128*, n. 2, Março 1968, pp. 36-43. Em 1972, em coautoria com Steven Izenour foi

Discursivamente, sem questionar seu conjunto de valores, Las Vegas é o campo de investigação para a compreensão da arquitetura comercial vernacular, como o corredor comercial de Las Vegas Strip, "seu exemplo por excelência"[1165]. Os autores partem para a crítica à arquitetura moderna: "ortodoxa", "progressista", "quando não revolucionária, utópica e purista"[1166], que "preferiu mudar o entorno existente a realçar o que já existe"[1167], criando um "vernacular próprio, aperfeiçoado e universal"[1168]. Sobre o abandono da tradição iconológica da arquitetura moderna, da desintegração da arquitetura com a arte, o significado da obra arquitetônica se limitou à dedução do processo lógico expresso na forma arquitetônica. Por isso, "os epígonos contemporâneos", como Archigram, encontram sentido na Pop Art, na "iconologia contínua da arte comercial popular"[1169], no "ecletismo das margens das estradas", na "arquitetura da persuasão". O discurso de Venturi e Scott Brown estabeleceu conexões entre Roma e Las Vegas, entre as piazzas e as paisagens comerciais, os domos barrocos e as fachadas falsas das lojas, a Roma do final da década de 1940 e a Las Vegas na metade da década de 1960, a expansão para a Campagna e o deserto do Mojave. Para o devido efeito, os autores ordenam o sistema e a ordem na "Strip", a Rota 91, que liga o aeroporto ao centro da cidade, e sua arquitetura. A arquitetura moldada pelos estacionamentos, fachadas decorativas, letreiros, placas luminosas e anúncios, configura um estilo de combinação de formas e um paisagismo também eclético[1170]. Esse texto contribuiu para incluir na disciplina o corredor comercial ao longo das rodovias como um tipo de urbanismo norte-americano, bem como reconhecer, na cultura visual, uma significação para a arquitetura. Por isso, as analogias com as piazzas são realizadas, para estabelecer não apenas continuidade com os tipos urbanos e demonstrar que, na história, sempre houve escolhas deliberadas de signos que legitimaram o ambiente urbano. Por isso, reconhecem o estacionamento como "etapa atual de evolução dos grandes espaços"[1171]. A análise semiótica de Las Vegas, com um tom de ironia ao ressignificar práticas e espaços arquitetônicos tradicionalmente disciplinares, inclui-se nos estudos ampliados sobre a cidade. Embora se apresente como "um estudo sobre método", a narrativa sobre

publicado o livro: Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA: MIT Press, 1972.

[1165] Robert Venturi; Denise Scott Brown, "Uma significação para os estacionamentos dos supermercados A&P, ou Aprendendo com Las Vegas" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1968], p. 340.

[1166] Robert Venturi; Denise Scott Brown, *Ibidem*.

[1167] Robert Venturi; Denise Scott Brown, *Ibidem*.

[1168] Robert Venturi; Denise Scott Brown, *Idem,* p. 341.

[1169] Robert Venturi; Denise Scott Brown, *Idem,* p. 343.

[1170] Robert Venturi; Denise Scott Brown, *Idem,* p. 350.

[1171] Robert Venturi; Denise Scott Brown, *Idem,* p. 345.

o corredor comercial, o edifício-outdoor, os estacionamentos de supermercados A&P, também encaminham para a inclusão do sentido de identidade, de comunidade, de vínculos, de práticas vernaculares e, principalmente, de legitimidade. Por isso, reduzir os jardins franceses apenas a um espaço qualquer, residual, assume as contradições da divisão tradicional entre o erudito e o popular, assumindo a feiura e o caos como parte da realidade cotidiana, que, por isso, deve ser inserido como parte da linguagem arquitetônica. É a devida representação, a partir do conceito Camp de Sontag, que Jencks[1172] explica: "tenta escapar a todas as outras visões estereotípicas do imperfeito, da falha, que são mórbidas e moralistas, e apresenta como alternativa uma espécie de abertura de espírito alegre e irônica"[1173]. Mas vai além disso, porque considera a "parte do fracasso e do 'feio' e procura tudo o que é possível salvar ou fruir. É uma atitude realista, porque aceita a monotonia, o cliché e os gestos habituais de uma sociedade de produção em massa como sendo a norma, sem tentar alterá-la"[1174]. O Galpão decorado sintetiza a arquitetura desse novo sistema arquitetônico, urbano e de comunicação: "o interior tinha que funcionar e o exterior tinha de vender"[1175].

Nesse panorama, o manifesto "Metabolism 1960: Proposal for a New Urbanism"[1176], dentro do contexto de urbanização e crescimento econômico do Japão, se destacou por uma filosofia de mudança, pela abordagem orgânica para o planejamento urbano, ressaltando a necessidade de adaptação e transformação das cidades ao longo do tempo. Assumindo a cidade como um organismo vivo, onde a transformação é constante e perpétua, e que reflete, por isso, uma analogia biológica do "metabolismo", "o conceito de metabolismo nada mais é do que um senso de impermanência"[1177] contrapondo-se à analogia mecânica da arquitetura moderna ortodoxa[1178]. O habitat humano é central para a manipulação das transformações. Para tal, o desenho urbano deve ser caracterizado

[1172] Para Jencks, "Camp" se aplica à "tendência generalizadora, aplicando o termo a áreas tão recentes como a arquitetura orgânica, que é excessivamente metafórica, e a tecnologia gigantista, que, como o nome indicia, abomina os limites e é frequentemente acusada de 'inumana'. Esses dois tipos de arquitetura evocam a típica reação Camp, sintetizável nas expressões 'é demais!', 'demasiado', ou qualquer interjeição que necessariamente exprima surpresa e admiração, como o 'ah!' ou o recente 'uau!', denotando um desejo inocente, quase que ingênuo, de uma expressão que se revela sardônica. Além disso, este tipo de arquitetura excessiva falha de um ponto de vista sério, dado que se assenta tão fortemente num pressuposto de eficácia equivalente – mas é isso que caracteriza o Camp" *in* Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 180.

[1173] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 178.

[1174] Jencks, Charles, *Ibidem.*

[1175] Jencks, Charles, *Idem*, p. 291.

[1176] O manifesto "Metabolism 1960: Proposal for a New Urbanism" foi colaborativo com os arquitetos Kiyonari Kikutake, Funihiko Maki, Masato Otaka, Kurokawa e Kiyoshi Awazu.Cf. Kurokawa, Kisho. *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977.

[1177] Kurokawa, Kisho. *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977, p. 111.

[1178] Cf. Kurokawa, Kisho. *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977.

pela flexibilidade e interdisciplinaridade, que responda às mudanças sociais e ambientais e contribua para moldar a sociedade no âmbito da vitalidade humana e das relações sociais. A flexibilidade também visa a estruturas modulares e adaptáveis, como modelos desenvolvidos para a habitação, como a "capsule architecture". As propostas urbanísticas metabolistas exploraram novas linguagens, como a Cidade Flutuante[1179] no mar de Kiyonori Kikutake, com estruturas modulares que poderiam se expandir organicamente; a Cidade Torre também de Kikutake. conformada pelas cápsulas habitacionais, "um componente autossuficiente como uma célula viva, uma entidade funcional, uma unidade espacial significativa com seu próprio ciclo de vida"[1180]; a Cidade Muro de Kisho Kurokawa (1934-2007), para uma cidade linear com unidades habitacionais modulares; e a Cidade Agrícola de Kurokawa, concepção de integração entre a cidade e a agricultura com estrutura de torres de habitação e instalações de produção de alimentos; a Cidade Hélice que propôs uma cidade em forma de hélice com unidades habitacionais em espiral. As propostas metabolistas contribuíram também para uma concepção de edifícios-cidades, megaestruturas análogas às cidades lineares que possuíam capacidades de se transformarem. A compreensão da cidade integrada ao meio ambiente, respondendo às complexidades do clima, da topografia, dos recursos hídricos, da diversidade ambiental, passou a ser parte fundamental da composição urbanística. As discussões dos metabolistas não se limitaram disciplinarmente ao Japão. Na década de 1960, houve a World Design Conference em Tóquio, de que participaram Peter e Alison Smiithson, Louis Kahn e Jean Prouvé (1901-1984). Em 1970, o Comitê de Arquitetura do Japão convidou os arquitetos do Archigram Group, Christopher Alexander, Yona Friedman, Moshe Safdie (Haifa, 1938), Giancarlo de Carlo e Hans Hollein (1934-2014) para exposições no Pavilhão do tema no Grand Roof; e frequentaram congressos realizados em Tóquio e Osaka. Ademais, em 1964, a *L'Architecture d'Aujourd'hui* apresentava a discussão "Architecture-fiction ou anti-architectura?"[1181], demonstrando seu alinhamento com novos debates empreendidos também pelos Metabolistas. Além disso, conforme Kurokawa aponta, Kenzo Tange

[1179] Interessante notar que em 1936, Lucio Costa propôs para o ministro Capanema a construção da Cidade Universitária, "sobre a água como uma verdadeira cidade lacustre, na Lagoa Rodrigues de Freitas", entretanto, seu sistema não seria de flutuação, "pilotis e viadutos estariam completamente à vontade, e também que os imensos jardins, nas coberturas dos prédios protegidos do sol por grandes marquises, serviriam maravilhosamente para passeios nos intervalos das aulas, que faríamos, para o lazer dos estudantes e em contraste com a pureza da arquitetura, ilhas, onde a exuberância tropical poderia espalhar-se livremente – tudo ligado por viadutos e pontes e naturalmente delimitado pelas bordas da lagoa, além do quadro magnífico das montanhas, do céu, do sil, das águas, enfim, algo de único no mundo e com uma potencialidade lírica [...]" in Sobral, Julieta, et al (Eds.), Lucio Costa Le Corbusier: Correspondências, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2024, p. 187

[1180] Kurokawa, Kisho. *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977, p. 111.

[1181] A. P. "Architecture-Fiction ou anti-architecture?", L'Architecture d'Aujourd'hui, 117, November 1964/ Javier 1965, p. XXV.

"representou aqueles arquitetos que introduziram a arquitetura ocidental com tecnologia ocidental no Japão"[1182], não abandonando a tradição japonesa, porém restrita ao "tratamento de detalhes".

Nesse contexto, caracterizado por uma crescente interdisciplinaridade entre a arquitetura, a sociologia e um intenso debate ideológico, o surgimento de grupos com particularidades distintas, moldados por contextos culturais diversificados, resultou em novas abordagens de projeto. Esses grupos buscaram redefinir as estruturas urbanas e desenvolver novas formas para o habitar contemporâneo, refletindo as demandas sociais e as transformações culturais da época, com uma crescente aproximação de uma visão antropológica. As concepções emergentes priorizavam a adaptabilidade e a resposta às necessidades locais, propondo reestruturações que integravam aspectos sociais, econômicos e tecnológicos na organização do espaço urbano. O coletivo Archigram[1183], que emergiu no cenário arquitetônico inglês em 1961, desempenhou um papel crucial na reconfiguração do discurso arquitetônico da época ao recusar a forma clássica de matriz Beaux-Arts na concepção de projeto. Entre 1961 e 1974, o grupo publicou, regularmente, uma série de revistas que se tornaram fundamentais para disseminar um novo imaginário arquitetônico. Essas publicações não apenas desafiaram as convenções estabelecidas, mas também engendraram um questionamento crítico sistemático disciplinar, promovendo ideias radicais sobre mobilidade, tecnologia e a cidade como um organismo dinâmico. De um lado, observou-se uma contínua valorização da tecnologia como um instrumento de emancipação do indivíduo comum, estreitamente vinculada ao avanço do conhecimento científico em constante expansão. De outro, houve um impulso significativo na experimentação artística, que, desde as iniciativas do Independent Group, ao qual se pode atribuir o desenvolvimento intelectual que culminou na emergência da Pop Art, já apontava para a necessidade de incorporar a cultura popular emergente como um elemento central para o pleno desenvolvimento de uma cultura pop. Esse movimento articulou-se em torno da convergência entre arte, tecnologia e cultura popular, refletindo a busca por novos paradigmas culturais e estéticos no contexto de uma sociedade cada vez mais mediatizada e tecnologicamente orientada. Banham, que estava profundamente inserido nas reflexões do Independent Group sobre o 'design industrial' e nas discussões do Archigram, desenvolveu uma série de análises críticas[1184] que culminaram na formulação de uma estética do consumo. Explorou a interseção entre cultura de massa, tecnologia e design industrial,

[1182] Kurokawa, Kisho. *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977, p. 110.

[1183] O "Grupo Archigram" era constituído por David Greene (1937), Dennis Crompton (1935), Michael Webb (1937), Peter Cook (1936), Ron Herron (1930) e Warren Chalk (1927-1988).

[1184] Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*. London: Architectural Press, 1960.

contribuindo para uma compreensão mais ampla do papel do consumo na sociedade contemporânea e suas implicações estéticas[1185].

Nesse panorama, os Archigram propuseram modelos de cidades que refletiam concepções de "organismo vivo", expandindo os limites estritos da disciplina arquitetônica. Paralelismos com o conceito de "situação" do Movimento Situacionistas, as ideias de flexibilidade, mobilidade, adaptabilidade ao ambiente, modularidade, obsolescência planejada e tecnologia, metamorfoseadas em máquinas e animais, integraram um conjunto de dimensões exploradas. A Walking City (1964), de Ron Herron (1930-1994), a cidade composta por grandes unidades habitacionais sobre pernas mecânicas, que podem se deslocar para adaptar-se às mudanças ambientais e sociais; a Plug-In City[1186] (1964) de Peter Cook (Southend-on-Sea, 1936), baseada na ideia de plugar componentes em uma megaestrutura dedicada à circulação contínua que possibilitaria movimentos e fluxos tridimensionalizados, cujas origens Simon Sadler[1187] (Reino Unido, 1968) definiu nos "motivos reprimidos" do moderno: as megaestruturas e o "building-in-becoming" do projeto de Argel de Le Corbuiser, e nos projetos da cidade linear soviética da década de 1920. As cidades temporárias, Instant City e Inflatable City alicerçadas também nas ideias de Instant Housing.

Assim sendo, a compreensão da cidade como um 'organismo vivo', que se reconfigura continuamente em resposta às transformações humanas e ambientais, estabelece a impermanência como um princípio central das teorias urbanísticas que se desenvolveram na década de 1960. Essa abordagem dinâmica levou ao desenvolvimento da concepção de megaestruturas, projetadas para acomodar o crescimento e a mudança contínua. Além disso, o entendimento da cidade como um organismo, ou mesmo uma máquina em constante transformação promoveu novos conceitos de urbanismo, nos quais as redes e as estruturas tridimensionais se tornaram fundamentais para facilitar a circulação de informações e a interação humana. Esses modelos urbanos refletiram a noção de complexidades das sociedades modernas, mas também oferecem uma ideia de plataforma flexível e adaptável, capaz de responder

[1185] Banham, Reyner. *The Architecture of the Well-Tempered Environment.* London: Architectural Press, 1969; Banham, Reyner. Los Angeles: *The Architecture of Four Ecologies.* London: Allen Lane, 1971; Banham, Reyner. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. London: Thames & Hudson, 1976; Banham, Reyner. *Scenes in America Deserta*. New York: Harper & Row, 1982.

[1186] "Plug-In City é gerada através de uma estrutura em rede desenhada a larga escala, estrutura esta que proporciona as vias de acesso e as redes de serviços essenciais a qualquer ponto do terreno. No interior desta rede encontram-se localizadas as unidades susceptíveis de proporcionar todas as necessidades. Estas unidades, previstas para durar um tempo limitado, são alimentadas e manipuladas através de gruas que operam a partir de trilhos situados na cumeeira ou nível superior da estrutura. No interior existem diversas máquinas e instalações eletrônicas destinadas a substituir as funções de trabalho atuais." in Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, Plug-In City, 1964, in Archigram, London: Peter Cook and Princeton Architectural Press, 1972 in AA.VV.; Exit Utopia-Architetural Provocations 1956-1976; Martin van Schalk and Otakar Mácel, Prestel Verlag; Munich, Berlin, London, New York, 2005, p. 82.

[1187] Cf. Sadler, Simon. *Archigram: Architecture Without Architecture*. MIT Press, 2005.

às necessidades emergentes e às incertezas próprias da humanidade. Para além, as próprias metodologias e percepções sobre o tema da cidade se caracterizaram por meio de mudanças conceituais, mesmo na metodologia de trabalho do Grupo Archigram, assim incorporando o sentido de metamorfose. E por isso, a ideia em torno do conceito de megaestrutura logo tenderia a ser percebida como parte ainda das metodologias e valores que orientavam os projetos urbanos na ideia de projeto total, direcionando reflexões sobre a ideia de corpo, fragmentação e hibridização. Por conseguinte, o momento de transição da década de 1960 engloba a perda da capacidade de manter a "narrativa global", orientando-se para características de dispersão, fragmentação, multiplicidade de narrativas e o fenômeno do "individualismo".

Em outra perspectiva, a década de 1960 buscou reestabelecer seu equilíbrio disciplinar, delineando dois caminhos distintos: um, fundamentado no rigor do academismo científico, que integrava disciplinas relacionadas ao planejamento urbano, incluindo as ciências exatas, sociais e psicológicas; outro, marcado pela exploração da investigação conjectural de novas tecnologias, que se afastou da objetividade científica em direção a abordagens mais especulativas e imaginativas. Daí que os métodos de projeto se tornam centrais para a retomada científica disciplinar. Dessa maneira, os desenvolvimentos para planos urbanos também foram embasados em uma ampla elaboração sobre os métodos de projeto, com recursos matemáticos, relações entre a forma e função e numa dimensão interdisciplinar entre psicologia e sociologia. Houve aqueles arquitetos, como Aldo Van Eyck (1918-1999), que permaneceram com os princípios fundamentais clássicos – a relação exterior e interior, tarefa e símbolo – com formas multissignificativas elaboradas a partir da realidade primária do 'lugar'[1188].

A tese *Notes on the synthesis of form*[1189], de Christopher Alexander, além da contextualização histórica, examina a concepção da forma por uma nova lógica introduzida por novas variáveis. Ou seja, a análise do processo de projetação determina a concepção formal. Para Alexander, o método de projeto não pode se limitar a circunstâncias pessoais do autor ou das ocorrências específicas do momento, ou, conforme Colquhoun especifica, "os métodos intuitivos de composição tradicionalmente utilizados pelos arquitetos"[1190]. Com o objetivo de eliminar valores e preconceitos pessoais, o processo de projeto deve-se basear essencialmente em métodos "científicos", visando ao destinatário da arquitetura, contrapondo-se aos métodos tradicionais dos arquitetos, e consequentemente, superar a relação forma e função, em uma crítica ao fundamento do programa funcionalista, a fim de garantir

[1188] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 292.

[1189] Alexander, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964.

[1190] Alan Colquhoun, "Tipologia e metodologia de projeto" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 274.

a universalidade. A pesquisa de Alexander integra-se ao Centro de Estudos da Escola de Cambridge, desenvolvido por Leslie Martin (1908-2000). Em Cambridge, sob um aspecto positivista, desenvolve-se uma percepção da democratização da tecnologia para intervir de modo efetivo na obtenção de resultados promissores.

Mas não apenas Alexander engendrou uma discussão para os problemas de métodos de projeto. Colquhoun, em seu ensaio "Tipologia e metodologia de projeto" (1967), também contribuiu para a crítica às metodologias modernas de projeto. Ao avaliar a ciência da metodologia projetual do movimento moderno, Colquhoun identifica dois componentes contraditórios: o "determinismo biotécnico"[1191] e a intuição. Observa o emprego da tipologia como método de projeto, utilizando-se do conhecimento das soluções do passado e assumindo o instrumento da memória cultural para o significado arquitetônico. De tal forma, "isso representa uma ruptura radical com o movimento moderno, que rejeitou o tipo e as teorias da imitação em favor da inovação"[1192], tornando-se, assim, um campo de investigação da pesquisa pós-moderna acerca do significado. Colquhoun defende que, subjacente à recorrência da tipologia de formas arquitetônicas, há uma doutrina estética. Noutro plano, Argan, quem primeiro introduziu o aspecto da tipologia no debate, defendeu o conceito de tipo como fundamento da arquitetura no seu ensaio "Sobre a tipologia em arquitetura"[1193] (1963) e, sobre uma base racional para a concepção do projeto, influenciou o contexto pós-moderno para uma teoria que estabelece uma continuidade com a história. Para Argan, "é legítimo pressupor que as tipologias sejam produtos ao mesmo tempo do processo histórico da arquitetura e dos modos de pensar e de trabalhar de certos arquitetos"[1194]. Argan quando estabeleceu o tipo arquitetônico, seja pela sua "forma original" comum, que reflete suas propriedades funcionais e formais, seja pela criação de novos tipos, como variável, pertencendo à estrutura, mas também dos elementos decorativos, inevitáveis, orienta para o uso do tipo no processo de concepção do projeto. Por isso, influenciou também Aldo Rossi e Rafael Moneo[1195], que desenvolveram, tanto a nível teórico como projetual, baseados na antiga definição de Quatremère de Quincy, o teórico do século XIX, a "base ideológica

[1191] Segundo Colquhoun, "o determinismo biotécnico do movimento moderno também era teleológico, porque entendi a estética da forma arquitetônica como algo que se realizada sem a intervenção consciente do projetista, mas como uma coisa que, apesar disso, era postulada como seu propósito fundamental" in Alan Colquhoun, "Tipologia e metodologia de projeto" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 277.

[1192] Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 273.

[1193] Giulio Carlo Argan, "On the Tipology of Architecture", *Architectural Design*, n.33, Dez 1963, pp. 564-565.

[1194] Giulio Carlo Argan, "Sobre a tipologia em arquitetura" in Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 268.

[1195] Rafael Moneo, "On Typology", *Oppositions*, n.13, Verão 1978, pp. 22-43.

permanente" da tipologia arquitetônica. Assim, Argan redefine a relação entre tradição e inovação, tendo a tipologia como partido que autoriza reinterpretações e adaptações das formas tradicionais. Além disso, a crítica ao formalismo e ao funcionalismo modernos encontra lugar na retomada da tipologia quando se reconhece o seu significado. A publicação de Argan vai influenciar os estudos sobre tipologia arquitetônica nos anos 1970 de modo a abrir um amplo debate sobre o campo da cidade.

Portanto, esse período produtivo caracterizou-se pela revalorização de princípios fundamentais do Movimento Moderno, enquanto, simultaneamente, de maneira paradoxal, ocorria a emergência de novos valores que definiriam a pós-modernidade. Então se, por um lado, a especulação sobre o futuro ia pela via da utopia, que imaginava cidades tridimensionais, propostas de verdadeiras estações espaciais, dialogava com a cultura visual da Pop Art, com casas-cápsula, "cidades organísmicas" que enredavam um vocabulário imaginado de "veículos espaciais", "computadores", "redes de comunicação", assumindo o conceito de *Camp,* que Susan Sontag elabora para designar "o seu amor pelo desnatural: pelo artificio e o exagero"[1196]; por outro lado, buscava-se pensar a cidade existente, real, no seu ambiente natural, com suas expressões sociais e culturais, numa perspectiva culturalista de urbanismo. Ou seja, o protagonismo das utopias urbanas supertecnológicas e as contribuições da Pop Art buscavam desempenhar o redimensionamento morfológico da cidade, e as propostas orgânicas, dedutíveis das estruturas naturais. O conceito de Camp e Camp-non de Sontag, apropriado por Jencks, designou a arquitetura norte-americana. Para Jencks, a atitude norte-americana, ou "quadro mental"[1197], "privilegia todo o tipo de objectos que, de um ponto de vista sério, são considerados imperfeitos [...] tais falhas, essa atitude contempla-as e desfruta-as parcialmente"[1198]. Para Sontag, designa-se como "uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético"[1199].

No âmbito da análise ideológica, Tafuri analisa, em seu ensaio teórico-político "Per uma critica dell'ideologia architettonica" (1969-1973) sobre a conjuntura da teoria arquitetônica. Como já vimos, ele dimensiona a crise da arquitetura moderna desde 1929, diante da crise econômica instalada, sobre a cidade funcional e a ideologia da síntese de planejamento global. Para Tafuri, no contexto do sistema produtivo corrente, o destinatário da arquitetura se torna o "grande capital industrial", a cidade em espaço institucional da sociedade burguesa, tornando-se expressão da racionalidade do capitalismo,

[1196] Susan Sontag, "Camp – Algumas Notas" *in* Sontag, Susan, *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 [1966].

[1197] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 178.

[1198] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 178.

[1199] Susan Sontag *cit. in* Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 178.

em "utopia regressiva". Essa condição, que corrompe a ideologia inicial do Movimento Moderno, se posiciona como uma categoria de mercadoria, desafia a autonomia disciplinar da arquitetura. Para Tafuri, a disciplina reage às condições materiais e sociais do seu contexto histórico e, por isso, suas pretensões ideológicas comprometem-se com forças ideológicas de outros meios, principalmente por assumir que, por meio da forma e da estética, das soluções técnicas e funcionais, podem atuar como meio de controle da sua própria ideologia. A crítica de Tafuri, além de analisar a prática arquitetônica tradicional, aponta para a postura disciplinar assumida incapaz de enveredar pela resolução dos principais problemas da sociedade, mesmo assumindo uma vocação social. Assim, define que a formação da ideologia urbana, vinculada à ideia da cidade como estrutura produtiva, se reduziu a um "mecanismo operativo". De tal modo, Tafuri dimensiona a ilusão da socialdemocracia na resolução, por meio da ordenação urbana, no desenvolvimento urbano.

A década de 1960 buscou reestabelecer seu equilíbrio disciplinar, delineando dois caminhos distintos: um, fundamentado no rigor do academismo científico, que integra disciplinas relacionadas ao planejamento urbano, incluindo as ciências exatas, sociais e psicológicas; outro, marcado pela exploração da investigação conjectural de novas tecnologias, que se afasta da objetividade científica em direção a abordagens mais especulativas e imaginativas.

2.3.3 As preexistências ambientais: o Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá [1968][1200]

Segundo Nestor Goulart Reis Filho, "os planos racionalistas apresentam a mesma rigidez e o mesmo caráter ideal dos planos maneiristas no século XVII. São frutos de um conjunto de princípios teóricos, captados através da razão e, enquanto proposições espaciais, não decorrem de verificações empíricas sistemáticas"[1201]. Assim, parte das críticas elencadas para os planos racionalistas sobre as limitações de ordem teórica e dos resultados das experiências realizadas, aconteceu sobre a rigidez geométrica das soluções plásticas que se mostrou incapaz de absorver as transformações futuras, a distribuição das áreas pelas funções humanas e separadas da circulação, a falta de ambientação nas áreas livres, a monotonia e a dificuldade de orientação espacial[1202]. As preexistências ambientais e urbanas e os antecedentes do lugar foram discutidos em razão das críticas realizadas sobre a pretensão deliberada do Movimento Moderno de construir algo novo sem considerar os significados e a integração com os vestígios da história do local, ou seja, "as primeiras manifestações arquitetônicas do Movimento Moderno limitaram-se a isolar os fenômenos e visaram a uma objetividade de expressão que representasse cada produto artístico em si, nos limites autônomos da sua existência individual"[1203], como nota Rogers. Por isso, por "não estar[em] suficientemente consciente[s] das influências culturais historicamente imanentes à sua doutrina, utilizou[utilizaram], mais frequentemente do que verdadeiramente, a técnica como símbolo e como meio necessário para a clarificação [e materialização] da linguagem expressiva"[1204].

No âmbito dos desenhos urbanísticos, "ampliando a extensão espacial das áreas de influência, resultaram em visões autóctones por respeito à realidade histórica anterior, indiferentes ou mesmo drasticamente hostis a ela"[1205]. Essa hegemônica forma de pensar cedeu espaço para novas

[1200] Este subcapítulo foi publicado em: Barreto, Carla, A Urbanística de Lucio Costa no Contexto da Revisão do Moderno: Análise do Plano Piloto da Barra da Tijuca. In: *Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo*, vol. 15, núm. 15, 2023. Disponível em: https://upcommons.upc.edu/handle/2117/404292.

[1201] Filho, Nestor Goulart Reis, *Urbanização e Teoria: Contribuição ao estudo das perspectivas atuais para o conhecimento dos fenômenos de urbanização.* São Paulo: Urupês, 1967, p. 46.

[1202] Nestor Goulart Reis Filho, *Idem.*

[1203] Rogers, Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architecttura*. Milano: Skira Editore, 1997 [1958], p. 280.

[1204] Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem.*

[1205] Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem.*

metodologias em que "o projeto arquitetônico tem[tinha] a missão de chamar a atenção para a essência do contexto ambiental por meio da transformação da forma"[1206]. Vittorio Gregotti complementava que o "espaço não é[era] idêntico a valor em todas as direções, mas formado por diferenças, descontinuidades, entendidas como valor e como experiência. A organização do espaço parte[partiria], então, da ideia de lugar, e projeto transforma[va] lugar em assentamento"[1207]. A ideia de preservação do existente, segundo Rogers, "é a primeira condição de continuidade, já que não é concebível uma realidade que não seja produto de um desenvolvimento histórico, e este perde todo significado se isolado e separado do passado da vida, em seus termos concretos, culturais e econômicos [...]"[1208]. Assim, dimensiona-se o problema da continuidade histórica, "ou seja, a historicização consciente dos fenômenos modernos em respeito aos do passado e ainda permanentes em nossas vidas"[1209].

Na década de 1950, ocorreu a discussão da tradição, esvanecida no Movimento Moderno, vinculada à ideia do lugar: "a preservação do existente é obviamente a primeira condição de continuidade porque não é concebível uma realidade que não se apresente como um fenômeno do desenvolvimento histórico [...]"[1210]. Assim, a metodologia sugerida era aquela que, além de considerar as ações de projetar, conservar ou construir, sugeria que "a formulação de uma doutrina baseada no princípio caso a caso, não é[seria] de forma alguma agnóstica, mas a única garantia de um julgamento construtivo que pode[ria] servir de correção e orientação contra os erros ou excessos dos indivíduos"[1211]. Essa metodologia "caso a caso", que, como método, define do geral para o particular, significa "rejeitar o raciocínio abstrato por categorias para, em vez disso, enfrentar o exame de cada fenômeno, através de um planejamento concreto, que resolve cada situação como um caso definido por condições particulares"[1212]. Para Rogers, o planejamento urbano "não faz sentido se não integrar todas as disciplinas que o compõem, conduzindo-as intencionalmente a uma síntese"[1213]. Rogers complementa ao explicar que a síntese "é essencialmente da ordem artística e, embora muitos elementos sejam dados factuais susceptíveis de análise acurada, é impossível estabelecer a priori

[1206] Vittorio Gregotti, "Território e Arquitetura" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 373.

[1207] Vittorio Gregotti, *Idem*, p. 374.

[1208] Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architecttura*. Milano: Skira Editore, 1997 [1958], p. 140.

[1209] Ernesto Nathan Rogers, *Idem,* p. 280.

[1210] Ernesto Nathan Rogers, *Idem,* p. 286.

[1211] Ernesto Nathan Rogers, *Idem,* p. 290.

[1212] Ernesto Nathan Rogers, *Idem,* p. 292.

[1213] Ernesto Nathan Rogers, *Idem,* p. 291.

limites positivos ou negativos às ações tanto para os valores espaciais como para os valores temporais da própria síntese"[1214]. Por isso, manter a tradição é substancial para o planejamento urbano. É de 1934 o texto "O critério científico no urbanismo", de Carmen Portinho, engenheira que, segundo Lucio Costa, representava o "traço vivo de união, desde menina, entre Belas Artes e Politécnica"[1215]. Ela já defendia que "aquele que tiver sob suas vistas o projeto de um plano de cidade ou o estudo de urbanização de uma região, fracassará, por certo, si não proceder as pesquisas das condições existentes no local ou si não empregar no seu trabalho método científico"[1216] e complementa que "o urbanista, que desejar dedicar-se conscienciosamente ao estudo do seu projeto, não poderá dispensar os conhecimentos gerais de sociologia e psicologia que lhe são exigidos, nem a investigação minuciosa acerca da história e geografia da cidade cujo plano de organização e extensão lhe foi confiado, a não ser que deseje interromper criminosamente a continuidade que deverá existir entre a vida passada e o desenvolvimento futuro da cidade em questão"[1217].

No primeiro número da *Revista Módulo* (1955), Joaquim Cardozo, Niemeyer, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Rubem Braga e Zenon Lotufo defenderam a ideia de que "cada cidade deve sugerir um plano de urbanismo próprio que não constitua cópia simplista de soluções já propostas para outros locais, mas que seja, antes de tudo, uma consequência lógica das suas condições naturais e humanas"[1218], para que, no plano urbanístico, não haja "mutilação sistemática e crescente da paisagem e dos monumentos históricos e artísticos [...]"[1219], mas que considere o "homem em movimento e paisagem que o cerca"[1220], sendo um "plano-diretor" que também fosse um "plano-protetor".

[1214] Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem.*

[1215] Lucio Costa, "Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1951], p. 167.

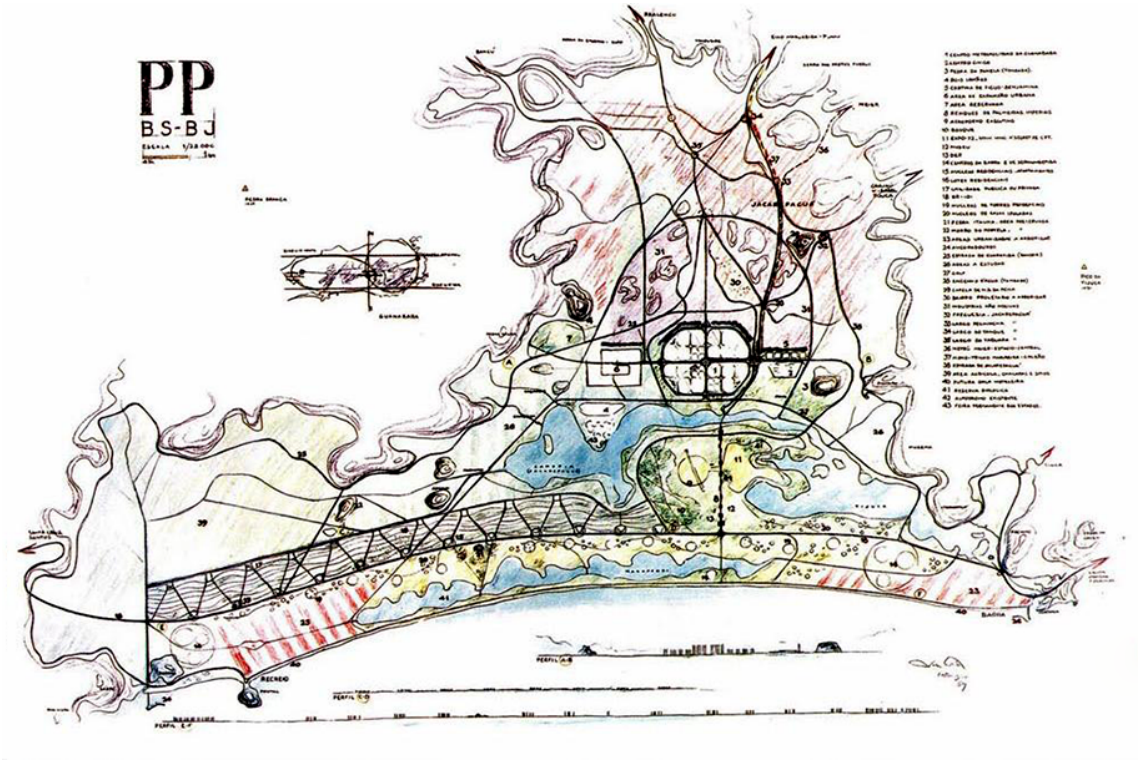
[1216] Carmen Portinho, "O critério científico no urbanismo", *Revista da Diretoria de Engenharia*, ano 2, número 8 jan. de 1934, p. 15.

[1217] Carmen Portinho, *Ibidem*.

[1218] Joaquim Cardozo; Oscar Niemeyer; Rodrigo de Melo Franco de Andrade; Rubem Braga; Zenon Lotufo, "Em defesa da cidade", *Revista Módulo*, ano I, Número 1, Rio de Janeiro, Março 1955, p. 13.

[1219] Joaquim Cardozo; Oscar Niemeyer; Rodrigo de Melo Franco de Andrade; Rubem Braga; Zenon Lotufo, *Ibidem*.

[1220] Joaquim Cardozo; Oscar Niemeyer; Rodrigo de Melo Franco de Andrade; Rubem Braga; Zenon Lotufo, *Ibidem*.



21. Esquema de implantação do Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, Lucio Costa, 1968. Lucio Costa, "Barra" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018

A arquitetura moderna brasileira, como nota Montaner, "se distinguia da europeia por uma vontade mais decidida de caracterização de cada edifício pela expressão dos traços distintivos de cada programa mediante o uso imaginativo do repertório moderno e pela relação com a paisagem"[1221] e de forma particular, apresentava "desde a exuberância da uma sensibilidade barroca própria e a preocupação pelo genius loci"[1222]. O *genius loci*, ou seja, o "espírito do lugar", segundo Christian Norberg-Schulz, se definia como a "essência do lugar", conceito resgatado fundamental para a revisão do conceito de espaço, que, na concepção moderna, foi delimitado a partir do espaço geométrico, aquele que a "organização tridimensional dos elementos formam um lugar", associado à noção de "caráter", que seria a "propriedade mais abrangente de um lugar", ou seja, sua "atmosfera", e que determinaria o espaço como campo perceptual[1223]. A noção de lugar, que Norberg-Schulz explorou conceitualmente, abrangeu os lugares construídos e as formas que se relacionam com a natureza, como seu "modo de entender", a "simbolização" efetivada por meio da reunião dos significados aprendidos pela experiência[1224]. Na prática disciplinar, a urbanística contemporânea passou, então, a ressaltar essas proposições sobre o lugar na tentativa de ampliar a sua atenção no planejamento urbano, sobre a "imagibilidade" que define a qualidade ambiental no que tange a orientação espacial, como na teoria do lugar de Kevin Lynch[1225], na crítica sociológica de Jane Jacobs[1226] e sobre a definição nítida entre o espaço público e o espaço privado, na observância constante das calçadas e da circulação das pessoas para manter a segurança pública. No âmbito da arquitetura de Lucio Costa, as recorrências projetuais foram a janela-muxarabi, pátio interno, térreo livre com pilotis, varandas como variação tipológica e terminológica, espaços-jardim, cubos brancos[1227]. No âmbito do urbanismo, os fundamentos modernos foram o ataque à propriedade privada, soluções habitacionais, unidades de vizinhança como módulo agenciador da morfologia urbana, zoneamento funcional, hierarquização da circulação[1228], a arquitetura brasileira se distingue a partir da caracterização que dá

[1221] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 26.

[1222] Josep Maria Montaner, *Ibidem.*

[1223] Christian Norberg-Schulz, *The Phenomenon of place in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 449.

[1224] Christian Norberg-Schulz, *Ibidem.*

[1225] Cf. Lynch, Kevin, *The Image of the city*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

[1226] Jacobs, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001 [1961].

[1227] Carlucci, Marcelo, *As casas de Lucio Costa*. São Paulo: Dissertação de mestrado, EECS-USP, 2005.

[1228] Wisnik, Guilherme, *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003.

para cada edifício, expressão do programa, relação com a paisagem[1229]. Lucio Costa conferiu na linguagem corbusiana os volumes puros, *promenade architectural*, pilotis, *brise-soleis*, exuberância barroca própria, e preocupação com o *genius-loci*[1230]

O sítio delimitado por três elementos naturais: pelo mar ao sul, pelo Maciço da Tijuca a leste e pelo Maciço da Pedra Branca a oeste, dificultou a ocupação de uma região triangular que possuía, no seu maior lado, vinte quilômetros de frente para o mar, preservando as características originais e o "ar agreste" até a criação das vias de acesso. O interior da região era caracterizado por dunas de areia, alguns pontos de alagamento periódicos e duas lagoas expressivas. Aliás, a definição de "agreste" como sendo 'aquele de difícil domesticidade', no Plano da Barra da Tijuca[1231] já prepondera diante da morfologia da cidade, sobre o Pedregulho, de Carmen Portinho e Affonso Eduardo Reidy, e simboliza aquela arquitetura que se impõe, conforme Lucio Costa interpreta: "o Pedregulho é, pois, simbólico – o seu próprio nome agreste atesta a vitória do amor e do engenho num meio hostil, e a sua exigência mesma é uma interpelação e um desafio [...]". Diante de uma paisagem natural fortemente expressiva, o Plano Piloto da Barra da Tijuca estabeleceu a escala de urbanização para o local, definiu os índices de ocupação, determinou o sistema viário, antecipou as áreas de ocupação futura para garantir a dinâmica urbana. E, sobretudo, a sua principal orientação foi a preservação da maior área possível se contrapondo a uma ocupação predatória. Como ponto de partida para o Plano Piloto da Barra, Lucio Costa realizou o levantamento do sítio, adotando uma transgressão histórica da ocupação do território, ao notar que "a melhor maneira de prever é olhar para trás"[1232]. Ordenou o processo histórico de ocupação da cidade do Rio de Janeiro ao compreender o território a partir da paisagem sem ocupação humana e, depois, sob a ocupação francesa sem expressão do ponto de vista urbanístico. Posteriormente, veio a ocupação portuguesa como sendo a primeira fase urbanística da formação do Estado do Rio de Janeiro, caracterizada como sendo um processo de desenvolvimento

[1229] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 25.

[1230] Josep Maria Montaner, *Ibidem*.

[1231] O Plano Piloto para a urbanização da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá realizado em 1969 pelo arquiteto Lucio Costa (1902-1998) foi planejado para ser um bairro na cidade do Rio de Janeiro. Projetado quase uma década seguinte à inauguração do Plano Piloto de Brasília. A proposição urbanística foi realizada durante a administração do governador do Estado do Rio de Janeiro Negrão de Lima, iniciativa do diretor do Departamento de Estradas de Rodagem - DER, Geraldo Segadas Vianna e da secretária de obras, Paula Soares, assim reunidos em grupo de trabalho – GTBJ *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 344.

[1232] Lucio Costa, "Barra: Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1969], p. 346.

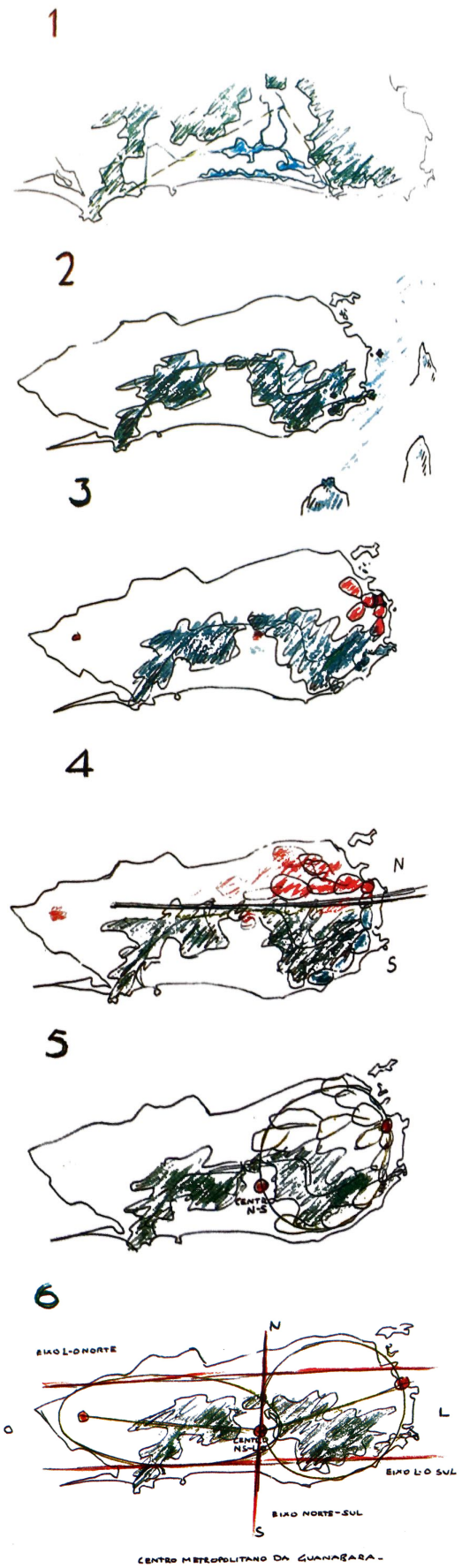
"harmônico e organicamente definido"[1233]. Na segunda fase, já na era republicana, o território foi marcado pela divisão em duas porções desiguais, sobretudo pela ocupação desregrada ao norte. O Plano Piloto, junto com a criação da via livre de acesso à Barra da Tijuca, conduziu para a terceira fase de urbanização do Rio de janeiro e teve um peso importante para resgatar a unidade perdida durante a segunda fase. Assim, o Plano Piloto da Barra da Tijuca foi conformado em uma escala que tivesse uma feição de um novo centro relativamente autônomo, que Lucio Costa definiu como polo de convergência e irradiação, porque o novo centro seria o ponto natural de confluência dos eixos Leste-Oeste, o do Norte, o rodoferroviário e o rodoviário do sul, definindo, assim, a escala de urbanização. Também determinou o histórico do sítio por meio da avaliação dos planos de expansão e ordenação existentes para a região, como o Plano Agache (1928-1930), que apresentou estudo esquemático de ligação com a área da Barra da Tijuca, Sepetiba e Santa Cruz, e o Plano Diretor Doxiadis Associados (1965) que já apontara para uma ordenação da área e coordenação de dados de infraestrutura. Assim, Lucio Costa visualizou o Plano Piloto da Barra da Tijuca como sendo o "verdadeiro coração da Guanabara" e ressalvou a importância da urbanização da região como "estruturação urbana definitiva da cidade-estado"[1234]. O Rio de Janeiro, além do Plano Agache e Doxiadis, ainda mantinha o plano urbanístico básico do Rio (1977), o Plano integrado de transportes (1977), e o Rio-cidade e Favela-bairro (1993). Lucio Costa, diante da contradição fundamental do "primeiro impulso, instintivo, [que] há de ser sempre o de impedir que se faça lá seja o que for"[1235], teve que conformar um plano que deveria preservar a expressão do lugar, limitado e caracterizado pelo ambiente natural, entre o mar, os maciços, as montanhas, morros, dunas e lagoas. Argumenta que a "urbanização resulta sempre na distribuição das massas edificadas que contrastam com a paisagem natural. É preciso que se estabeleça uma orquestração paisagística, um diálogo entre a paisagem natural e a edificada"[1236]. Tal discussão também se apresentou quando elencou, sobre a paisagem do Rio de Janeiro ou sobre a volumetria urbana, que, para ele, se desenvolveu em três fases distintas:

[1233] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1234] Lucio Costa, "Barra: Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1969], p. 346.

[1235] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1236] Lucio Costa *cit. in* "Sobre a Barra da Tijuca" (entrevista à Cláudia Varejão, agosto 1988) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 185.



22. Esquema de implantação do Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, Lucio Costa, 1968. Lucio Costa, "Barra" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018

"a primeira, da cidade colonial, imperial e dos primeiros anos da República, onde o verde predominava sobre a massa edificada de pouca altura; a fase seguinte seria a da cidade moderna do segundo e terceiro quartéis do século XX, quando surgem os prédios altos, mas ainda contidos em altura pelos gabaritos da legislação municipal, criando massas edificadas contínuas que valorizam a paisagem do fundo; e a terceira fase, a do último quartel do século quando as edificações rompem as massas contínuas e passam a disputar com o espaço verde, absorvendo-lhe"[1237].

O arquiteto, então, desenvolveu um plano que visava "manter a escala urbana como uma 'presença rarefeita'"[1238]. A metodologia de integrar a construção da cidade à paisagem, sobretudo mantê-la em uma composição visual, que, muitas vezes, se pretende perder-se na paisagem vegetal, tinha antecedentes no projeto da Vila Operária de Monlevade (1934), cujo objetivo foi "prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere [...]"[1239]. Foi também aplicada nas superquadras de Brasília (1957), não sobre suas preexistências, mas através da criação de uma larga faixa de vinte metros de árvores de grande porte que envolveria o perímetro das superquadras. Lucio Costa justificou, no caso de Brasília, ao argumentar que qualquer tipo de edificação "pode ser construída em torno dos jardins interiores das quadras, não podemos sequer pretender que todos valerão a pena" [...] "Devemos estar preparados para ter edifícios que não tenham nenhuma significação e colocá-los em segundo plano; é melhor para se concentrar na área central"[1240]. Para o Plano Piloto da Barra da Tijuca, desenvolveu torres implantadas entre espaços vazios, que, para Wisnik configurou-se como uma reedição de "uma série de virtudes espaciais do urbanismo corbusiano, como, por exemplo, o modelo da cidade-parque verticalizada e sem lote, no qual o adensamento não implica a degradação do solo"[1241]. Lucio Costa apontou que a adoção de uma metodologia urbanística de ocupação nos "moldes usuais", ou seja, uma implantação de um novo desenho urbano à custa do tecido existente, implicaria a destruição do meio que o qualifica, e assim, o arquiteto explorou a verticalização de edifícios residenciais e do centro de modo a tocar o solo em áreas mínimas de ocupação para manter o "uso rarefeito do chão mantido agreste"[1242]. Wisnik compara que "a decisão de implantar torres em

[1237] Lucio Costa, "Rio de Janeiro" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1969], p. 373.

[1238] Wisnik, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 28.

[1239] Lucio Costa *cit. in* "Sobre a Barra da Tijuca" (entrevista à Cláudia Varejão, agosto 1988) *in* Nobre, Ana Luiza, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 192.

[1240] Lucio Costa *in* Smithson, P. et al. Capital Cities. Architectural Design, v. XXVIII, n. 11, Novembro 1958, p. 438.

[1241] Guilherme Wisnik, *Ibidem.*

[1242] Lucio Costa, "Barra: Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1969], p. 344.

intervalos espaçados sem configurar uma 'cidade' no nível térreo, que em Corbusier responde ao controvertido desprezo pela rua, provém, nesse caso de Lucio Costa, do desejo de preservar intacta a natureza local [...]"[1243]. Sob outra perspectiva, Frampton assinala que, a "determinação de forma através da proximidade e do uso [...] complicada pelas exigências de produção em grande escala e pela consequente necessidade de distinguir entre a criação do monumento exclusivo e a vantagem potencial de usar métodos racionais de produção para a oferta geral de moradia", "parece ter sido o motivo de Le Corbusier ter abandonado seu bloco perimetral, também conhecido como a Immeuble-Villa, em favor de uma forma de construção mais apropriada à produção em série, ou seja, seu bloco à redent da Ville Radieuse, projetado como uma faixa continua de moradias 'alinhadas'[1244]. Assim, as soluções apresentadas por Lucio Costa para amortizar o impacto urbano na paisagem natural foi distribuir uma grande quantidade de núcleos urbanizados "afastados cerca de 1 km, com uma conformação de uma superquadra, com conjunto de edifícios de oito a dez pavimentos, e outras superquadras destinadas para blocos econômicos até três pavimentos e pilotis, sistema térreo autônomo de comércio, pátios, pracinhas e áreas recreativas [...]"[1245]. Poder-se-ia considerar conjuntos de edifícios autônomos, mas, para Lucio Costa, a composição se dá em escala territorial, organizada com as preexistências da paisagem natural, intercalando o conjunto de edifícios com conjuntos de elementos da paisagem, conjuntos de árvores, morros e montanhas.

Adota, inicialmente, a revogação do plano anterior de diretrizes de vias arteriais que já havia para a região e "que previa arruamentos paralelos em toda a extensão da baixada"[1246], para conceber um plano cujo ponto de partida consistiu na implantação de centros urbanos com o duplo propósito de também estabelecer um centro territorial. Logo, se constituíram dois problemas de escala diferentes que se entrosavam: a escala urbana e a escala territorial. Desse modo, o projeto adquiriu o encargo da "estruturação urbana definitiva da cidade-estado"[1247]. Assim, primeiramente, em uma análise sobre seu partido urbanístico, Lucio Costa parece atender à crítica sobre a rigidez da intenção plástica em malhas geométricas, que além de não permitir a ocupação distribuída ao longo do tempo, não possibilita diferentes dinâmicas urbanas e, consequentemente, não garante uma flexibilização social, e ainda a necessidade da criação de arruamentos integrados às expressões naturais. Em segundo

[1243] Guilherme Wisnik, *Ibidem.*

[1244] Kenneth Frampton, "Le Corbusier e a Ville Radieuse, 1928-46" *in* Frampton, Kenneth, *História da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980], p. 215.

[1245] Lucio Costa, "Barra: Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1969], p. 349.

[1246] Lucio Costa, *Ibidem*.

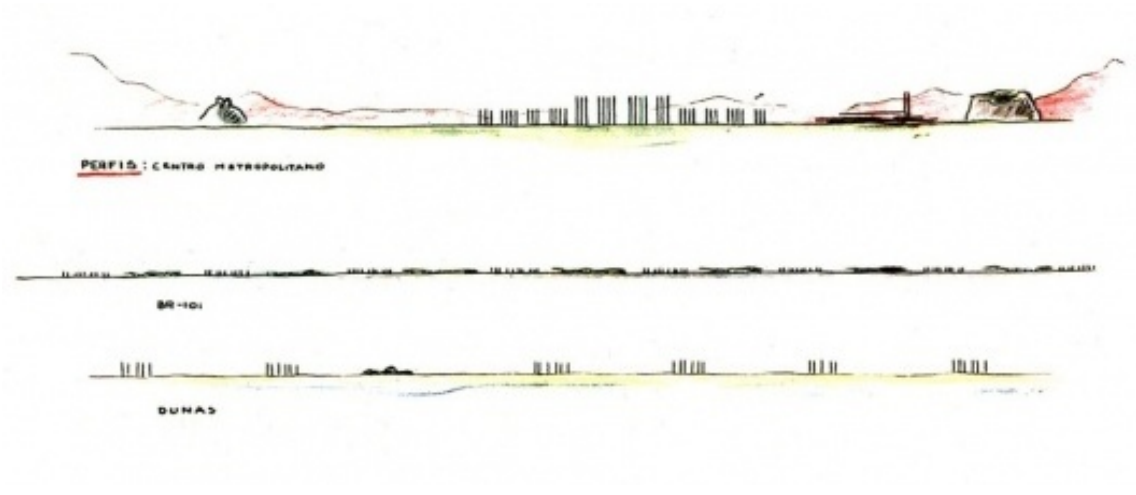
[1247] Lucio Costa, *Ibidem*.

lugar, ao considerar que, em 1951, o CIAM VIII sobre o coração da cidade defendeu a ideia de que "cada área ou bairro necessita um centro ou núcleo, e cada cidade deve possuir seu 'coração' ou centro cívico moderno, onde a comunidade urbana possa desenvolver atividades e intercâmbios culturais e comerciais"[1248], e ao considerar também suas experiências urbanísticas anteriores, como o projeto para a Vila Operária de Monlevade (1934), o projeto da Cidade Universitária com Le Corbusier (1936) e o Plano Piloto de Brasília (1957), que refletem sua atenção com a criação de um "coração da cidade", tudo isso pareceu determinar seu ponto de implantação para o Plano Piloto da Barra da Tijuca. Contudo, ele estabeleceu um centro expressivo, que se vincularia como ponto de confluência no âmbito da escala territorial, conformando assim, de fato, a correspondência com a ideia modernista de um planejamento e desenvolvimento urbanos em larga escala, de alcance metropolitano. Entretanto, Lucio Costa elabora mais de um centro, configurando uma conformação polinuclear. O centro urbano da Barra da Tijuca já possuía um projeto de autoria do arquiteto Niemeyer, mas que, segundo Lucio Costa, não poderia ser executado integralmente devido à sua conformação que romperia com a unidade da região, e foi decomposto em dois conjuntos. Tal questão demonstra sua preocupação com a integração do plano urbanístico, mas também com a desproporcionalidade em relação à paisagem. Os centros elaborados por Lucio Costa, além do centro cívico, seriam associados a apartamentos para moradia, escritórios, comércio, atividades culturais e de lazer, compondo áreas de uso misto que, nesse caso, não cumpria com o zoneamento funcional, a priori determinado pelos planos racionalistas.

As preexistências ambientais discutidas por Rogers, além de abranger os aspectos do ambiente, sua natureza, sua paisagem e sua estética, o conjunto dos fenômenos naturais e climáticos, abrangia também o conjunto cultural, que incluía a história do local com o ambiente, a paisagem urbana, a tradição arquitetônica, a história da cidade e sua expressão social, econômica e cultural[1249]. Lucio Costa considerou as ocupações que já havia na região e as próximas a ela ou com acesso facilitado para definir a distribuição das zonas de atividades. Por exemplo, explica que as áreas situadas ao norte do sítio deveriam ser destinadas a uma zona industrial leve, já que "comportam sólido lastro proletário"

[1248] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 30.

[1249] Cf. Rogers, E. N. *Esperienza dell'architecttura*. Milano: Skira Editore, 1997 [1958].



23. 8. Esquema de implantação do Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, Lucio Costa, 1968. Lucio Costa, "Barra" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018

e acessível à trama rodoviária, que deverá "ser mantida com sua personalidade própria"[1250]. Assim, como solução de preservação da paisagem natural, o Plano Piloto de Lucio Costa definiu o sistema viário sem suas características recorrentes, quando prevalece a autonomia rodoviária, como vias de mão de dupla, canteiro central e retornos para automóveis. A intenção, assim, de conciliar duas escalas, também se apresentou quando o arquiteto definiu áreas de interação para além do bairro proposto para vincular a nova região às áreas já consolidadas do Rio de Janeiro.

A análise do Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, ao considerar a revisão do moderno, nos leva a concluir que Lucio Costa elaborou sua proposta urbanística a partir das preexistências ambientais e topográficas, que incorporou, na sua totalidade, o contexto ambiental, a ideia de lugar, de continuidade, elaborou um método próprio na busca de uma compreensão do "espírito do lugar", dando ao plano a responsabilidade de ocupação da região e de se vincular ao quadro geral urbanístico da cidade do Rio de Janeiro. Assim, adotou um método projetual que, segundo Jencks, ressoa um novo modo de pensamento acerca do urbanismo: a de que "o arquiteto deve induzir as suas leis gerais acerca das cidades a partir do estudo de determinados factos 'num tempo específico e num local específico"[1251]. O Plano da Barra da Tijuca se ajusta à preexistência ambiental e topográfica, tipicamente "agreste", "exuberante", "estranha", "bela", "paradisíaca", pela sua marcante planície central preservada, marcada pelos maciços que a caracterizam, limitada pelo mar, com uma precária expressão urbana, proporcionando o desafio de ocupação da área com a preservação do seu caráter. Simultaneamente, o Plano da Barra da Tijuca se propõe a recompor a unidade urbana original rompida, com o objetivo de se tornar, por meio da criação de três centros, o centro do Rio de Janeiro. De tal modo, o Plano Piloto da Barra da Tijuca se mostra, de fato, como um projeto problematizador da formulação de uma doutrina baseada nos princípios modernos, estabelecendo, em função do grau de efetivação do cumprimento da preservação dos elementos preexistentes, um potencial método da metodologia caso a caso que Rogers[1252] sugere como método para implantar um plano urbanístico em um sítio com um conjunto de características singulares, e que fica visivelmente notável na expressão do seu desenho de implantação. Nesse Plano Piloto, permanece a configuração de contexto urbano de edifícios isolados, não integrados ao contexto urbano do rés do chão, que busca, em um raciocínio abstrato, preservar o solo em que se insere a ocupação urbana. Não obstante, essa condição incerta não ocorre, em uma visão mais ampla, apenas da intenção

[1250] Lucio Costa, "Barra: Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1969], p. 348.

[1251] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 286.

[1252] Cf. Rogers, Ernesto Nathan. *Esperienza dell'architecttura*. Milano: Skira Editore, 1997 [1958].

preservacionista, mas ainda da persistida intenção de monumentalidade a fim de realizar uma composição visual paisagística, conforme é possível conferir em seus desenhos do perfil do "centro metropolitano" e no perfil de "dunas". É possível identificar que a preocupação inicial de preservar a maior área possível da região demonstra que sua consideração com o sentido de continuidade está vinculada muito mais à qualidade ambiental, do que à história sociológica do lugar, já que a região não tinha uma expressão urbanística definida a priori. Entretanto, quando se considera a implantação do bairro na cidade, observa-se a tendência de unir as partes por meio da funcionalidade. Embora Gregotti tenha refletido que a "visão do ambiente não é um sistema no qual a arquitetura desaparece, mas, ao contrário, é um material estrutural para o projeto arquitetônico, permitindo que novos princípios e métodos de planejamento sejam adaptados às características do terreno específico"[1253], Lucio Costa, por outro lado, como se pode ver na sua argumentação sobre as áreas residenciais do Plano Piloto de Brasília e da sua clara intenção de impor uma "presença rarefeita" para o Plano Piloto da Barra da Tijuca, explora uma "interpretação aberta dos princípios funcionalistas"[1254] através do "apagamento da arquitetura das quadras"[1255]. A sobreposição da paisagem natural sobre a arquitetura da cidade, para Lucio Costa, não ocorre somente no âmbito metodológico de ordenação do espaço, fechamento para designação do lugar, ou equilíbrio do conforto ambiental, ocorre também no âmbito de controle estético, para encobrir "arquiteturas sem significação" e, sobretudo, para figurar a cidade de maneira urbanisticamente singular, criando uma imagibilidade própria. Observa-se esse valor quando narra sobre a casa em "estilo inglês" realizada para Rodolfo Chambelland que, "sempre que, no viaduto, passava por lá, via a ponta da sua empena aflorando da copa das árvores – até que um dia sumiu". Também quando narra seu primeiro encontro com a Capela de Ronchamp de Le Corbusier: "Cheguei então à encruzilhada. Escolho o caminho da esquerda, com altos taludes arredondados pela neve, e sigo através de um bosque de arvoredo esguio e ressequido. Depois de boa caminhada e de uma quebra, avisto à direita a casa dos romeiros e, pouco adiante, como parada à minha espera, a quina branca, de prumo, da capela. Paro comovido"[1256]. Assim, intencionado por Lucio Costa, em Brasília e na Barra da Tijuca: conformar a integração com a natureza a partir de uma hierarquização da paisagem sobre a expressão urbanística para manter o espírito vernacular do lugar, por assim dizer, sublimando a ideia de que "a história da arquitetura brasileira pode ser lida como o

[1253] Vittorio Gregotti, "Território e Arquitetura" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 374.

[1254] Dominique Rouillard, "Prefácio à edição de 2021" *in* G. Lassance, L. Saboia, C. Pescatori, et al. *Cidade Pós-compacta: Estratégias de projeto a partir de Brasília*, Rio de Janeiro: Rio Books, p. 10.

[1255] Dominique Rouillard, *Ibidem*.

[1256] Lucio Costa, "Ronchamp" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 576.

percurso da contenda entre homem e a natureza"[1257], o que demonstra sua experimentação diante do repertório moderno. Outra característica desse seu projeto para a Barra da Tijuca foi o princípio de nuclearização das zonas residenciais coletivas, que estabeleceu três centros urbanos com atividades variadas, como comércio, escritórios de trabalho, cultura e lazer, ou seja, com uma mistura de funções. A conformação de nuclearização das zonas habitacionais difere da zona residencial conformada por superquadra, no que se refere como módulo agenciador da cidade, gerando uma expressão urbanística menos rígida, com adaptação à topografia do lugar.

[1257] Jorge Czajkkowski, "Arquitetura racionalista e a tradição brasileira" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 41.

Capítulo III | Dispersão das posturas arquitetônicas: variabilidades formais

3.1 A inevitabilidade de um novo paradigma: a pós-modernidade no âmbito urbano

3.1.1 A consciência aberta da pós-modernidade: a busca por novos modos de produzir o espaço urbano

A década de 1970 se constituiu com uma consciência abertamente crítica à herança da doutrina moderna[1258], promovendo deliberadamente uma descontinuidade do legado moderno, a consciência de uma nova era determinada como pós-moderna[1259], aceitando e exaltando o pluralismo de ideias, que intensificaram o processo de crítica à arquitetura moderna, emblematicamente representada pela declaração de Charles Jencks sobre a morte da arquitetura moderna e com ela a morte da utopia moderna: "a arquitetura moderna morreu em St. Louis, Missouri, em 15 de julho de 1972, às 15h32", devido à demolição por dinamite do conjunto de edifícios para habitação Pruitt-Igoe (1952), projetado por Minoru Yamasaki (1912-1986). Assim, a expressão "pós-moderna"[1260] se legitimou, ao representar as novas regras do jogo, teórica e ideologicamente enquadradas em contraposição ao Movimento Moderno. No âmbito do urbanismo, Harvey nota que era "norma procurar estratégias 'pluralistas' e 'orgânicas' para a abordagem do desenvolvimento urbano como uma 'colagem' de espaços e

[1258] Alguns autores que representam a literatura crítica ao moderno são: Cf. Blake, Peter, *No Place Like Utopia: Modern Architecture and the Company We Kept*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1993; Blake, Peter, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston: Little, Brown and Company, 1977; Brolin, Brent C, *The Failure of Modern Architecture*. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1976; MacEwen, Malcolm, *Crisis in Architecture*. Nova York: Rizzoli, 1974; MacEwen, Malcolm, *Anti-Rationalists*. Londres: Studio Vista, 1974; MacEwen, Malcolm, *Buildings for People: Reflections of an Unrepentant Modernist*. Londres: Longman, 1981; Tafuri, Manfredo, *Progetto e Utopia: Architettura e Sviluppo Capitalistico*. Milão: Laterza, 1973; Wolfe, Tom, *From Bauhaus to Our House*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

[1259] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

[1260] A esse propósito reúne autores que discutiram o conceito de pós-moderno: Cf. Charles Jencks: "Irving Howe (1970) e Ihab Hassan (1975) em um sentido próximo do meu uso de Modernismo Recente: ou seja, exagerado ou ultramoderno. O conceito histórico é mencionado por Arnold Toynbee (1938) e Geoffrey Barraclough (1965). Na pintura, Rackstraw Downes (1976), Douglas Davis (1977) e Hilton Kramer (1978) tocam nele de passagem, mas a ideia não é clarificada. Sally Barnes volta a usá-lo de modo difuso em *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Boston, 1980, também próximo do meu uso de Modernismo Recente ou Terminal. Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, 1979, é uma investigação filosófica generalizada, pouco precisa, ao passo que a melhor crítica breve do termo (embora ainda sem uma definição e um contraste com o Modernismo final) é de Robert Stern, "The Doubles of Post-Modern", *The Harvard Architecture Review,* I, pp. 75-87, Primavera, 1980. No que toca à arquitetura, para além do meu próprio trabalho, Paolo Portoghesi, *Depois da Arquitetura Moderna*, Lisboa, Ed. 70, é útil, e Chantal Beret, *Architectures em France, Modernité/Post-Modernité*, Paris, 1981, cobre alguma cena francesa. Os meus próprios escritos (1975, 1977, 1980) são mencionados na nota 8 e continuam a ser a única tentativa de definir o assunto (enquanto dupla codificação), clarificar o seu estilo básico (Classicismo Pós-Moderno), distingui-lo de outras abordagens (Moderna e a sua fase final), e dar a sua genealogia (seis tradições)." *in* Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 347.

misturas altamente diferenciadas, em vez de perseguir planos grandiosos baseados no zoneamento funcional de atividades diferentes"[1261]. Dessa forma, "a 'cidade-colagem' passa a ser o tema e a 'revitalização urbana' substitui a 'renovação urbana 'como a palavra-chave do léxico dos planejadores"[1262], assim conforme "Derrida considera a colagem/montagem como a modalidade primária d discurso pós-moderno"[1263], variabilidades formais foram sendo o novo modo de pensar o espaço urbano. E ainda, em uma outra via diversa, uma arquitetura alternativa preocupada com as questões ecológicas e críticas ao modelo de desenvolvimento capitalista diante do previsível esgotamento dos recursos naturais e fontes de energia, caracterizando o período pelo pluralismo de posições e de descontinuidades. Na via tecnológica, que se configurou como um novo funcionalismo e a arquitetura como expressão da técnica, recupera-se o espírito pioneiro e tecnológico do Movimento Moderno, ocorrendo de modo ordenado nos países que estão em prosperidade, em desenvolvimento e crescimento do capitalismo, como a Grã-Bretanha, Alemanha, EUA e Japão.

Ainda no campo do urbanismo, diante da aceitação do relativismo cultural e antropológico, buscam-se soluções adequadas a cada contexto, gerando uma nova aliança entre design e a cultura material, centrada na participação do usuário. Diante da pluralidade de conceituações, da "incredulidade diante das metanarrativas"[1264] e das diversas propostas metodológicas, destacam-se as teorias de John Habraken[1265] na Holanda, John F.C. Turner[1266] na Inglaterra e Christopher Alexander[1267] nos EUA. Esses autores discutiram a participação do usuário na construção dos espaços públicos e privados, a superação dos aspectos "negativos, depredadores, homogeneizadores, contaminadores e

[1261] Harvey David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 46.

[1262] Harvey David, *Ibidem.*

[1263] David Harvey, *Idem*, p. 55.

[1264] Harvey, David, *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989], p. 50.

[1265] Cf. Habraken, N. John. Supports: An Alternative to Mass Housing. Londres: Architectural Press, 1972; Stichting Architecten Research. The Relevance of the General Theory of the SAR (Foundation for Architects' Research). Eindhoven: SAR, 1976; Habraken, N. John. "Design for Adaptability and User Participation." In Proceedings of the CIAM Congress on Urbanism, edited by Team 10, 47-53. Cambridge, MA: MIT Press, 1974; Habraken, N. John. *Variations: The Systematic Design of Supports*. Cambridge, MA: MIT Press, 1976.

[1266] John Turner contribuiu para a formulação de que o planejamento e a intervenção governamental devem ser flexíveis em áreas de habitação permitindo a participação das comunidades. Cf. Turner, John F. C.; Robert Fichter (eds.). *Freedom to Build: Dweller Control of The Housing Process*. Nova York: Macmillan, 1972; Turner, John F. C. *Housing by People: Towards Autonomy in Building Environments*. Londres: Marion Boyars, 1976.

[1267] Cf. Alexander, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971 [1964]; Alexander, Christopher, Murray Silverstein, Shlomo Angel, Sara Ishikawa, e Denny Abrams. *The Oregon Experiment*. Nova York: Oxford University Press, 1975; Alexander, Christopher, Sara Ishikawa, e Murray Silverstein. *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. Nova York: Oxford University Press, 1977. Alexander, Christopher. *The Timeless Way of Building*. Nova York: Oxford University Press, 1979.

desumanizadores"[1268], e a sintonia com as referências primitivas das construções populares, integrando avanços científicos à autenticidade originária propugnada pelo existencialismo. John Habraken aborda questões centrais relacionadas à habitação, à autonomia do usuário e à crítica ao modelo de produção massificada de edificações. Enquanto a solução predominante para atender à demanda habitacional e à ordenação da cidade era a habitação em massa, Habraken argumenta que a eliminação da individualidade nesse modelo, gerido exclusivamente por planejadores, arquitetos e gestores, exige uma arquitetura participativa. Para tanto, propõe sistemas flexíveis e adaptáveis de construção, personalizáveis e construídas pelos próprios habitantes, tanto no âmbito coletivo quanto no individual. Assim, a participação do usuário torna-se elemento central na definição das habitações e na construção do espaço urbano, respeitando modos de fazer e tradições locais de habitar. Ademais, Habraken dimensiona novas abordagens para modularidade e customização no design, capazes de acompanhar as mudanças sociais, econômicas e culturais, afastando a obsolescência arquitetônica, compreendendo a habitação como um processo contínuo, no qual os habitantes desempenham um papel ativo e constante e, consequentemente, compreendendo a cidade a um ciclo de sustentabilidade social e econômica. Esse posicionamento sistematiza princípios para um método colaborativo de planejamento urbano e habitacional.

A crítica de Habraken ao urbanismo tradicional, caracterizado por sua rigidez e centralização, conecta-se às discussões sobre arquitetura móvel e flexível, como as propostas de Friedman em "L'Architecture Mobile"[1269] (1958), "Utopie, La Ville Spatiale" (1960)[1270] e "The Strutural Basis of Architecture"[1271](1965). Friedman defende uma arquitetura adaptável às transformações sociais, propondo cidades conectadas por sistemas comuns e incrementais que respeitem os processos dos seus habitantes, promovendo autonomia e participação do usuário. Friedman também explora a habitação modular, composta por módulos interconectáveis e flexíveis, bem como estruturas flutuantes e articuladas, projetadas para serem deslocadas ou reorganizadas, visando particularmente áreas densamente povoadas. John Turner, alinhado a Habraken e Friedman, enfatiza a autonomia do habitante e a participação comunitária ativa no processo habitacional. Turner critica o planejamento centralizador e o papel dos agentes estatais, propondo uma função mais orientada à facilitação e ao fornecimento de infraestrutura necessária ao planejamento comunitário. Turner defende a

[1268] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

[1269] Friedman, Yona, *L'Architecture Mobile*, Paris: Éditions de l'Équerre, 1970 [1958].

[1270] Friedman, Yona, *La Ville Spatiale*, Paris: Éditions de l'Équerre, 1960.

[1271] Friedman, Yona, *The Structural Basis of Architecture*, London: Academy Editions, 1965.

autoconstrução como estratégia não apenas para a habitação, mas também para promover "habitabilidade" e viabilidade financeira por meio da redução de custos.

Nesse contexto, Alexander propõe um método sistemático para resolver problemas complexos de design por meio de uma metodologia de decomposição. Além de promover a participação do usuário, Alexander desenvolve ferramentas para atender, de forma lógica, às restrições impostas ao projeto e aos desejos do usuário. Para além das ferramentas matemáticas e diagramáticas desenvolvido em "Notes on the Synthesis of form" (1964-1971), em "The Oregon Experiment" (1975), Alexander, pôde experimentar os métodos participativos, como os implementados na Universidade de Oregon, que estabeleceu princípios fundamentais para a participação em projeto, abrangendo ideias de organicidade, participação, padrões, viabilidade orçamentária, crescimento incremental – visando desenvolvimento contínuo e adaptativo – e diagnóstico. Por meio de um sistema de padrões universais, que se relacionam com problemas específicos e hierarquizados, Alexander desenvolveu métodos centrados no ser humano, que possam elaborar espaços harmonizados com o contexto humano. A abordagem filosófica de Alexander, encontrada também nas obras "A Pattern Languagee: Towns, Buildings, Construction" (1977) e "The Timeless Way of Building" (1979), sustentava-se numa visão metodológica humanista e sistêmica centralizada para a experiência humana para a definição do espaço.

Embora a pesquisa sobre habitação social nos anos 1970 a 1990 tenha sido impactada em função das críticas às diretrizes que estavam se desenvolvendo, relacionadas com o projeto moderno, como Reinhold Martin[1272] examina sobre a consequências desses discursos, as experiências de habitação continuaram a ser realizados como o Urban Development Corporation (UDC) em Nova York ou o Conjunto Corviale em Roma e o no bairro Gallaratese em Milão. Se destacaram as experiências diversas para remodelação de bairros autoconstruídos, buscando-se a participação popular e a desenvolver a arquitetura bioclimática, que se utiliza de materiais e tecnologias locais e tradicionais para a integração ao contexto local e às condições climáticas em discussão. Sobretudo, é possível identificar propostas de urbanismo de participação com intenção de integrar autoconstrução e técnicas da construção popular, como ocorreu em Portugal, com a experiência do Serviço de Apoio Ambulatório Local - SAAL (1974-1976). Segundo Montaner, uma corrente fundamentalista desejosa de recuperar os valores históricos disciplinares e que se posicionou opositora do experimentalismo

[1272] Reinhold Martin desenvolve uma ampla investigação sobre o período pós-moderno: Martin, Reinhold, Moment of truth, *Log*, Nova York, n. 7, dezembro/junho, 2006, pp. 15-20; Martin, Reinhold, *Public housing: a new conversation*, Nova York: Columbia University; Buell Center, 2009; Martin, Reinhold, *Utopia's ghost: architecture and Postmodernism, again*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; Martin, Reinhold, Crítica *a quê? por um realismo utópico in* Sykes, Krista (Ed.), *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013; Martin, Reinhold; Meisterlin, Leah; Kenoff, Anna, *The Buell Hypothesis: rehousing the Ameridream*, Nova York: Columbia University; GSAPP; Buell Center, 2013.

tecnológico se contrapõe a uma corrente com propostas tecnológicas levadas às ultimas consequências. Nesse contexto, Lucio Costa reuniu em seu texto "Proposições", critérios simples e de ordem geral para declarar a função da cidade: "lhe conterem e disciplinarem, em uma certa medida, a desordenada expansão e o excessivo adensamento"[1273]. Com uma ideia geral de ordenamento para as cidades, as proposições são a fixação de um teto virtual para delimitar a altura máxima dos edifícios situados fora do centro urbano de até 18% para edifícios de 18 pavimentos; a redução da área edificável dos lotes para preservar o arvoredo de antigos sítios ou chácaras; gabarito à taxa de ocupação, em determinadas zonas, de 70% para 50%; e uma "generalizada rearborização intensiva e sistemática"[1274], com a criação de serviço especializado e com recuo obrigatório de 10 metros ao longo de vias. O arquiteto explica que a "cortina contínua formada pela copa dessas árvores é a única solução possível para amortecer a vileza ostensiva da antiarquitetura que se espraia [...]"[1275]. A defesa de ordenação das cidades, tanto em relação ao seu adensamento quanto à construção do ambiente urbano por meio da ordenação da arborização para garantir uma paisagem urbana coordenada e livre da feiura recorrente do comércio local, foi questão central para Lucio Costa desde os anos 1950[1276] e que parece ir para outro lado em relação à exaltação do "galpão decorado" e do "apelo a uma arquitetura deliberadamente feia e vulgar, que os Venturis fariam mais tarde em *Learning from Las Vegas* e tinha já algumas raízes europeias"[1277]. Tal distanciamento se justifica no que Jorge Figueira dimensiona sobre o fato de que Venturi e Scott Brown "desenvolvem uma apologia do 'feio' e do 'vulgar' fora da intencionalidade 'ética' da cultura do 'brutalismo. [...] Há um rompimento do vínculo ideológico com o Movimento Moderno; a reiterada constatação da sua apropriação pelas grandes corporações, as leituras sociológicas de Jane Jacobs e Herbert Gans, e a abertura poética de Louis Kahn, com quem Venturi colaborou assim o determinam'"[1278]. Esse fato nunca teve correspondência com Lucio Costa, já que a ideia de continuidade da doutrina moderna sempre foi objetivo explícito da obra e teoria do arquiteto, que se preocupou com a ordenação visual da cidade, elegendo o sistema de arborização como solução climática e ordenação visual da cidade. Lucio Costa não reconhece

[1273] Lucio Costa, "Proposições" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1974], p. 378.

[1274] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1275] Lucio Costa, "Proposições" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1974], p. 378.

[1276] Cf. Smithson, P. et al. Capital Cities. *Architectural Design*, Londres, v. XXVIII, n. 11, pp. 437-441, nov. 1958, pp. 437-441.

[1277] Stanislaus von Moos, *cit. in* Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009, p. 120.

[1278] Figueira, Jorge, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009, p. 120.

sempre na expressão arquitetônica, a qualidade visual, e reclama uma ordenação formal da cidade para garantir uma estética para a cidade como uma unidade. Porém, para além de uma preocupação com a constituição do território, ele se aprofunda, por meio de seus projetos urbanos, sobre a valorização das formas históricas da construção da cidade em uma discussão sobre o fenômeno da invariabilidade formal que Tafuri discute. Foi nessa década que Lucio Costa estabeleceu, contraditoriamente, a relação elementar do desenho urbano, o boulevard-centro e o ambiente doméstico, na estrutura dorsal de seus projetos, e a negação da existência de um centro.

No texto "Relato pessoal" para a *Revista Módulo* de 1975, descreve a respeito do mal-entendido com Le Corbusier sobre a autoria do projeto do edifício-sede do MESP. Nesse texto, ele recapitula o processo de desenvolvimento do projeto arquitetônico e depois a adaptação do projeto feito pelo grupo de arquitetos e que foi o construído. E justifica, a partir dessa premissa, que o projeto do MESP foi submetido a Le Corbusier para que as certezas tivessem o "veredicto do mestre". No início do texto, diz que "os novos conceitos arquitetônicos, formulados da década anterior ao projeto do MESP, ainda não haviam sido assimilados pela opinião culta e popular e eram violentamente refutados"[1279]. Ele se refere aos conceitos da tradição racionalista, e especificamente, da obra teórica de Le Corbusier e aponta que o problema social é parte do sentido ético e moral da tarefa do arquiteto. Nesse ensejo revisionista, Lucio Costa, quando participou do 1° Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília (1974), organizado pelo presidente da Comissão do Distrito Federal, Senador Cattete Pinheiro, enfatizou sobre a memória da significação da construção da cidade pelo ponto de vista de quem a construiu, ou seja, da "massa sofrida do nosso povo, que constituiu o baldrame da Nação [...]"[1280]. Embora explicite que "não pretendo rever Brasília", apresenta, por meio de cartas para o senador, as suas críticas ao desempenho da gestão sobre o Plano Piloto. Ao recuperar o processo histórico que deu origem às cidades satélites de Brasília, Lucio Costa desenvolverá, em 1985, o projeto de complementação, adensamento e expansão de Brasília, que, veremos, foi um dos seus principais projetos de urbanismo e que confere uma revisão sobre o plano urbanístico de Brasília. É pela concomitância das críticas ao Plano Piloto e o projeto de Alagados que a solução ofertada para a complementação ao adensamento do Plano Piloto de Brasília é novamente proposta. Desse modo, na década de 1970, as questões ainda perduravam sobre o projeto da construção do Brasil moderno[1281]

[1279] Lucio Costa, "Relato pessoal" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1975], p. 135.

[1280] Lucio Costa, "Lembrança do Seminário" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1974], p. 316.

[1281] Além do impacto ainda da reedição de *Os Sertões* (1902) por Euclides da Cunha, que retoma o tema das condições sociais do sertão diante da Guerra de Canudos no sertão da Bahia, a publicação de João Ubaldo Ribeiro, Viva *o Povo Brasileiro* (1973), que retoma a história do período colonial até a contemporaneidade; e a influente apresentação da pesquisa de Antonio Candido sobre *Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o*

e, necessariamente, passava pela construção da história, com ênfase na identidade coletiva no domínio da composição da diversidade e não mais na ideia antropofágica de justaposição para formar a unidade. Em *Arquitetura e comunicação*, Vilanova Artigas argumenta sobre a capacidade da arquitetura em relação à comunicabilidade humana: "de poder refletir ou transmitir, em termos de massa, qualquer soma de informação" e que a disciplina poderia ter um "posto" no conjunto dos sistemas de informação daquele contexto. Segundo Artigas, há a responsabilidade da arquitetura "(e quem diz arquitetura, diz urbanismo)" de transmitir "a mensagem em termos de plano segundo o qual se supõe que deva orientar-se o complexo urbano no seu crescimento ou desenvolvimento".

Em seu texto sobre o Rio de Janeiro, "Rio, Cidade difícil", dos "anos 1970", Lucio Costa não percebe a cidade a partir de uma ideia comunitária, que deveria centrar-se em desenvolvimentos a partir da participação do usuário. Distingue, a partir da experiência do Rio de Janeiro, a incapacidade da gestão do Estado de agenciar o espaço urbano. Segundo Lucio Costa, a cidade "tem crescido por impulsos, aos arrancos, à mercê dos caprichos das administrações sucessivas, ou premido por circunstâncias que impõem soluções de emergência, geradora de novos problemas'[1282]. Contudo, Lucio Costa reconhece a necessidade de um planejamento "orgânico e articulado", "não um plano global rígido e pormenorizado, nos moldes atuais", mas uma "elaboração gradual de planejamentos, ainda uma "abordagem racional e sistemática dos complexos problemas em pauta". Ele "louva" a criação do Conselho Superior de Planejamento Urbano – "órgão autônomo responsável pelo efetivo controle do seu desenvolvimento urbanístico" – que retirou e liberdade total dos governadores, e que garantiria continuidade e coerência urbanística apesar das mudanças de administração. O Brasil enfrentava, então, o êxodo rural e a expansão de subúrbios favelizados, marcados pela autoconstrução e pela ocupação irregular. A urgência era instrumentalizar o Estado para enfrentar os déficits habitacionais. Nesse contexto, em 1972, Lucio Costa elaborou para Alagados uma proposta de unidade habitacional — uma superquadra concebida como "pré-moldado urbano" — destinada a responder de forma racional e modular ao problema das favelas. Nessa crítica aos grandes planos urbanos, a redução de escala propõe um organismo habitacional autossuficiente, construído conforme a necessidade, com habitação, comércio e equipamentos urbanos.

Caipira paulista e a transformação dos seus Meios de Vida (1963). No âmbito da arquitetura, com a *Arquitetura Nova* (1978) por Flávio de Carvalho, o *Espaço Moderno* (1972), der Flávio Império, *Espaço e Arquitetura no Brasil* (1974) por Alberto Xavier e *Arquitetura no Brasil: Sistemas Construtivos* (1976) por Yves Bruand. Niemeyer projeta o Memorial da América Latina, a Sede do Partido Comunista Francês (1971) e a Casa das Canoas (1970). E o Conjunto Residencial Pedregulho que retoma uma série de adjetivações plásticas modernas, com sua extensa fachada claramente citando o Parque Guinle de Lucio Costa pelas loggias com fechamento em cobogó e janela no eixo simétrico.

[1282] Lucio Costa, "Rio, Cidade Difícil" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 377.

3.1.2 A arquitetura perdeu o lugar e a batalha

Como já vimos, os anos 1970 se constituíram com uma consciência abertamente crítica à doutrina moderna, promovendo deliberadamente uma descontinuidade do seu legado na consciência de uma nova era determinada como pós-moderna, aceitando e exaltando o pluralismo de ideias, que intensificou o processo de crítica à arquitetura moderna. A perda do lugar, devido à incapacidade de "conciliar de modo persuasivo e duradouro as razões pragmático-tecnológicas e as razões estéticas"[1283], também abriu revisões no campo disciplinar a respeito do ethos, da autonomia disciplinar e da sua função ética. As "ficções" urbanísticas que continuavam com as ideias do Archigram dividiam o campo disciplinar para ideias que, no âmbito do urbanismo, buscavam a legibilidade urbana, a recriação das formas das construções e dos espaços figurativos do habitar coletivo da cidade tradicional, a retomada do tipo como significado arquitetônico. O campo disciplinar apresentava discussões vinculadas às teorias linguísticas e à desconstrução, ao estruturalismo francês, aos pós-estruturalismo, ao pensamento da Escola de Frankfurt, ao aprofundamento das discussões sobre as tipologias arquitetônicas, a historiografia materialista e a semiótica. Assim, desenvolveu-se o contextualismo, a perda do lugar e o pós-funcionalismo. A revista *Oppositions – A Jornal for Ideas and Cristicism in Architecture* (1973-1984), editada no interior do The Institute for Architecture and Urban Studies foi central na construção da noção de pós-modernismo na arquitetura e no estabelecimento do campo de debate com a crítica europeia, como a *Casabella, Arquitectura* e *Lotus*. Conforme Joan Ockman definiu: "primeiro, uma crítica ideológica da arquitetura fortemente influenciada por uma crítica pós-marxista ou uma crítica de cultura da Escola de Frankfurt e seu legado do pensamento negativo; segundo, um modo de análise linguística que emana da escola estruturalista francesa; e terceiro, uma abordagem historiográfica que enfatiza temas institucionais e tipológicos"[1284].

Diante desse contexto de novas perspectivas teóricas, surge o conceito de "contextualismo", que, para Steven Hurtt e Stuart Cohen, "era uma combinação de contexto e textura"[1285]. Para Thomas L.

[1283] Karsten Harries, "A função ética da arquitetura" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1971], p. 426.

[1284] Ockman, Joan. Resurrecting the avant-garde: the history and the program of Oppositions. *in* Colomina, Beatriz (Ed.). *Architectureproduction*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1988, p. 192.

[1285] Thomas L. Schumacher cit. *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1971], p. 323.

Schumacher[1286], representava a conciliação entre o urbanismo moderno e a cidade tradicional por meio do conceito de "textura urbana" e forma urbana. O contextualismo buscou solucionar a concepção da cidade do século XX, formada, conforme Thomas L. Shumacher define, entre "a infeliz combinação de cidade tradicional e diversas interpretações equivocadas da Ville Radieuse"[1287], e associada ao critério de obsolescência econômica. Para tal, considera-se o emprego de diagramas analíticos de figura-fundo para determinar o caráter da cidade, pelos seus espaços públicos figurativos bem delimitados, como nas cidades europeias, ou pelo seu contrário, planos abertos, ilimitados, que realçam seus edifícios isolados, como nas cidades norte-americanas. Considera-se também a conciliação do edifício com seu contexto imediato para não perder sua "imagibilidade" gestáltica. Para a conciliação entre a cidade existente e o projeto inovador, Schumacher ofereceu o método da cidade-colagem[1288] para, assim, fazer acréscimos graduais: "o contextualismo busca explicar justamente como é possível adaptar formas idealizadas a um contexto ou de que maneira se pode usá-las como 'colagem'"[1289].

Os estudos "contextualistas", ao identificar o conteúdo das cidades e suas relações entre os cheios e o vazio que elaboram uma imagibilidade para a cidade, além dos estudos sobre tipologias que discutem seus significados, também se ampliaram para estudos no campo da semiótica e do estruturalismo, que intensificaram o problema da produção de sentido e dos significados a partir de uma "analogia linguística", reconhecimento da arquitetura como linguagem visual em um sistema de signos linguísticos, e que, por vezes, defendeu ser um dispositivo para controle ideológico que perpetuava desigualdades econômicas. Tal teoria se autodistinguiu em oposição à ideologia. Assim, além de Tafuri, Diana Agrest e Mario Gandelsonas[1290], outros autores também desenvolveram a teoria semiótica em arquitetura ao abordar sua dimensão ideológica. Para esses autores, "a análise da arquitetura como sistema de signos é teoricamente válida se usada como uma ferramenta conceitual negativa; isto é, quando noções como as de arbitrário e valor são usadas para uma reflexão crítica

[1286] Cf. Thomas L. Schumacher, "Contextualism: Urban Ideals and Deformations", *Casabella*, n. 359-360, 1971, pp. 79-86.

[1287] Thomas L. Schumacher, *Ibidem*.

[1288] Schumacher foi aluno no grupo de alunos do Atelier de Desenho Urbano da Cornell University onde Colin Rowe desenvolveu os estudos sobre os problemas da construção no contexto da cidade. Cf. Thomas L. Schumacher cit. *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1971], p. 322.

[1289] Thomas L. Schumacher cit. *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1971], p. 329.

[1290] Cf. Diana Agrest; Mario Gandelsonas, "Semiótica e arquitetura: Consumo ideológico ou trabalho teórico" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], pp. 131-141.

acerca da arquitetura como ideologia"[1291]. Geoffrey Broadbent[1292] também contribuiu para essa teoria dos signos na arquitetura quando "desenvolve a tese de que os edifícios são portadores de significados e que os arquitetos devem compreender os processos pelos quais tal significado é atribuído"[1293]. Para Broadbent, utilizando-se das "divisões básicas dos campos", "pragmática, semântica e sintática", afirma que o funcionalismo moderno falhou ao tentar conceber uma arquitetura "projetada como uma máquina e isenta de significado"[1294], devido à sua "inescapável dimensão semântica". Análises semânticas ocorreram nas obras críticas à arquitetura moderna por Venturi[1295], Charles Jencks[1296], Brent Brolin[1297] e Charles Moore[1298]. Os estudos linguísticos estruturalistas exerceram uma influência significativa sobre os arquitetos racionalistas, particularmente em relação à exposição "Architettura Razionale", realizada durante a Trienal de Milão de 1973, curada por Aldo Rossi, Giorgio Grassi e outros arquitetos, e que definiu um perfil para os neorracionalistas. Peter Eisenman anotou: ela "partiu do pressuposto de que o modernismo era um funcionalismo ultrapassado, declarou que a origem de toda arquitetura só poderia ser encontrada dentro de si mesma, se ela fosse encarada em sua condição de disciplina pura ou autônoma"[1299]. Esses estudos não apenas informaram a prática arquitetônica dos racionalistas, mas também contribuíram decisivamente para um retorno crítico às questões formais na arquitetura, distanciando-se, conscientemente, dos preceitos da doutrina moderna. Essa reorientação permitiu uma reavaliação dos elementos formais e estilísticos, agora abordados sob uma perspectiva que reconhecia a importância da história e da tradição, mas que também se mostrava aberta à inovação dentro de um quadro racionalista.

[1291] Diana Agrest; Mario Gandelsonas, "Semiótica e arquitetura: Consumo ideológico ou trabalho teórico" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 135.

[1292] Cf. Geoffrey Broadbent, "A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture", *Architectural Desing*, 47, n. 7-8, Jul.-Ago. 1978, pp. 474-482.

[1293] Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 141.

[1294] Geoffrey Broadbent, "Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 141.

[1295] Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1966; Venturi, R.; Scott Brown, D; Izenour, S. *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. 2. ed. Cambridge, Mass.; Londres: The MIT Press, 1991 [1972].

[1296] Jencks, Charles, *The Language of Post Modern Architecture*, Londres: Academy, 1977.

[1297] Brolin, Brent, *The Failure of Modern Architecture*, Londres: Studio Vista, 1976.

[1298] Moore, Charles, *The Place of Houses*, Nova York: Holt, Reinhart and Winston, 1974.

[1299] Peter Eisenman, "O pós-funcionalismo" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 97.

Em 1974, Frampton propõe "Uma leitura de Heidegger"[1300] para discutir uma "dialética ambiental da produção" por meio da noção fenomenológica de "lugar", contribuindo para o debate no campo da ética ambiental, ressaltando a sensibilidade para o artesanal. Aponta a deficiência disciplinar para a impossibilidade do amplo domínio do habitar, devido à incapacidade que prevalece sobre a construção do lugar e a congratulação coletiva, a partir de quatro aspectos: a dificuldade disciplinar de distinguir entre arquitetura e construção[1301]; a aceitação passiva da construção industrializada em detrimento ao artesanato; a busca da prática autônoma que se opõe à "produção do lugar"; e a perda do contato com a natureza para os recursos da tecnologia. Esses fenômenos, digamos assim, expressam "a apoteose do capitalismo liberal" sobre o "domínio urbano do não lugar". Assim, a "dialética ambiental da produção" ficaria "entre a desejabilidade ambiental na escala macro da contenção urbana e a indesejabilidade ambiental na escala micro dos grandes arranha-céus"[1302]. Para Frampton nosso caminho possível para reverter tal condição disciplinar pode ocorrer por meio de uma "profunda consciência da história e uma rigorosa análise sociopolítica do presente como uma contínua realização das expectativas do passado"[1303].

E assim como Frampton, Karsten Harries também discutiu a arquitetura moderna pela sua deliberada pretensão da perda do lugar, ao reformular o habitat na concepção de Heiddeger nas máquinas de viver de Le Corbusier. Para Harries, a função ética da arquitetura é permitir que a humanidade possa habitar por meio da instituição do ethos, pela medida do corpo humano que poderemos nos situar no mundo: "somente quando deixarmos de pensar no ambiente físico como um material a ser manipulado e controlado, e nos abrirmos à linguagem natural do lugar e do tempo, estaremos em condições de captar os sinais que podem levar ao restabelecimento do ethos perdido de ambientes que possibilitarão uma verdadeira habitação"[1304]. Se, para Frampton, a perda do lugar ocorre devido ao problema disciplinar de determinação da arquitetura, a aceitação passiva da construção industrializada, a falta de autonomia e a perda da natureza como meio, para Harries, isso ocorre pela manipulação

[1300] Kenneth Frampton, "On Reading Heidegger", *Oppositions* 4, Outubro 1974, [s.p].

[1301] Esse pressuposto corrobora a ideia de Lucio Costa que defende a consciência dos arquitetos do que é arquitetura e sua distinção da construção: "Arquitetura é, antes de mais nada, construção; mas construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção". Entretanto, para Lucio Costa, a intenção plástica é o que "distingue arquitetura da simples construção" *in* Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1952], p. 246.

[1302] Kenneth Frampton, "Uma leitura de Heidegger" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 480.

[1303] Kenneth Frampton, *Idem*, p. 478.

[1304] Karsten Harries, "A função ética da arquitetura" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1971], p. 427.

indiscriminada do lugar, pela arquitetura se propor a fazer parte da cultura tecnológica moldando-se pela objetividade, o quee, consequentemente, também lhe retira a autonomia.

No ano da morte de Martin Heidegger (1889-1976), Christian Norberg-Schulz publicou a sua interpretação textual e pictórica sobre "o fenômeno do lugar", baseado na matriz dos estudos fenomenológicos de "Construir, habitar, pensar", já mencionados. Opondo-se à abordagem semiótica[1305], a fenomenologia do significado e do lugar de Norberg-Schulz, compreendida como um "método", teve a capacidade de atribuir significado por meio da criação de lugares específicos. Para Norberg-Schulz, o lugar "é um fenômeno qualitativo 'total', que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta"[1306].

Peter Eisenman embora reconheça o momento como de postura disciplinar diferenciada do moderno, não abrange a definição pós-moderna. Para Eisenman, na verdade, o que se considera como arquitetura moderna é apenas uma extensão da arquitetura do Renascimento, visto que perpetua a mesma relação entre forma e função. Ou seja, o equilíbrio entre a distribuição programática e a "articulação formal de temas ideias"[1307]. Esse conceito, Eisenman o elaborou com maior desenvolvimento teórico, posteriormente, em 1984, em seu artigo "O fim do Clássico: o fim do começo, o fim do fim"[1308], em que defende que a arquitetura moderna é uma continuação da "episteme clássica". Ele desenvolve, nesse texto, que a arquitetura moderna elaborou três ficções, baseado nas manifestações estilísticas, como já mencionado: a "ficção da representação, a simulação de sentidos", "a ficção da razão: a simulação da verdade" e a ficção da história: a simulação do intemporal", para aparentar uma "ruptura radical". Segundo o autor, retornando à ideia do pós-funcionalismo, pode-se perceber que a arquitetura moderna mantém "o próprio projeto da arquitetura na mesma definição: a de que seus termos continuam sendo a função (ou programa) e a forma (ou tipo)"[1309]. Embora reconhecendo que houve "a virada do humanismo ao modernismo"[1310], Eisenman explica que, pela "ambição idealista com as formas radicalmente desnudas da produção tecnológica,

[1305] Norberg-Schulz, Christian, *Towards an Authentic Architecture*. London: Academy Editions, 1987.

[1306] Christian Norberg-Schulz, "O fenômeno do Lugar" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1971], p. 445.

[1307] Peter Eisenman, "The Endo of the Classical: the End of the Beginning, the End of the End" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 97.

[1308] Peter Eisenman, *Idem*.

[1309] Peter Eisenman, "The Endo of the Classical: the End of the Beginning, the End of the End" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 97.

[1310] Peter Eisenman, *Idem*, p. 99.

o funcionalismo deu a impressão de representar uma ruptura com o passado pré-industrial"[1311], pois a função passou a predominar em relação à forma, e afirma que "o funcionalismo nada mais é que uma fase tardia do humanismo"[1312]. Por isso, Eisenman, como alternativa ao pós-modernismo, "preconizando uma dialética entre a tipologia humanista e a fragmentação das formas tradicionais em signos"[1313] e prevalecendo a função sobre a forma, nomeia a nova fase por "Pós-funcionalismo", que o seu pano de fundo é um "pós-humanismo". Kate Nesbitt argumenta que, como Eisenman, Venturi e Scott Brown "rejeitam a expressão literal e exagerada do programa na forma e na volumetria do edifício"[1314]. Para Robert Stern, "o 'pós-funcionalismo' de Eisenman proporciona uma crítica valiosa da orientação que o movimento moderno viria a tomar à medida que seus primeiros experimentos abstratos começaram a se ajustar à realidade e à dimensão prática implícita ao comercialismo do segundo pós-guerra"[1315]. Lucio Costa, ao meu ver, não pensa diferente de Eisenman quando defende que a forma da arquitetura moderna é o equacionamento entre a intenção plástica da forma plástico-ideal" e a "orgânico-funcional, estática e dinâmica. Como já citamos, assume uma continuidade da relação forma e função clássica. Por isso, na visão de Lucio Costa, a ideia de se autonomear pós-moderno é um equívoco[1316]. Ainda sobre as influências do livro *Complexidade e contradição em Arquitetura* (1966) e do livro *Aprendendo com Las Vegas* (1972), de Robert Venturi em coautoria com Denise Scott Brown e Izenour, outros livros contribuem para as continuidades no desenvolvimento da teoria pós-moderna na década de 1970.

No âmbito do urbanismo, o conceito de uma "terceira tipologia"[1317], de Anthony Vidler, em resposta à crise das tipologias anteriores, se define a partir da compreensão crítica da cidade no seu contexto pós-moderno, no interior do pensamento neorracionalista e em seus aspectos sociais, culturais, históricos e políticos e do contexto em que o edifício se insere. Além disso, não se caracteriza por ordens fixas e prescritivas, mas por meio da flexibilidade e da indeterminação, ou seja, se amolda

[1311] Peter Eisenman, *Ibidem*.

[1312] Peter Eisenman, *Ibidem*.

[1313] Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 96.

[1314] Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 96.

[1315] Robert A. M. Stern, "Novos rumos da moderna arquitetura norte-americana: Pós-escrito no limiar do modernism" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 118.

[1316] Cf. Lucio Costa, "Pós-moderno: Equívoco" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 424.

[1317] Vidler, Anthony, "The Third Typology", *Oppositions* 7, 1976, pp. 1-4. Reeditado em Rational Architecture: The Reconstruction of the European City (Bruxelas: Archives of Modern Architecture Editions, 1978).

conforme a sua complexidade, integrada ao tecido urbano e à sua comunidade. Sua caracterização, segundo Vidler, ocorre por meio da "adoção não de uma ideia abstrata, nem de uma utopia tecnológica, mas da cidade tradicional"[1318], a qual "lhe oferece o material para a classificação, e as formas dos seus artefatos"[1319]. A primeira tipologia que Vidler define no ideal da natureza no contexto do Iluminismo, em uma analogia orgânica, referenciada no modelo clássico, é um conjunto de tipos formais da tradição, "celebrada na 'cabana primitiva' de Laugier"[1320] A segunda tipologia, derivada do sistema produtivo industrial, em analogia com a máquina já na sua abordagem moderna, baseada na funcionalidade, a forma segue a função, o que "equivalia[equivale] na época à tipologia dos produtos de fabricação em série"[1321]. Vidler então dimensiona o local da terceira tipologia: "a cidade é pensada como um todo, seu passado e seu presente revelados em sua estrutura física. A cidade é em si e por si uma nova tipologia. A tipologia não é construída de elementos isolados, nem da reunião de objetos classificados de acordo com o uso, a ideologia social ou as características tecnológicas: ela surge completa e pronta para ser decomposta em fragmentos"[1322].

No mesmo ano que Vidler publica sua "terceira tipologia", Aldo Rossi também publica "Uma arquitetura analógica" e "Reflexões sobre meu trabalho recente"[1323]. O neorracionalismo de Rossi e do grupo *La Tendenza* atribuem a seus projetos e teorias os estudos sobre as tipologias arquitetônicas, integrando-se assim à crítica pós-moderna, que enfatiza a continuidade histórica pelo reconhecimento dos tipos históricos. Suas meditações[1324] sobre seu método de projeto se define por uma "operação lógico-formal" da analogia, baseado no conceito de "cidade analógica", de uma "operação de lógica formal"[1325], por meio de "uma grande diversidade de associações correspondências e analogias"[1326]. Ao mencionar o conceito de analogia de Carl Jung[1327], Rossi compreende o sentido da história por

[1318] Anthony Vidler, "A Terceira tipologia" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 285.

[1319] Anthony Vidler, *Ibidem*.

[1320] Anthony Vidler, *Idem*, p. 286.

[1321] Anthony Vidler, *Ibidem*.

[1322] Anthony Vidler, *Ibidem*.

[1323] Aldo Rossi, "Thoughts About my Recent Work", *Architecture and Urbanism 65,* maio 1976, pp. 1-12.

[1324] Segundo o psicanalista Carl Jung, "Pensamento 'lógico' é o que se exprime em palavras dirigidas ao mundo exterior na forma de discurso. O pensamento 'analógico' é percebido, ainda que irreal, imaginado mesmo que silencioso; não é um discurso, mas uma meditação sobre temas do passado, um monólogo interior" in Aldo Rossi, "Uma arquitetura analógica" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 377

[1325] Aldo Rossi, "Uma arquitetura analógica" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 379.

[1326] Aldo Rossi, *Ibidem*.

[1327] Aldo Rossi, "An Analogical Architecture" *in Architecture and Urbanism 56*, maio 1976, pp. 74-76.

meio de "coisas, objetos afetivos a serem usados pela memória ou na concepção de um projeto"[1328]. Aldo Rossi revela que trata o projeto como dotado de uma individualidade própria e que se relaciona com o tema da evolução material e humana, assumindo o afloramento de tensões gerais e pessoais, e a fragmentação de diferentes partes pode se sobrepor à ordem geométrica da composição. Ou seja, Rossi, além de assumir seu interesse em um método de composição mais complexo, declara que sua intenção plástica busca deformações e sobreposições, na ideia dos "objetos familiares" que se situam entre "o inventário e a memória", e, por isso, a arquitetura também pode ser considerada uma "experiência autobiográfica", pode ser compreendida a partir da ideia "cuja forma e posição já são fixas, mas cujos significados podem ser modificados"[1329], contrariando o método racionalista de uma lógica objetiva, segundo a qual a função determina a forma.

Em 1977, Robert A. M. Stern publica "Novos Rumos da moderna arquitetura norte-americana: Pós-escrito no limiar do modernismo"[1330] e define três áreas de desenvolvimento para a arquitetura pós-moderna: o ornamentalismo (a fachada), o contextualismo (a cidade) e o alusionismo (noção de memória cultural). Esses conceitos, Stern vem desenvolvendo desde a sua obra de 1969, *New Directions in American Architecture*[1331], definem o contextualismo como "o edifício individual como fragmento de um todo maior", o alusionismo como "a arquitetura como um ato de resposta à história e à cultura" e o ornamentalismo como "a parede como suporte do significado arquitetônico". *Nova York Delirante* (1978), de Rem Koolhaas, também contribuiu para formar um conjunto de manifestos urbanísticos. Conforme Colquhoun anota, o pós-modernismo desobrigou o espaço urbano de depender de funções e passou a vê-lo como, pelo menos em um certo sentido, um sistema formal autônomo[1332]. Em 1979, Jean-François Lyotard apresentou uma análise crítica sobre *A Condição Pós-moderna: Um relatório sobre o Saber*[1333] (1979), que, segundo Jencks, "é uma investigação filosófica generalizada, pouco precisa"[1334]. O pós-moderno caracteriza-se pela incredulidade diante do metadiscurso filosófico-metafísico. Por isso, amolda-se um "saber pós-moderno". O fim das grandes narrativas, ou seja, "o momento em que se invalidou o enquadramento metafísico da ciência

[1328] Aldo Rossi, "Uma arquitetura analógica" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], p. 380.

[1329] Aldo Rossi, *Ibidem*.

[1330] Robert A M. Stern, "New Directions in Modern American Architecture: Postscript at the Edge of Modernism" in *Architectural Association Quarterly* 9, n. 2 e 3, 1977, pp. 66-71.

[1331] Stern, Robert A. M. *New Directions in American Architecture*. New York: George Braziller, 1969.

[1332] Alan Colquhoun, "Conceitos de espaço urbano no século XX" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1985], p. 210.

[1333] Lyotard, Jean-François, *A Condição Pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1979.

[1334] Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 347.

moderna"[1335], segundo Lyotard, ocorreu quando, no contexto das sociedades da "era pós-industrial"[1336], provocada pelo "impacto das transformações tecnológicas sobre o saber[1337]", configurando um cenário, "essencialmente cibernético-informático e informacional"[1338], estas que legitimaram o conhecimento e as práticas sociais durante a modernidade, tais como "razão", "sujeito", "totalidade", "verdade", "progresso", perderam sua legitimidade e foram substituídas pelas "pequenas narrativas", "aumento da potência", "eficácia", "otimização das performances do sistema", locais, fragmentadas e vistas com valor de uso.

[1335] Lyotard, Jean-François, *Idem*, p. viii.

[1336] Lyotard, Jean-François, *Idem*, p. vii.

[1337] Segundo Lyotard, trata-se da "dialética do espírito, emancipação do sujeito razoável ou do trabalhador, crescimento da riqueza e outros" *in* Lyotard, Jean-François, *Idem*, p. vii.

[1338] Lyotard, Jean-François, *Idem*, p. viii.

3.1.3 O "Pré-moldado urbano": as Quadras Econômicas para Alagados [1972][1339]

"Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança,
Todo o mundo é feito de mudança,
Tomando sempre novas qualidades"[1340]

O projeto urbano de Lucio Costa para Alagados[1341] constituiu uma proposta para dar resolução a uma situação urbana, habitacional e social diante das precárias condições de habitabilidade do local. O "pré-moldado urbano", a Quadra Econômica proposta para Alagados, Salvador, depois realizada em Brasília (1985), é a sua proposta de um planejamento modulado para habitação. Trata-se de uma "superquadra", uma unidade habitacional socialmente suficiente, com escola e comércio. Diante das mudanças disciplinares significativas que ocorriam desde a década de 1950, principalmente sobre a urgente necessidade de dar solução para a questão da habitação, fosse no Brasil, América Latina ou nos países europeus com seus núcleos urbanos desmantelados pela guerra, a proposta de Lucio Costa se torna imprescindível dentro do contexto disciplinar. O urbanista apresentou soluções que vão desde a habitação de baixo custo até a mobilidade social e a solução arquitetônica ao para a inserção de um modelo de habitação. Em um contexto urbano com preexistências, que já, a essa altura, fazia parte da discussão do urbanismo, não se aceitava negligenciar o 'lugar' na sua história urbanística, na geografia, no seu contexto social, na sua tradição, nas relações de pertencimento, na sua cultura, na sua expressão artística, enfim, no sentido do lugar que Christian Norberg-Schulz[1342] retoma no contexto

[1339] Este subcapítulo foi publicado em: Barreto, Carla Conceição. 2024. "Superblock Model for Social Housing in the Context of the Modern Movement Review: Lucio Costa's Proposal for Alagados". *Estoa. Journal of the Faculty of Architecture and Urbanism* 13 (26):61-78. https://doi.org/10.18537/est.v013.n026.a04.

[1340] Soneto 92 [1595] de Luís Vaz de Camões, que Lucio Costa recorre para apontar sobre as evoluções da cidade. Cf. Lucio Costa, "Alagados" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 333.

[1341] A principal documentação encontrada sobre o projeto para Alagados é apresentada na obra "Registro de uma vivência", de Lucio Costa (2018). Em pesquisa realizada no seu espólio, atualmente na Casa da Arquitectura em Matosinhos-Portugal, casa do arquiteto, foi encontrada apenas uma imagem, não mencionada no conteúdo que o urbanista apresenta: um estudo sobre a proposta, que não adiciona informação extra. A revisão bibliográfica realizada para a investigação principal se baseou em fontes documentais primárias do próprio arquiteto, fontes de autores referenciais e fontes que se destacaram na revisão do moderno. Para essa investigação em específico, no entanto, não há fontes que não sejam do arquiteto e que apresentem algum aprofundamento sobre o projeto para Alagados. As principais fontes relacionadas, que se limitam à obra do arquiteto e às revisões do Movimento Moderno, permitiram estabelecer verificações no objeto de estudo e conclusões comparadas.

[1342] Norberg-Schulz, C. "The Phenomenon of Place" *in* Kate Nesbitt (Ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac Naify, 1976.

pós-moderno e que, nas palavras de Lucio Costa[1343], representa o programa em si, como fundamento do desenvolvimento das propostas urbanísticas. A proposta do planejador urbano norte-americano Clarence Perry (1872-1944) objetivava, nos anos 1920, por meio do desenho urbano, promover uma unidade urbana que propiciasse as relações comunitárias a partir da ideia de unidade de vizinhança. Da maneira análoga, a concepção de habitações agrupadas em unidades de vizinhança, delineada por Radburn (1928) no cenário norte-americano de Nova Jersey, desenvolvida por Clarence Stein (1882-1975) e Henry Wright (1878-1936), também preconizava uma estrita segregação entre o tráfego veicular e o de pedestres, além de almejar uma abordagem setorial para fomentar a dinâmica comunitária e facilitar a provisão de equipamentos sociais correspondentes. Em sequência, a Carta de Atenas (1933) reiterou a ideia de uma proposta tipológica como sendo um "núcleo inicial do urbanismo [que] é uma unidade habitacional (uma moradia) e sua inserção num grupo formando uma unidade habitacional de proporções adequadas"[1344]. Determinou ainda que "é a partir dessa unidade-moradia que se estabelecerão no espaço urbano as relações entre a habitação, os locais de trabalho e as instalações consagradas às horas livres"[1345]. Dessa forma, a configuração fundamental das unidades de vizinhança foi delineada pela organização de um agrupamento populacional composto por três a quatro mil habitantes, próximo à escola primária e ao jardim de infância, "projetado para que nenhuma criança precise andar mais de meia milha até a escola, de preferência sem nunca ter que atravessar uma grande artéria de trânsito"[1346].

O princípio de vizinhança das unidades se valeria do princípio da autossuficiência por dispor dos equipamentos e comércio próprios. Essa característica gerou as críticas pós-modernas ao isolamento das unidades de vizinhança em relação umas às outras e em relação à dinâmica geral da cidade. Kevin Lynch se posicionou ao dizer que "a maioria dos moradores não está organizada socialmente em tais unidades, suas vidas não se centram em torno da escola primária, nem gostaria de estar confinados em tais áreas, com todas as implicações de isolamento local e falta de escolha"[1347.] Lucio Costa, não obstante, no Plano Piloto de Brasília, conformou a unidade de vizinhança em um conjunto de quatro superquadras, que podem totalizar até doze mil habitantes, e que compartilham seus respectivos comércios, supermercado, clube de vizinhança, correio, delegacia, biblioteca e postos de serviço, além dos equipamentos de maiores dimensões, como o cinema, as galerias comerciais e as

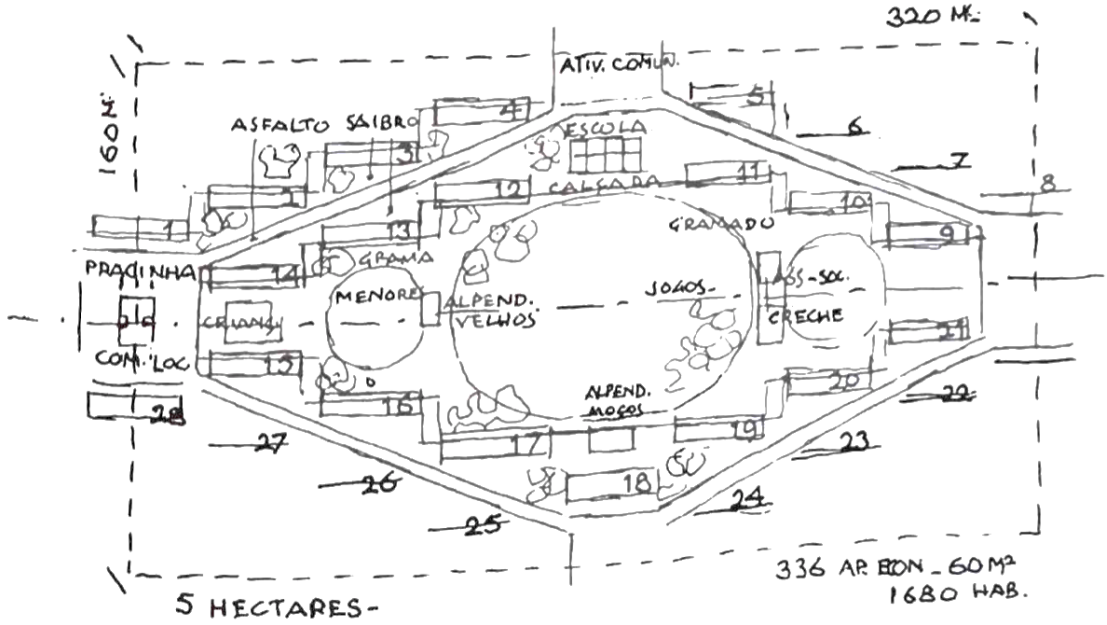
[1343] Lucio Costa, "Monlevade *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 92.

[1344] Le Corbusier. A Carta de Atenas. Edusp, 1993, p. 143.

[1345] Le Corbusier. *A Carta de Atenas*. Edusp, 1993, p. 143.

[1346] Mumford, E. *The CIAM discourse on urbanismo, 1928-1960*. Massachussets: The MIT Press, 2000, p. 307.

[1347] Lynch, Kevin, *Site Planning*. Massachussets: MIT Press, 1972, p. 320.



24. Esquema de implantação da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018

praças de esporte, conforme Marcílio Ferreira e Matheus Gorovitz[1348] elencaram. Responde ao problema de isolamento urbano elaborando a inserção da célula habitacional num conjunto crescente de escalas urbanas. Para o projeto de Alagados, Lucio Costa projeta modelos de equipamentos urbanos, como o cine-auditório, a capela, a creche e a escola primária. Por isso, Frampton reconhece que "O conceito de unidade de vizinhança, conforme encontramos delineado no estudo definitivo de Clarence Perry, *The Neighborhood Unit*, de 1929, provavelmente nunca foi mais habilmente articulado e judiciosamente aplicado do que nas superquadras de Brasília, concebidas por Costa como um exemplo de assentamento habitacional e automotivo essencial para o seu plano de 1957". Segundo Frampton, a superquadra contribui pela sua distinção no sistema de circulação: "pode-se entender o seu padrão de unidade de vizinhança [...] como uma variação fundamental, não somente da visão urbana mais abrangente [da Cidade Radiosa] de Le Corbusier de 1934, como também da separação em pequena escala das circulações de pedestres e de veículos que caracteriza o empirismo de Radburn, Nova Jersey, o modelo canônico de unidade de vizinhança praticamente da mesma data". E conclui que "a genialidade dessa síntese tipológica deriva, com certeza, tanto da sua densidade relativamente baixa como da mistura de carros e pedestres entrando e saindo livremente dos limites de cada superquadra"[1349].

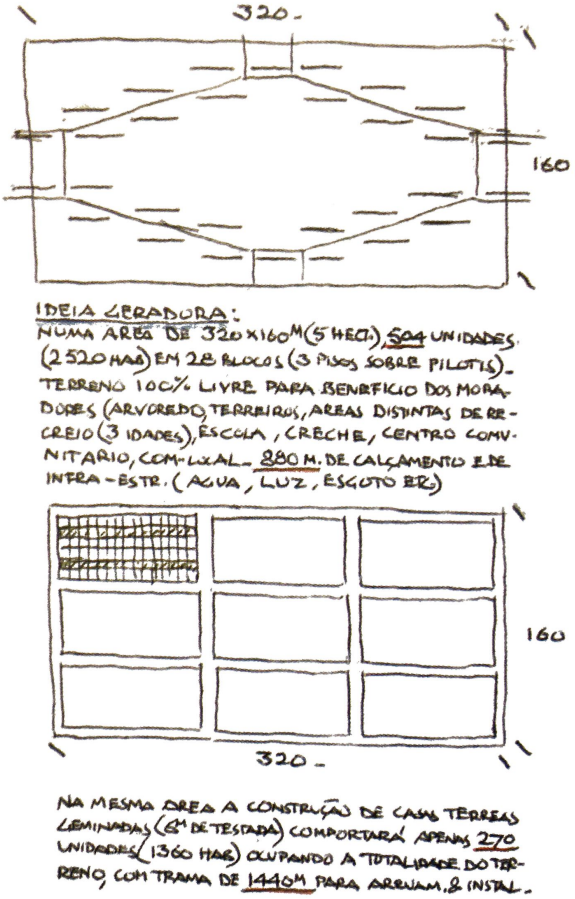
Hans Scharoun, Alison e Peter Smithson empreenderam uma análise concernente ao paradigma "organicista", o qual se caracteriza pela adaptação harmoniosa aos elementos preexistentes da estrutura urbana, inclusive mediante a implementação de um modelo de associação infantil em relação ao espaço público das vias. Para Alison e Peter Smithson, "agrupamentos que respondam a padrões de associação, padrões de movimento, capazes de dar identidade, responsivos ao lugar, à topografia, ao clima local"[1350] não podem ser adaptáveis para outros locais, pois são tipos de edifícios que têm sua própria relação apropriada com o tráfego motorizado. O modelo de agrupamento de habitação que Lucio Costa definiu se diferencia em relação à criação de um modelo ao conceito de "cluster". Diferentemente, o modelo de superquadra de Alagados foi reproduzido posteriormente, na proposta para a capital da Nigéria e a expansão de Brasília. Isso demonstra que o procedimento de Lucio Costa de valer-se do modelo de superquadra de Alagados para a proposta de expansão de Brasília parece não ter como fator de consideração as questões primárias para a conceituação de "cluster" dos Smithsons, "responsivos ao lugar, à topografia ao clima local"[1351]. Tal ocorre porque a dimensão

[1348] Ferreira, Marcílio; Gorovitz, Matheus. *A invenção da superquadra*. IPHAN, 2020, p. 28.

[1349] Kenneth Frampton, "O destino de Brasília" in Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.), Brasília – antologia crítica. São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [2010], pp. 434-441.

[1350] Smithson, Alison; Smithson, Peter. *The Charged Void: Urbanism*. New York: The Monacelli Press, 2005, p. 20.

[1351] Smithson, Alison; Smithson, Peter. *The Charged Void: Urbanism*. New York: The Monacelli Press, 2005, p. 20.



IDEIA GERADORA

25. Ideia geradora da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 334.

arquitetônica também garante sua qualidade para outros contextos aplicados, desenvolvida no repertório moderno brasileiro como adaptável ao sítio, até certo limite, pela flexibilidade própria dos pilotis, às variações climáticas, devido aos elementos construtivos de regulação climática, como cobogós, *brises soleil*, varandas, conforme acontece atualmente, em Brasília, nas Quadras Econômicas.

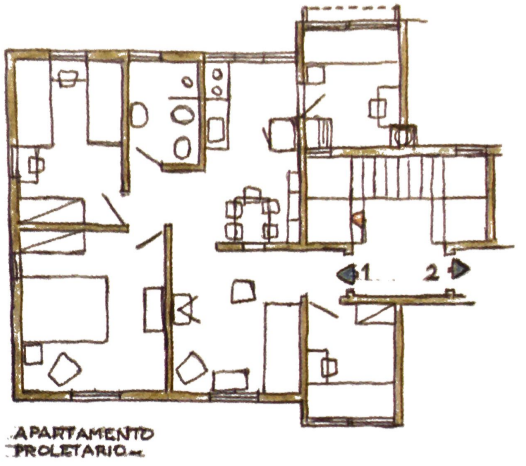
Desde o Plano Piloto da Barra da Tijuca que Lucio Costa revisou a planificação urbana em seus projetos de urbanismo e também mediante a crítica realizada por Zevi[1352] sobre o Plano Piloto de Brasília. No Plano Piloto da Barra da Tijuca, como vimos, Lucio Costa planejou áreas para crescimento urbano integradas ao plano geral. Na proposta para Alagados, ele aventou a própria unidade de habitação para expansão. Por isso, ela foi novamente proposta para o projeto de expansão de Brasília, as Quadras Econômicas, onde de fato, se realizaram concretamente. A questão da planificação tomou importância no âmbito disciplinar quando se observou o grau de destruição do antigo para se construir o novo. Foi um revisionismo no sentido de que a Carta de Atenas não resguardava tal questão como parte da sua doutrina. Segundo a memória da proposta urbanística para Alagados, Lucio Costa, já convicto sobre as suas intenções de planificação, defende que "quando se trata de planejar o futuro de um organismo urbano vivo, cujas raízes mergulham na história e na ecologia, não se deve querer abarcar o espaço e o tempo com o estabelecimento, a priori, de estruturas por demais rígidas, destinadas a conter um corpo que se há de conformar e crescer sob a ação de condicionantes variáveis, algumas imprevisíveis" e conclui que "não se pode pretender engaiolar o futuro"[1353]. Assim, Lucio Costa revisou as ideias de flexibilidade e adaptabilidade, próprias do contexto pós-moderno, no espectro das críticas ao urbanismo moderno que Rem Koolhaas também discutiu em *Delirious New York*[1354]. Nesta obra, Koolhaas descreve New York como um "campo de batalha" arquitetônico entre as forças e os interesses que combatem entre si, se adaptam e se sobrepõem, como numa "máquina caótica", prevalecendo, como características próprias de Manhattan, a "hiperdensidade", a mistura de usos e a eficiência do espaço urbano que permite uma capacidade de se transformar ao longo do tempo. A flexibilidade de New York reside, principalmente, na sua ação de construção e demolição constante, que propicia heterogeneidade, flexibilidade, sobreposição, colagem e citação. É também um estudo sobre a especulação imobiliária e da mídia no domínio das transformações no território.

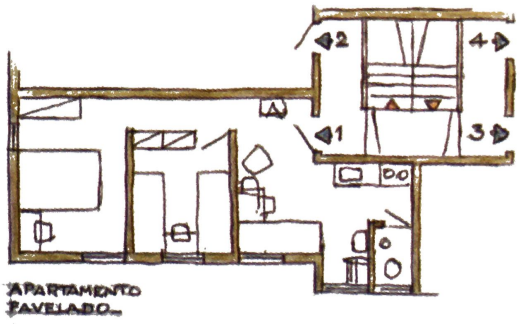
No período da concepção da proposta de Alagados, as leituras sociológicas de Jane Jacobs, que, para Jencks, contribuiu para o "crescente desencantamento com a arquitetura moderna", sobre a

[1352] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.). *Brasília – antologia crítica*. Cosac & Naify, 2012 [1960], pp. 66-72.

[1353] Lucio Costa, "Alagados" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 334.

[1354] Koolhaas, R. *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1978.





26. Plantas baixas dos apartamentos da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 335.

construção de bairros em *Morte e vida das grandes cidades*[1355], influenciavam o campo disciplinar por apontar a incapacidade das cidades de se ajustarem às mudanças sociais, econômicas e culturais. Para Jacobs, dever-se-ia superar o esquematismo e as limitações dos projetos modernos para que a ordenação espacial pudesse garantir um organismo seguro, democrático e justo, e permitir a construção do sentido tradicional de vizinhança. Dentro desta crítica sobre os modelos modernos, Jencks defendeu a flexibilização dos espaços urbanos frente às abordagens modernistas, permitindo, assim, abordagens possíveis no âmbito da diversidade dos estilos e referências históricas, e o reconhecimento que o sistema complexo das cidades inclui as mudanças sociais, econômicas e culturais em constante transformação. Jencks discutiu os planos rígidos como parte dos falhanços modernos e tais questões se comportavam no âmbito da vanguarda pós-moderna e sua relação com as cidades. Os autores citados, que compõem o eixo anglo-americano, realizaram revisões sobre as cidades norte-americanas que são exemplos de revisão do modelo moderno aplicado, de modo a desenvolverem um planejamento de defesa da paisagem urbana, que se desenvolveria a partir da participação comunitária e se relaciona com o design vernacular, o empirismo sistemático, a preservação histórica, a exploração do ecletismo histórico, o desenvolvimento de um urbanismo neotradicional e as relações com as cidades periféricas[1356].

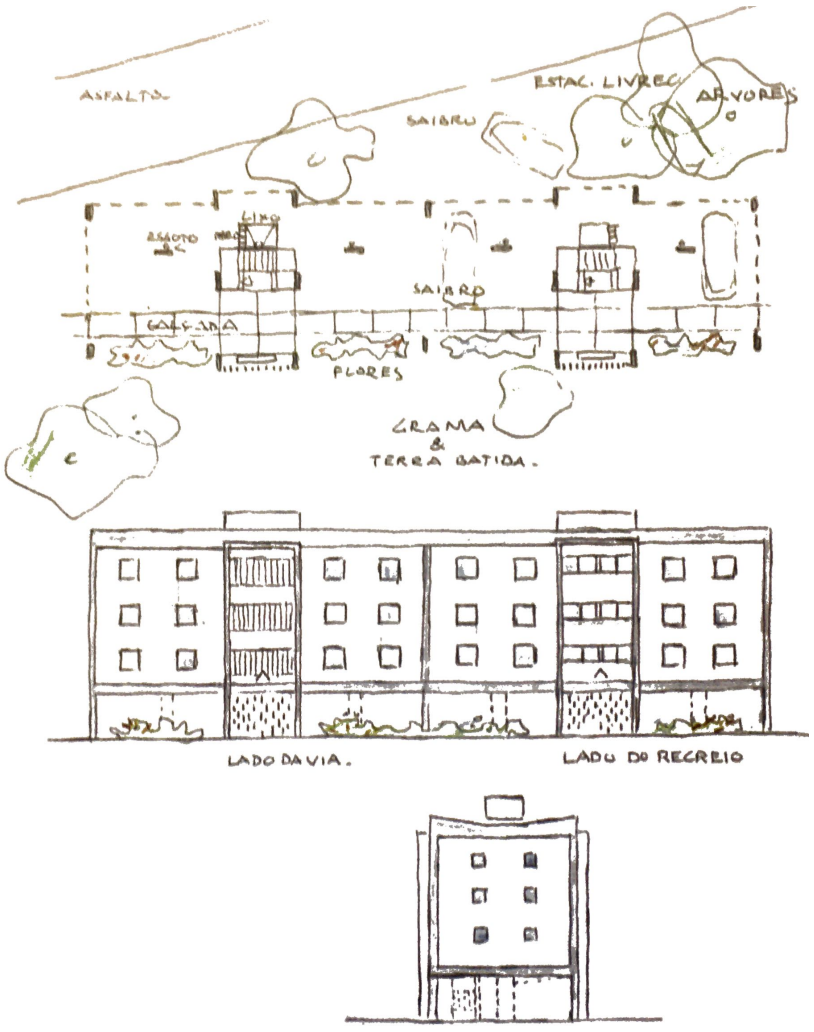
Na urbanística de Lucio Costa, a flexibilidade no desenho urbano, nesse sentido de ser capaz de absorver as mudanças futuras, sem imperativamente se sobrepor à camada urbana existente, inicia-se no Plano Piloto da Barra da Tijuca (1968), quando ele inseriu, nas áreas urbanas, zonas para crescimento programado, desde a escala setorial à escala urbana. Ainda que essa formulação ocorra por meio de porções de áreas para ocupação e que, embora contida no interior da concepção urbanística, possui autonomia, ela difere da ideia de cluster quando busca conciliar com as preexistências das dinâmicas urbanas e ocorre constante nas novas proposições urbanas formuladas por Lucio Costa, refletindo a discussão crítica sobre os rígidos modelos de desenhos urbanos modernos, propostos já na década de 1920 e 1930 e que ocorreram em Brasília. Tal dimensão considera a complexidade do tecido urbano no seu sentido também de palimpsesto, que, na visão de Rowe e Koetter[1357], permite a bricolagem como metodologia de conformação espacial urbana, exalta a colagem e citação como métodos legítimos de projetação. Em outra perspectiva, investigações atuais, como a pesquisa de Guilherme Lassance *e outros autores*[1358] sobre a *Cidade pós-compacta*

[1355] Jacobs, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001 [1961].

[1356] Cf. Ellin, Nan. *Postmodern urbanism*. New York: Princeton Architectural Press. 1999 [1996].

[1357] Cf. Rowe, C.; Koetter, F. (1978). Collage City. The MIT Press.

[1358] Cf. G. Lassance, L. Saboia, C. Pescatori, et al. *Cidade Pós-compacta: Estratégias de projeto a partir de Brasília*, Rio de Janeiro: Rio Books, 2021.



27. Esquema dos Pilotis da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 336.

demonstram uma nova visão a partir da urbanística de Lucio Costa, ao considerar estratégias de projeto a partir de Brasília, na sua relação entre sua materialidade edificada e as operações de balizagem, terraplanagem e ajardinamento, e apontam para a capacidade de intervenções possíveis na produção do espaço urbano contemporâneo no Plano Piloto de Brasília.

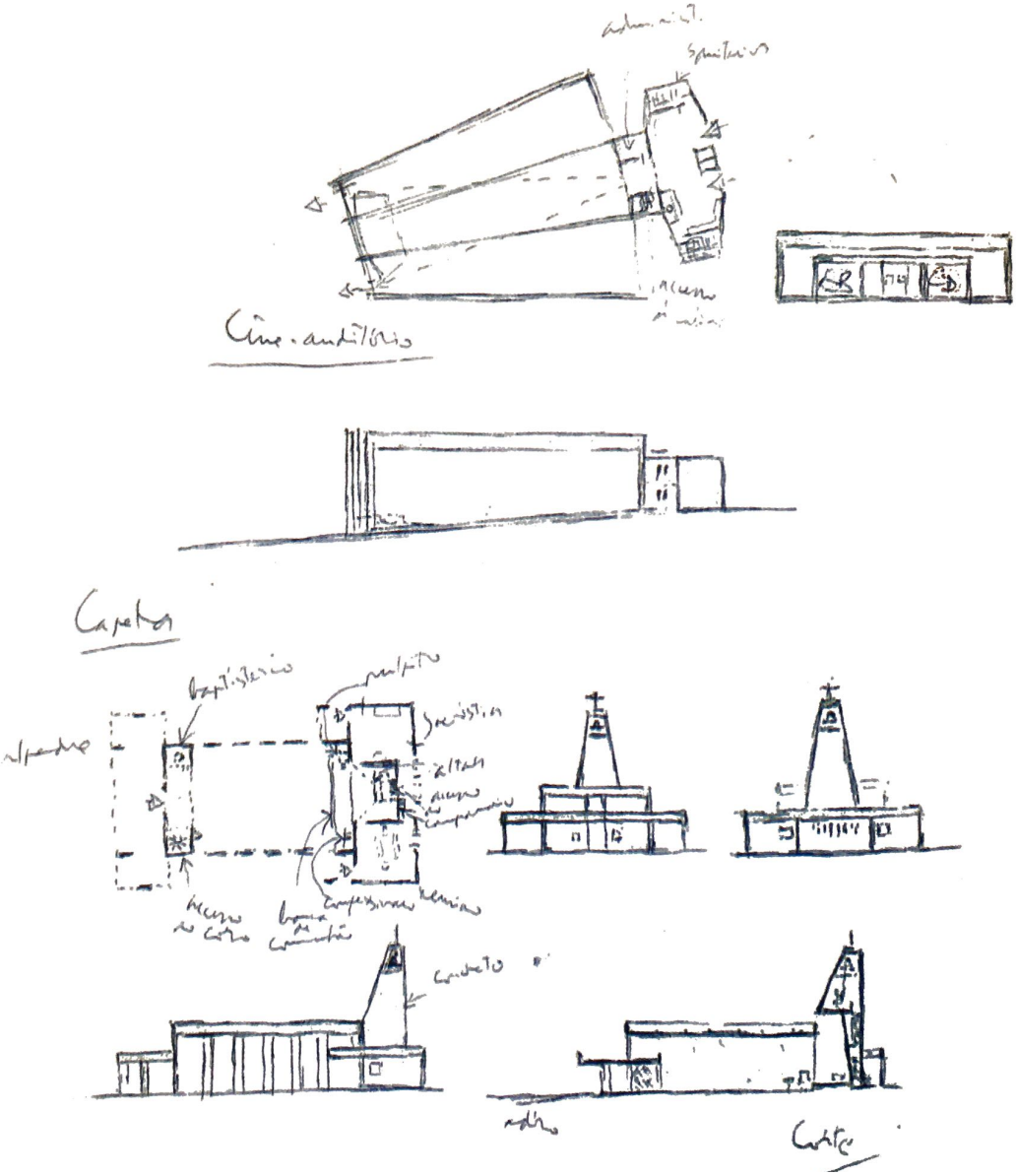
O projeto para Alagados, pela sua escala setorial, se opõe à ideia de "projeto total", que James Holston identifica como uma das formas de projetar e planejar e que ocorreu no Plano Piloto de Brasília. Holston[1359] identifica que o projeto total modernista consistia na tentativa de "superar a contingência da experiência moderna fixando o presente num plano totalmente concebido, baseado em um futuro imaginado". E ainda observa que esse tipo de projeto "é mantido pela completude dos próprios planos, que possuem um caráter estático, como um conjunto de instruções"[1360]. Holston também identifica que a segunda forma de projetar, "o projeto de contingência", "improvisa e experimenta como um meio de lidar com a incerteza das condições atuais" e "trabalha com planos que são sempre parciais", possibilita meios para um futuro alternativo, baseado no "conhecimento imperfeito, no controle incompleto e na falta de recursos e incorpora conflitos e contradições como elementos constitutivos"[1361], e apresentando "significativo aspecto insurgente". Sobre Brasília, Holston exemplifica o projeto de contingência com o trabalhador construtor como *bricoleur*, devido à sua autoconstrução autoimposta; com o contraste entre a zona de construção regulada e a cidade-mercado; e com o desenvolvimento de estabelecimentos ilegais como reação à ocupação planejada do governo. No caso de Alagados, não é possível identificar o projeto total devido à elaboração reduzida em superquadra, que acabou por planejar apenas a unidade comunitária de habitação, que, ainda assim, não necessariamente se constituiria como uma zona de habitação. E, conforme apontado por Lucio Costa, o projeto contingencial, devido não apenas à condição local, mas também pela urgência para a resolução do problema de uma vez por todas, se aplica de maneira mais adequada. A breve discussão de Holston sobre a incorporação dos conflitos e contradições do lugar pelo urbanismo, a fim de promover urbanização e reurbanização, é reflexo das discussões da revisão do moderno desde o final dos anos 1950 e os anos 1960, quando Jacobs[1362] dimensiona as condições para fundamentar o planejamento urbano: o comportamento social da população urbana, o desempenho econômico, a dicotomia entre decadência e vitalidade e as práticas de habitação, tráfego de pessoas e veículos na abrangência de grandes áreas e de áreas internas. Porém, tal determinação

[1359] James Holston, "O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco" *in* Nobre, Ana Luiza [*et al.*], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 167.

[1360] James Holston, *Ibidem*.

[1361] James Holston, *Ibidem*.

[1362] Jacobs, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001 [1961].



28. Estudos para equipamentos comunitários da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 338.

de projeto reduzido para unidade de vizinhança não significa, na experiência do Plano Piloto de Brasília e das Quadras Econômicas de Brasília, uma baixa ocupação do solo. Segundo Lucio Costa, o estudo realizado para Alagados comprova que o modelo de superquadra apresenta maior índice de ocupação de habitantes por área do que o tipo padrão de quarteirão urbano.

O bairro de Alagados foi um conjunto de casas autoconstruídas sobre terra firme e sobre a maré que começou a se desenvolver a partir dos anos 1940 na capital do Estado da Bahia, Salvador, Brasil, devido ao processo migratório para a região. O aglomerado de palafitas, casas de madeira com precária estrutura arquitetônica, urbana e social sobre a maré, tinha como principal meio de conexão as pontes de madeira, isto é, uma das tipologias que compunha o repertório habitacional do bairro expressava, por meio de seu nome, "alagados", a condição arquitetônica, urbana, geográfica dos indivíduos e do território. Em 1961, foi contratado o arquiteto Diógenes Rebouças[1363] para elaborar um anteprojeto de Recuperação dos Alagados[1364], profissional que, naquele momento assumia a coordenação do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador (EPUCS). Em 1967, iniciou-se uma série de procedimentos para intervir na região e dar a definitiva solução urbanística e social. Elaborou-se, assim, o Plano de Recuperação dos Alagados (1967) e instituiu-se, em 1969, a Comissão Executiva do Plano de Recuperação de Alagados (CEPRAL, 1969-1972), por meio do governo do Estado da Bahia, para uma população de aproximadamente 78 mil pessoas[1365]. Tudo indica que Lucio Costa fez a sua proposição urbanística quando se iniciaram as intervenções do Estado na região e quando a CEPRAL estava para definir um novo zoneamento para o bairro. A data do projeto, 1972, coincide, então, com a criação do Grupo de Estudos para os Alagados da Bahia (GEPAB), através de convênio com o Banco Nacional da Habitação (BNH), para substituir e incorporar a CEPRAL e dar continuidade eficiente à implantação do Plano Urbanístico de Alagados. Segundo Lucio Costa, "as recomendações feitas, em 1971, à Municipalidade de Salvador por solicitação do seu digno Prefeito Dr. Clariston Andrade [...]"[1366] indica que houve tratativas sobre o projeto. Entretanto, não há documentação disponível suficiente para definir os limites do acordo[1367]. Em relação à dimensão da

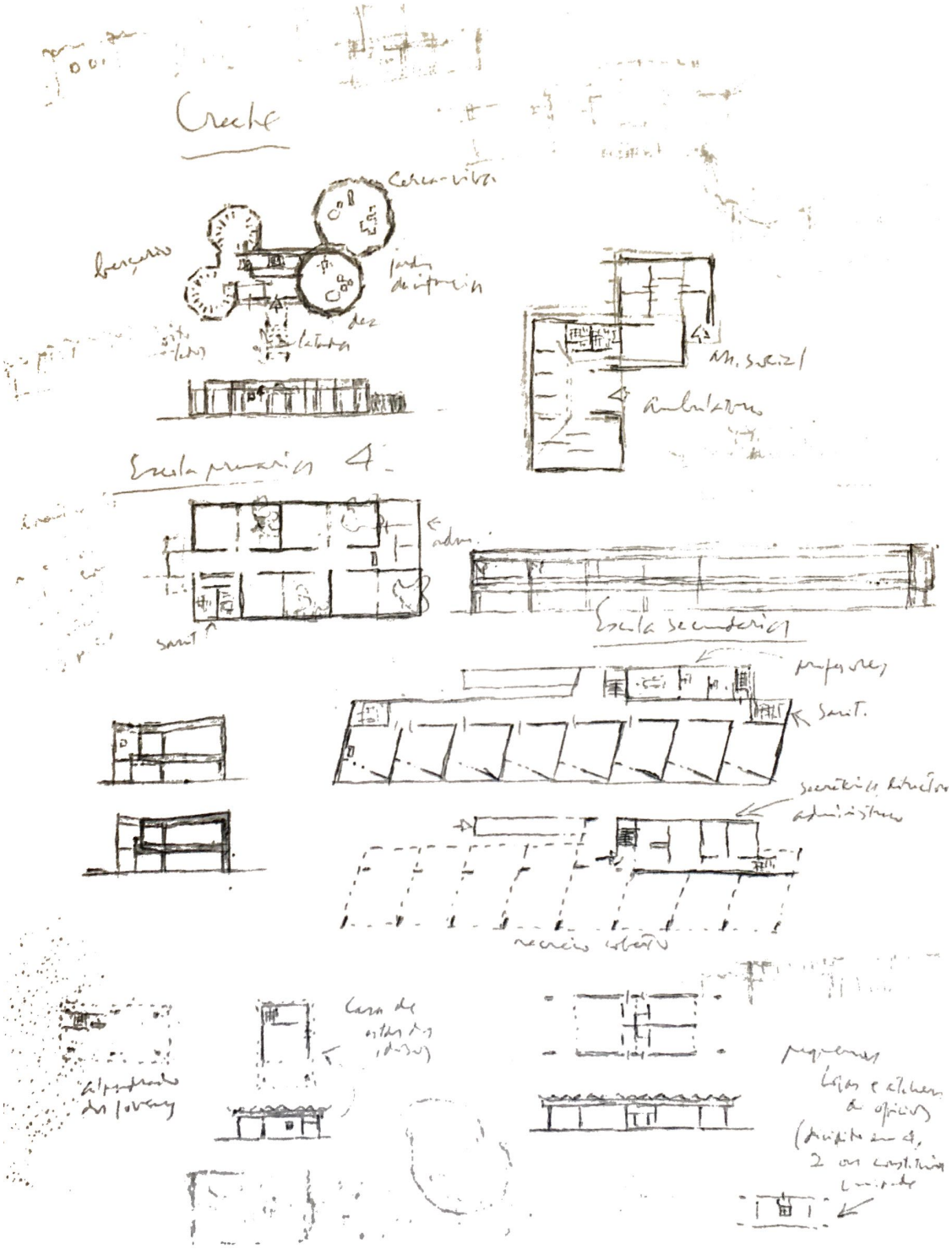
[1363] Diógenes Rebouças, anteriormente, tinha convidado Lucio Costa para elaborar um estudo preliminar para o Centro Educativo de Arte Teatral (CEAT), que por sua vez, sugeriu os nomes de Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis.

[1364] Gordilho Souza *in* Nunes, Débora (Ed.). Salvador: *O Arquiteto e a Cidade Informal*. Salvador: CADCT, 2000.

[1365] Jânio Santos, "Políticas públicas e ações populares: O caso dos Alagados – Salvador/BA", *Estudos Geográficos*, v. 3, n. 1, Janeiro-Junho 2005, pp. 93-110.

[1366] "Carta dirigida ao Senador Cattete Pinheiro pelo Dr. Lucio Costa, em 27 de junho de 1973", documentação consultada no Acervo Lucio Costa na Casa da Arquitectura em 13/09/2023.

[1367] Foram realizadas pesquisas no Acervo do Arquivo Histórico Municipal e no Acervo do Escritório do Plano de Urbanismo da cidade de Salvador (EPUCS) através da base de dados no sistema PHL. Entretanto não há documentação sobre as tratativas do projeto de Lucio Costa.



29. Estudos para equipamentos comunitários da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 339.

habitação, a superquadra foi desenvolvida por Lucio Costa como processo sistemático da sua urbanística. É uma proposta de aglomerado habitacional multifamiliar, composto por habitação em blocos de apartamentos em lâminas sobre pilotis, que varia entre blocos de três pavimentos destinados à habitação proletária e seis pavimentos destinados às classes médias e altas; instalações públicas da ordem educacional: escolas primárias, secundárias e creches; da ordem do lazer: áreas distintas para o recreio, descanso, clubes, cinema-auditório; da ordem comunitária: como igreja e centro comunitário; sistema próprio de circulação para veículos e pedestres; e sistema de arborização e ajardinamento, tanto para a conformação espacial da superquadra, quanto para a adequação e caracterização dos espaços interiores.

Na urbanística de Lucio Costa, a superquadra foi módulo agenciador da composição urbana, priorizando a função de determinar a estrutura da cidade compondo uma escala própria. Ocorreu como prenúncio no Plano de Desenvolvimento Urbano do Parque Guinle; como conformação teórica e módulo agenciador no Plano Piloto de Brasília; na proposta de habitação social de Alagados; e se apresentou com variações poligonais no projeto da capital da Nigéria. Adicionalmente, foi reapresentada no formato circular para adequação espacial em sítio contornado por rios no Novo Polo Urbano de São Luís; numa composição variada no projeto para Corniche; e retomada como modelo na proposta das Quadras Econômicas de Brasília. O modelo apresentado para Alagados já havia sido, de modo reduzido e sem os equipamentos urbanos definidos, aplicado e construído na cidade-satélite de Brasília, no Cruzeiro Novo (década de 1970), também como proposta de habitações sociais.

Assim, dentro do repertório urbanístico de Lucio Costa, o tipo de superquadra variou de modo a responder ao programa, corresponder à escala urbanística, apresentando as devidas soluções. Lucio Costa, preocupado com a escala para a composição que daria o caráter à *urbis*, ao redimensionar a escala monumental no Plano Piloto de Brasília redimensionou também a unidade urbana, elaborando uma nova dimensão para a malha, além de uma nova dimensão para o quarteirão de 280 metros por 280 metros e uma população de 2.500 a 3.000 pessoas, que acabou nominado de "superquadra". Segundo ele, a dimensão da superquadra foi formulada como resposta ao problema damonumentalidade do centro cívico do Plano Piloto de Brasília: foi necessário conformar um quarteirão habitacional proporcional à dimensão monumental.

A definição de Quatremère de Quincy, que serve de base teórica para a discussão de Giulio Carlo Argan sobre o conceito de tipologia arquitetônica, determina que "o modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal qual é; o tipo é, pelo contrário, um objeto segundo o qual qualquer pessoa pode conceber obras que não se assemelham em nada entre si"[1368].

[1368] Quatremère de Quincy *cit. in* Argan, Giulio Carlo, *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2001 [1965], p. 66.

Tal definição é importante para a verificação da urbanística de Lucio Costa diante das propostas para as unidades de vizinhança que acabam por se diferenciar entre tipo e modelo, a depender da proposta urbanística que realiza. Para o Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa projeta um tipo de superquadra e um tipo de unidade de vizinhança, que garantiu uma diversidade de soluções urbanas e arquitetônicas para a cidade. Para tal, definiu a conceituação do tipo de superquadras que devia obedecer a dois princípios gerais, que são critérios que, até hoje, definem a urbanística de Brasília: "gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra"[1369]. Assim ocorreu também a nível de anteprojeto na definição do tipo para a proposta para a capital da Nigéria e o Novo Polo Urbano de São Luís. Para o projeto para Corniche, Lucio Costa definiu o modelo de superquadra e da unidade de vizinhança. Para a proposta de Alagados, definiu um modelo de superquadra, ou seja, uma proposta que, na escala setorial, não admitia variações. Entretanto, pode se comportar como tipo de um módulo flexível conformador do espaço urbano. Para o caso de Alagados, Lucio Costa indicou que deveria ser implantado estrategicamente no bairro onde as pessoas já viviam, em áreas que deveriam ser aterradas, ou seja, em áreas novas que seguiriam o mesmo princípio de domínio do território já em franco processo em desenvolvimento da região e que demonstra um posicionamento contrário ao que era comum nas políticas de habitação no Brasil: a remoção das pessoas para áreas isoladas e distantes quando estavam em condições sociais e urbanas precárias, conforme Nabil Bonduki[1370] demonstrou. Dessa forma, a proposta da unidade habitacional para Alagados se expressa numa conciliação com a habitação perimetral sobre pilotis com pátio interno com lâminas paralelas autoportantes – em oposição ao quarteirão como bloco edificado privado –, onde a forma geral se configura por meio do limite das vias em forma losangular e a forma exterior num retângulo, que se caracteriza independentemente da função, formando um sistema nuclear de agrupamento. A autonomia do espaço, na unidade habitacional que prioriza a forma sobre a função, nas formas quadrada, losangular, circular e retangular, com variações da implantação dos edifícios e os espaços, foi um desenvolvimento sobre a superquadra que foi sendo elaborado conformando o espaço urbano em malhas regulares, ou em malhas orgânicas, a depender. A leveza, característica formal marcante da arquitetura brasileira, no caso da criação do espaço urbano se dá por meio do equilíbrio entre a massa edificada e os espaços vazios, que acaba por diferenciar os modelos de superquadras propostos. Lucio Costa definiu uma única superquadra, com edifícios de três pavimentos e dois modelos de apartamentos.

[1369] Lucio Costa, "Memória Descritiva do Plano Piloto" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 292.

[1370] Bonduki, Nabil, "Habitação Social na Vanguarda do Movimento Moderno no Brasil" *in* Guerra, Abilio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999].

Na dimensão urbana, utilizando-se da poética de Luís Vaz de Camões, de seu soneto 92 (1595), que assinala: "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, muda-se o ser, muda-se a confiança, todo o mundo é feito de mudanças, tomando sempre novas qualidades"[1371], Lucio Costa anuncia a premissa projetual no contexto do projeto de Alagados: que não se deve construir o espaço com estruturas rígidas para permitir que a ação de condicionantes variáveis e imprevisíveis possam ser adicionados como parte do desenvolvimento do espaço urbano. Por isso, a proposta para Alagados tratou de um planejamento espacial que se reduziu para o modelo de unidade vizinhança multiplicável, diferentemente do Plano Piloto de Brasília, onde Lucio Costa consolidou um tipo de unidade de vizinhança composta por quatro superquadras e um conjunto de instalações públicas. Alagados se compunha apenas de uma unidade de superquadra, e a fixação de critérios fundamentais, "que, até certo ponto, servirão para balizar a futura configuração da cidade"[1372]. Tal concepção permite uma formulação urbana flexível devido às suas dimensões e pode ser considerada como parte das soluções em relação à crítica da ideologia do urbanismo moderno, que Manfredo Tafuri[1373] manifestou sobre a contextualização no período pós-guerra, quando não mais se aceitava a pretensão de proposições definitivas para as definições do espaço e dos modos de habitar, principalmente quando se tratava de uma escala territorial e urbana. Mas também como estratégia construtiva para garantir a contínua urbanização local.

Nesse sentido, Lucio Costa definiu seu planejamento urbano a uma proposição teórica e tipológica de um modelo de uma unidade habitacional autônoma, no sentido de promover a dinâmica de uma comunidade. Isso porque possuía a presença de diferentes usos: comércio, habitação, lazer, serviços e agregação por idade, interesse e atividades. Além disso, a proposta para Alagados foi um modelo de unidade habitacional para habitação social num retângulo de 320 metros por 160 metros, um traçado em losango com um centro bem marcado como um pátio, com a escola, creche, área para jogos, alpendres para atividades coletivas separados por idades, praças, espaços vazios e sistema de arborização. Tal conformação recuperava a praça como espaço público para atividades não programadas, respaldava o valor do edifício isolado, que valoriza a sua individualidade dando ao habitante uma relação de pertencimento à construção, porém contextualizado num espaço comunitário, inserido numa malha continua, e se comprometia com a escala de pedestres. A morfologia da superquadra de Lucio Costa tem sua gênese no modelo já desenvolvido como proposta

[1371] Lucio Costa, "Alagados" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 333.

[1372] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1373] Tafuri, Manfredo, *Storia dell'Architettura Italiana*. Torino: Einaudi, 1986.

para o Parque Guinle, onde sua forma se definiu por meio da sua implantação dentro de um parque, reproduzindo as ideias da cidade-jardim.

Sobre a fixação dos critérios fundamentais, Alagados, "cujas raízes mergulham na história e na ecologia"[1374], devido ao modo de ocupação, deveria impedir que a "subindústria imobiliária" fizesse acréscimos ao que existe no local para garantir que o espaço urbano, pela sua própria forma de ser, rejeite que a indústria imobiliária defina a urbanidade de acordo com seus negócios. Lucio Costa explica que, para isso acontecer, garantindo ainda assim as possibilidades de alteração próprias de um "organismo urbano vivo"[1375], deve-se atribuir as proposições fundamentais para que sejam estas as principais diretrizes do plano diretor para assegurar espaços urbanos adaptáveis às conjecturas sociais e culturais. Além disso, a unidade habitacional de Lucio Costa, que se tornaria autossuficiente, comportaria os "complementos da moradia", que são instalações públicas, o cinema-auditório, a capela, a creche, a escola primária, a escola secundária, o alpendrado para atividades dos jovens, o espaço de estar para os idosos, e edifício pequeno para pequenas oficinas, para que a comunidade, além de ter o devido direito garantido sobre as instalações públicas, tivessem uma ordenação do território por meio das relações comunitárias e que as instalações públicas podem certificar. Tal conformação atravessa a escala setorial da superquadra para uma escala urbana por apresentar uma maior heterogeneidade na coexistência de diferentes usos da unidade habitacional.

Lucio Costa propõe, além de brecar a subindústria imobiliária, o levantamento sociológico das famílias para poder encaminhá-las para a tipologia habitacional mais adequada em relação ao padrão familiar. Iniciar o processo de projeto arquitetônico para habitação social por meio de levantamento sociológico das famílias refletia as discussões que aconteceram a partir da década de 1960, ou seja, num contexto já revisionista para a adequação do planejamento urbano numa perspectiva democrática. Tais discussões são exemplares nas contribuições de Paul-Henry Chombart de Lauwe[1376], que, além do levantamento sociológico, avançou para a participação do usuário. Se, para o Parque Guinle, projetado para a "alta burguesia", prevaleceu a presença das varandas de origem da casa burguesa rural luso-brasileiras, na tipologia menor de Alagados, Lucio Costa destinou, para aquelas famílias cujo "reajustamento se revelasse mais difícil"[1377], o que parece significar 'aquelas famílias que

[1374] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1375] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1376] Cf. Lauwe, Paul-Henry Chombart de. Sociologia da Habitação: Métodos e Perspectivas de Investigação, *Arquitectura*, n. 68, 1960, pp. 41-50.

[1377] Lucio Costa, "Alagados" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 335.

não se conformam normativamente', "as áreas de estar e de trabalho [que] se confundem"[1378], como no padrão arquitetônico das favelas no Brasil.

Desta forma, Lucio Costa parece criar um modelo espacial enraizado na cultura arquitetônica da classe social-econômica considerada. Essa visão, que incorpora a ideia da "casa mínima" para pessoas, que reflete a construção da zona comunitária, onde o agrupamento dá sentido de unidade para o lugar e se liga a modos de ser[1379], vincula-se ao extenso debate que ocorreu no pós-moderno, que incidiu na dilatação das fronteiras disciplinares, que passou a considerar os apontamentos das ciências sociais, das ciências psicológicas comportamentais e das ciências antropológicas. Esse período histórico passou a considerar não apenas os números populacionais, mas suas especificidades familiares de composição, idade, classes sociais, trabalho, e que, consequentemente, deveriam expressar-se no tipo da habitação, na conformação da escala setorial, na participação dos usuários no planejamento urbano, para responder não apenas às questões arquitetônicas, mas participar da formação do sentido de comunidade.

Lucio Costa projetou a unidade habitacional, o conjunto de edifícios, a habitação propriamente dita, os equipamentos de recreação e de lazer e as escolas, materializando a arquitetura para garantir os direitos humanos, conforme o urbanista elenca: "Saúde, assistência social, educação. Crianças e adultos. Alfabetizar, ensinar ofícios, atribuir tarefas; tratá-los como pessoas e não 'subpessoas'. Dar a cada um e a cada família o que todos devem ter – uma habitação decente –, e fazer com que saibam utilizá-la e preservá-la"[1380], e a possibilidade de qualificar o espaço gradualmente, substituindo ou adicionando, tal modelo de agrupamento.

De tal modo, seria possível o desenvolvimento de um modelo de unidade de vizinhança com uma escala capaz de se adaptar em diferentes contextos urbanos. Uma metodologia de conformação do espaço urbano à medida do que é possível de ser realizado, reduzindo, assim, o planejamento da zona de habitação indiferente ao coração da cidade, deixando de lado as intenções monumentalistas. Esse modelo de agrupamento habitacional que Lucio Costa propôs para Alagados, como uma unidade que se pode ir adicionando onde for necessário, ou seja, numa cidade já nascida, viva e em transformação, parece querer garantir os aspectos da sociologia urbana. Ao propor o modelo de superquadra para Alagados, assim como para Brasília, definiu o chão como público, devido aos edifícios sobre pilotis e sobre a gestão do solo urbano, em que o comprador da unidade de morar adquira apenas a projeção, sem tomar posse do térreo, de modo a garantir a livre circulação de pessoas, a continuidade do espaço urbano, com a administração pública no comando do espaço

[1378] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1379] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1380] Lucio Costa, *Idem*, p. 334.

público, garantindo áreas fixas para vegetação de pequeno e maior porte, áreas para instalações públicas e áreas vazias para dar o devido desafogo urbano, garantindo a devida qualidade urbana.

Foi no projeto para Alagados que Lucio Costa desenvolveu, de maneira direta, sua proposição sobre habitação social. Desenvolveu sua proposta diante da consciência de responsabilidade social quando ressaltou que a "aceitação passiva pelas administrações e pelo público em geral da existência e do contínuo crescimento dessa aberração urbana, onde o homem convive normalmente com a podridão [...]"[1381], é a "razão por que pareceu imperativa a proposição pormenorizada capaz não só de contribuir para o desenvolvimento do problema, como de lhe possibilitar solução pronta e adequada"[1382]. A superquadra, então, buscou responder aos problemas da habitação, da conformação urbana, da flexibilidade necessária sem abster-se das prerrogativas urbanas, do acesso aos equipamentos urbanos, à mobilidade social e ao ambiente comunitário. Lucio Costa dimensionou o problema da habitação, no âmbito da "massificação" e diante da era tecnológica: que seja "possível dar à totalidade das pessoas condições condignas de morar"[1383], e dimensionou a questão para uma visão disciplinar: "a moradia do homem comum há de ser o monumento símbolo do nosso tempo, assim como o túmulo, os mosteiros, os castelos e os palácios o foram em outras épocas"[1384].

Utilizando-se da pesquisa realizada por Candice Tomé[1385] (2009) sobre as Quadras Econômicas realizadas em Brasília, que reproduzem o projeto proposto para Alagados, observou-se que a satisfação dos usuários é positiva, demonstrou que a alteração mais frequente dos moradores é sobre o reposicionamento interno dos cômodos dos apartamentos para melhor adequação do espaço em conformação com a família, o fechamento dos pilotis livres por grades em razão da inábil segurança pública e para delimitar áreas de estacionamento privado. Sobre a oferta da habitação social, a pesquisa de Tomé demonstra que ainda se mantém para as classes sociais mais baixas inseridas em local com via de circulação que integra facilmente o Plano Piloto de Brasília. De outro lado, o sistema de propriedade que a superquadra determina, baseado no pensamento utópico dos reformadores sociais do início do século XIX, os ideais da cidade-jardim e a conformação urbana da cidade linear desde Arturo Soria y Mata[1386], traz consigo a superação do desenho urbano tradicional e a mudança

[1381] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1382] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1383] Lucio Costa, "Eixo Rodoviário-Residencial" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 310.

[1384] Lucio Costa, *Ibidem*

[1385] Tomé, C. *Avaliação pós-ocupação da quadra econômica Lucio Costa em Brasília-DF: Estudos das alterações ocorridas na quadra e nos edifícios*. Brasília: Dissertação de mestrado, FAU-UnB, 2009.

[1386] Carpitero, A. C. *Brasília: Prática e Teoria Urbanística no Brasil, 1956-1998*, São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, FAU-USP, 1998.

do sistema econômico, jurídico e social do princípio da propriedade privada do solo que definia a organização espacial em lotes e quarteirões. Esse sistema proposto por Lucio Costa, atualmente vigente em Brasília, não encontrou alinhamento político quando há interesse em condicionar a promoção de habitação social para a política financeira imobiliária.

Do projeto que Lucio Costa preparou para Alagados, nada foi considerado para a resolução do problema local. Segundo Janio Santos, "o objetivo das intervenções do Estado foi inserir os moradores na lógica imobiliária capitalista e planejar habitações populares como forma de captação de recursos" [1387], o que explica os motivos políticos os quais o projeto de Lucio Costa não estava alinhado: as políticas públicas no processo de produção do solo urbano. O que Santos demonstrou foi que, ao invés de priorizar a questão da habitação em si, o programa da Estado focou na inserção da população de Alagados na política financeira habitacional, que, obviamente, não foi positiva na resolução do problema da habitação. Santos ainda demonstra que o resultado das intervenções do Estado foi que, nas várias etapas do plano de desenvolvimento urbano, elas se reduziram a ceder lotes para os moradores e fornecer-lhes material de construção precário para que realizassem a suas próprias moradias. Atualmente, apesar das intervenções estatais, o bairro de Alagados persiste na sua incapacidade de acomodar adequadamente o contingente populacional, mantendo-se caracterizado por uma ocupação habitacional precária.

Ao ponderar sobre a eficácia do projeto para a expansão urbana de Brasília, conforme discutido por Tomé[1388], o modelo de superquadra concebido por Lucio Costa para Alagados comprometia-se com a concepção de um ambiente urbano direcionado à reabilitação social da comunidade residente. A defesa de Lucio Costa pela salvaguarda contra a influência exacerbada da indústria imobiliária, delineada como uma medida prioritária para a reestruturação urbana, ressalta, na atualidade, como fator preponderante na obtenção de resultados desfavoráveis no contexto urbano de Alagados, em virtude da prevalência da lógica mercadológica no planejamento das moradias populares. As diretrizes da política habitacional da época fixaram a posição de que não lhe interessavam soluções parciais, vez que a sua participação somente seria possível para definir e implantar uma solução global, ainda que progressivamente capaz de garantir a execução rápida e flexível[1389]. Tal orientação, além de demonstrar um aspecto contraditório com a proposta flexível de Lucio Costa, foi de encontro às perspectivas de planejamento de organismos urbanos vivos que se condicionam por variáveis imprevisíveis. De maneira que o estudo sobre a proposta urbana para Alagados permite concluir que

[1387] Santos, J., "Políticas públicas e ações populares: O caso dos Alagados – Salvador/BA", Estudos Geográficos, 2005, pp. 93-110

[1388] Tomé, C. *Avaliação pós-ocupação da quadra econômica Lucio Costa em Brasília-DF: Estudos das alterações ocorridas na quadra e nos edifícios*, Brasília: Dissertação de mestrado, FAU-UnB, 2009.

[1389] Bahia, GEPAB. Alagados: Relatório Final, 1973.

a urbanística de Lucio Costa ora se modificou respondendo às questões formuladas pelas revisões que aconteceram ao longo das décadas da segunda metade do século XX, ora se conservou na doutrina moderna racionalista. E ainda, que sua proposição para a habitação social, além de um projeto ajustado ao programa, deve vir acompanhado de diretrizes de planejamento para o devido papel do Estado na regulação do solo urbano e garantir que a habitação social seja realizada. E ainda para promover a mobilidade social, ou seja, sair da condição de "alagado" para um morador de uma casa condigna, o que, infelizmente, não ocorreu para Alagados. Com base na avaliação positiva do Índice de Bem-Estar Urbano (IBEU) aplicado ao Plano Piloto de Brasília e na análise favorável da Quadra de Expansão de Brasília, que espelha o projeto concebido para Alagados, é possível conjecturar que, caso a proposta original de Lucio Costa tivesse sido integralmente adotada, os resultados sociais, econômicos e urbanos manifestar-se-iam de maneira mais significativa e favorável dentro do atual contexto urbano do bairro de Alagados.

3.2 Espaço Urbano como modelo

3.2.1 A síntese da cidade ideal para a Capital da Nigéria [1976]: a perfeição geométrica da cidade radiocêntrica e a conformação livre da superquadra[1390]

O projeto da capital da Nigéria, realizado por Lucio Costa em 1976, duas décadas subsequentes ao Plano Piloto de Brasília (1957), deu-se em uma atmosfera de revisão do Movimento Moderno, no âmbito arquitetônico e no âmbito do urbanismo. O período pós-guerra abriu caminhos para diferentes tentativas de determinar morfologicamente a cidade e de elaborar novas teorias urbanas, ora buscando métodos de projetos para contrapor ou ampliar as questões relacionadas à forma e à função, ora reelaborando uma nova teoria linguística de representação, ao considerar desde a defesa de um planejamento historicista até a abertura para novas utopias supertecnológicas e propostas de megaconstruções para paisagens megalopolitanas. Além disso, uma abertura para novas fronteiras disciplinares ampliou as linguagens artísticas figurativas da Pop Art, por exemplo, para as questões linguísticas, a partir das quais se percebeu a linguagem como aberta, autônoma, a ser conformada pelos princípios estéticos, não necessariamente interrelacionado ou objetivando, a um projeto social. As mudanças propostas durante o processo de revisão do Movimento Moderno originaram-se das críticas morfológicas sobre o urbanismo moderno, que foi preponderante sobre as propriedades físicas locais, sobre a expressão social e cultural originária, sobre seu rompimento com a tradição da paisagem local, sobre a objetiva intenção de dispersar elementos históricos no tempo e o método de universalizar as particularidades das comunidades.

Assim sendo, o projeto da capital da Nigéria pode apontar algumas pistas sobre as formas da cidade que perseveraram e as que se modificaram na teoria de Lucio Costa, ao considerar as questões da revisão e alcançar, além da análise morfológica do projeto, como as questões teóricas se assemelharam e se distinguiram, formalmente, do Plano Piloto de Brasília. O paralelismo aplicado em relação ao Plano Piloto de Brasília se efetiva e porque os projetos das cidades apresentam diretrizes projetuais semelhantes de escala e intenção.

Em 1975, o Governo Militar Federal da Nigéria constituiu um Comitê de Justiça nomeado por Akinola Aguda Panel para examinar as condições da então Capital Federal, Lagos. Por meio de um Relatório de Locação da Capital Federal (FGN,1975), o comitê apontou que a cidade de Lagos sofria com alta

[1390] Este subcapítulo foi publicado em: Barreto, Carla, A urbanística de Lucio Costa na revisão do moderno: o projeto da Capital da Nigéria e sua relação com Brasília. *Paranoá,* [S. l.], v. 17, e45868, 2024. DOI: 10.18830/1679-09442024v17e45868. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/45868.

densidade populacional, alto custo de vida, particularmente em relação aos aluguéis, tráfego congestionado, existência de favelas, alta taxa de mortalidade, vícios sociais, incluindo delinquência, abuso de drogas e corrupção. Assim, após esses estudos técnicos, foi apontada a necessidade da criação de uma nova capital, que ficou definida por Abuja. A transferência da nova capital teria como objetivo reduzir a pressão sobre a cidade de Lagos e interiorizar as atividades governamentais com a intenção de gerar um novo senso de unidade nacional e promover uma urbanidade para a capital que não expressasse as mesmas problemáticas sociais de Lagos. Dessa maneira, em 1976, o Governo Militar Federal da Nigéria decretou a criação do Território da Capital Federal (FCT) e incumbiu a Autoridade Federal de Desenvolvimento da Capital (FCDA) pelo ordenamento do território. Em 1977, a FCDA, depois de 18 meses de trabalho e análise dos projetos recebidos na concorrência [segundo Lucio Costa, "concorreram outras 17 firmas"][1391], encarregou o desenvolvimento do Plano Diretor de Abuja para a um consórcio de arquitetos e urbanistas, o International Planning Associates (IPA), plano que, depois, foi detalhado pela empresa de Kenzo Tange Urtec e apresentado em 1981[1392].

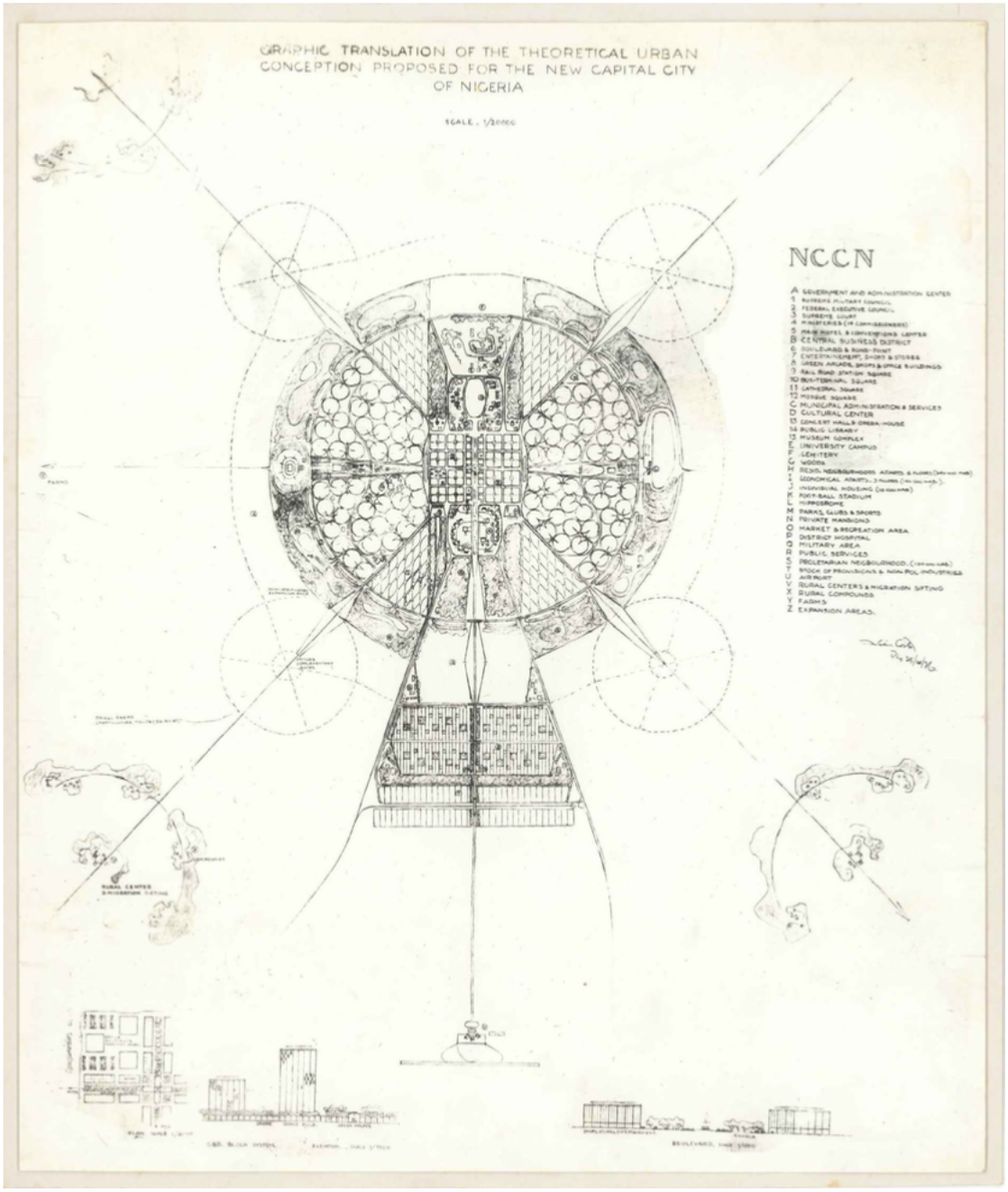
Lucio Costa elaborou para a FCDA um Plano Diretor para Abuja e, como ressaltou em epígrafe: "a convite do escritório Nervi e Lotti de Roma"[1393] – e complementa informando sobre o resultado: "participei da concorrência para a construção da nova capital da Nigéria, proposta que não foi levada avante"[1394]. Em carta enviada por Lucio Costa a Mário Nervi e Antônio Nervi (sem data), o escritório de Maria Elisa Costa e Eduardo Sobral, C&S Planejamento Urbano LTDA (1970-1982), ele recebeu, por meio de telegrama enviado pelas autoridades nigerianas, a orientação para apresentar a proposta de elaboração do Plano Diretor para a nova capital juntamente com a indicação técnica de especialistas das várias áreas de interesse, bem como o custo global da proposta. Ainda nesse documento a Mario e Antonio Nervi, Lucio Costa informa que a proposta e o esquema de organização de Lotti não haviam sido levados em consideração para a proposta desenvolvida por ele, o que denota que o projeto foi, essencialmente, dele mesmo. Em carta resposta de Mário Nervi, consta que foi

[1391] A informação consta em carta enviada por Lucio Costa (sem data) a Mario e Antonio Nervi, presente no acervo do arquiteto na Casa da Arquitetura – Centro Português de Arquitetura.

[1392] Cf. Abubakar, I. R., Abuja City Profile: *Cities,* 41, pp. 81-91; Agba, E., A *Study of Problems in New Urban Development and Construction: The Case of Abuja The New Federal Capital of Nigeria*, Massachusetts: Tese de doutorado, Department of Urban Studies and Planning, Massachusetts Institute of Technology, 1986; Elleh, N., Architecture and Politics *in* Nigeria: The Study of a Late Twentieth-Century Enlightenment-Inspired Modernism at Abuja, Londres: Routledge, 2017; Rego, R., New Capital Cities in the Global South: Post-modernist Context, Modernist Layout *in* Nigeria and Brazil. *Cidades, Comunidades e Territórios,* n. 42, 2001, pp. 1-15.

[1393] Lucio Costa, "Nigéria" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 358.

[1394] Lucio Costa, *Ibidem.*



30. Esquema de implantação da capital da Nigéria, Lucio Costa, 1976. Lucio Costa, "Nigéria" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 359.

enviada a brochura do grupo às autoridades nigerianas por meio dos Engenheiros Gulienetti e Grigeri na data da carta, 6 de setembro de 1976. Destarte, em relação ao caráter simbólico de Capital Federal, a concepção urbanística de Lucio Costa, assim como o projeto do Plano Piloto de Brasília, apresentou a sua dimensão *civitas*, todavia, se adaptaria como projeto para capital de qualquer outra nação.

Numa análise das especificidades morfológicas do projeto, sobre a escala da cidade na sua dimensão territorial, o projeto é caracterizado por uma marcante composição urbanística radiocêntrica, mononuclear, e que, em razão de um eixo transversal e outro eixo longitudinal, torna-se simétrica. A equivalência das relações de simetria é dada pelas alas rebatidas em relação aos eixos, com acréscimo de uma porção de área de ocupação na parte inferior da composição. Diferentemente da crítica comum ao urbanismo moderno, de que este produz espaços abstratos e indiferenciados[1395], com um possível potencial de dispersão, a capital da Nigéria apresenta, ao contrário, um espaço que se define pela sua unidade, decorrente da sua geometria regular formada por anéis concêntricos. A sua característica nuclear urbana planejada, delimitada por um anel verde destinado às atividades rurais e limitado pelo tráfego periférico, contribui para reforçar a sua noção de espaço limitado. O projeto da cidade, sem dúvida, submete a expressão urbana a um rigoroso controle racional de seus elementos, prevalecendo a concepção moderna de um sistema de integração racional, onde o zoneamento monofuncional é responsável por organizar o espaço urbano às necessidades humanas e fazer o controle da distribuição fundiária da cidade. Diferentemente do Plano Piloto de Brasília, no qual "o conceito de Unidade de vizinhança (UV) como módulo agenciador da trama urbana"[1396] condicionou a forma da cidade, no projeto da capital da Nigéria, a composição urbanística se dá pelo arranjo derivado de seus eixos transversal, longitudinal e os eixos radiais. Ainda sobre a forma da cidade, a necessidade de domínio das transformações do território, o controle do adensamento e do uso do solo se refletiram em zonas destinadas ao crescimento urbano, que previu regiões de expansão programada e racional futura para a cidade. As quatro áreas igualmente circulares, contíguas ao anel externo, se vinculam ao sistema viário por meio dos eixos radiais. Lucio Costa ainda aponta para áreas rurais, que poderiam contribuir para uma possível dispersão.

No projeto da capital da Nigéria, o sistema viário foi o elemento modelador que definiu formalmente a cidade, utilizando o recurso clássico da composição axial. Os eixos, tanto o eixo transversal, o eixo

[1395] Cf. Alan Colquhoun, "Conceitos de espaço urbano no século XX" *in* Alan Colquhoun, *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1985], p. 211.

[1396] Ferreira, M. M.; Gorovitz, M. *A Invenção da Superquadra*. Brasília: IPHAN, 2020, p. 26.

longitudinal e os eixos radiais, seguem "os princípios francos da técnica rodoviária"[1397], conforme aplicado no Plano Piloto de Brasília, com a intenção de "entrosar o monumental e o doméstico num todo harmônico e integrado"[1398]. O eixo transversal dá acesso ao centro cívico e administrativo, ao centro de entretenimento, ao centro cultural, ao centro esportivo, ao setor militar, aos bairros proletários, às zonas destinadas à armazenagem e abastecimento e as indústrias locais. A zona do eixo transversal abriga ainda os edifícios singulares, aqueles que devem possuir significação vinculada a uma individualidade urbana, como se espera do centro do governo e administração e do centro cultural. Os eixos dão acesso ao coração da cidade, além de exercerem a função circulatória-tronco até se conectarem às áreas residenciais. Os eixos radiais também definem as regiões habitacionais, separando as regiões conforme as classes média e proletária, além de distribuir o sistema principal de vias ao sistema intermediário, formando tramas autônomas para a circulação local. É também no Plano piloto de Brasília que o sistema de circulação se desenvolveu, consolidando a forma da cidade, o que se explica diante da escala do programa.

Lucio Costa apresentou "ingredientes" da concepção urbanística para o Plano Piloto de Brasília, como a filiação intelectual francesa sobre os eixos, suas perspectivas e sua *ordonnance*; os *lawns* ingleses, ou seja, os imensos gramados; a pureza de Diamantina guardada na memória dos anos 1920; as imagens da China do início do século XX no que se refere às paisagens naturais de terraplenos, arrimos e desenhos de implantação; e as autoestradas e viadutos dos arredores de Nova York[1399]. Desses aspectos, os eixos, a ideia de "*park ways*" de Robert Moses no entorno de Nova York (1930), os espaços verdes e a monumentalidade das vias podem ser reconhecidos também como referências significativas para a capital da Nigéria. As teorizações do pensamento urbano de Lucio Costa também são base do seu repertório urbanístico: o rigoroso zoneamento das atividades que refletem diferentes malhas do tecido urbano, a rede de infraestrutura viária sistêmica e formal, o sistema de agrupamento humano em unidade de vizinhança, o vazio como elemento positivo e a marcante presença mononuclear do core da cidade. No plano visual, a horizontalidade equacionada entre espaço construído e o *no-aedificandi* produzem a significação positiva para o espaço vazio como parte positiva e coletiva no tecido urbano, com a intenção de promover o acontecimento das relações sociais, a livre circulação de pedestres independentemente da circulação viária.

As áreas destinadas para habitação são resultantes do espaço entre os eixos e se expressam por diferentes quadrículas que refletem a sua distribuição social, obtendo-se, assim, diferentes expressões

[1397] Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 284.

[1398] Lucio Costa, "Eixo Rodoviário-Residencial" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 308.

[1399] Cf. Lucio Costa, "'Ingredientes' da concepção urbanística de Brasília" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 282.

urbanas dos traçados reguladores. Define-se em uma disposição lógica, funcional e com legibilidade para a conformação das unidades de vizinhança, destinadas à habitação multifamiliar e unifamiliar e onde é possível estabelecer a mesma lógica de blocos residenciais dispostos em variadas ordenações, obedecendo também, como no Plano Piloto de Brasília, a dois princípios gerais: "gabarito máximo uniforme de seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior da quadra."[1400].

Além das unidades de vizinhança de blocos de apartamentos multifamiliares de seis pavimentos, destinadas a 240.000 habitantes, o projeto prevê outra área de apartamentos multifamiliares econômicos de três pavimentos para 100.000 habitantes, uma área de casas unifamiliares para proletários também para 100.000 habitantes, e área para loteamentos de casas unifamiliares para 10.000 habitantes, estas localizadas ao longo do anel externo. Para a área das unidades de vizinhança de blocos de apartamentos de até seis pavimentos, a malha se expressa de forma circular, formadas por três ou quatro quadras circundadas por cinturões verdes. Diferentemente do Plano Piloto de Brasília, onde a unidade de vizinhança é conformada dentro de uma malha rígida com o sistema viário local geométrico, na capital da Nigéria, o sistema de circulação adota uma forma orgânica devido à forma circular das unidades de vizinhança. A outra área de unidades de vizinhança é planejada em forma de losango, com um pátio interior conformado pela ordenação dos blocos de apartamentos de até três pavimentos. Planejam-se ainda duas áreas destinadas para casas de proletários numa conformação *Radburn* e as áreas de casas para a classe mais abastada em quarteirões. Ou seja, são quatro tipologias, ordenadas e adensadas conforme a classe social, situadas conforme a atividade do trabalho, acesso às áreas de interesse e a tipologia arquitetônica que define entre maior e melhor a relação de privacidade individual e a expressão coletiva.

Conforme a Ville Radieuse, o zoneamento é realizado por blocos que circundam o núcleo: do centro cívico e comercial ao setor da indústria e áreas de crescimento. A zona de habitação proletária se organiza de modo mais próximo ao setor da indústria. Lucio Costa vai repetir como modelo a unidade de vizinhança com configuração circular, que ocorre pela primeira vez na capital da Nigéria, como proposta no esquema para o Novo Polo Urbano de São Luís, realizada em 1979 e posteriormente aplicada na proposição teórica para Corniche, em Casablanca, no Marrocos (1981). A unidade de vizinhança em forma de losango com blocos de apartamentos de três pavimentos ordenado de forma a configurar um pátio central, já havia sido, de alguma maneira, aplicada no bairro do Cruzeiro Novo (década de 1970) em Brasília, no Projeto de Alagados (1972) e, depois, no Projeto construído de Expansão e Adensamento de Brasília (1988). Da mesma forma na proposta para Corniche. O modelo

[1400] Lucio Costa, "Memória Descritiva do Plano Piloto" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 292.

de unidade de vizinhança foi sendo aplicado por Lucio Costa desde o Projeto do Parque Guinle, como sua principal conformação do aglomerado habitacional que já possui sentido de comunidade. De outra maneira, no projeto do Novo Polo Urbano de São Luís, o *boulevard* também se repetirá como conformação do centro, os quarteirões e as arcadas verdes. Sobre a origem das arcadas verdes, Lucio Costa explica que "foi idealizada originalmente para país tropical de língua inglesa: trata-se de sequências duplas de lojas dispostas em esquadro com pórticos arqueados, abrindo para um calçadão gramado com árvores e bancos [...]"[1401]. Assim como as referências historicistas presentes na proposta para o coração da cidade, o tipo de superquadra circular aproxima-se da abordagem de Camilo Sitte para um traçado mais orgânico do desenho urbano.

Eric Mumford[1402] explica que a quarta e última fase do CIAM (1951-1959) introduziu inflexões teóricas, que compeliram para a superação da cidade funcional e da habitação, ao incluir temas sobre a defesa das escalas da cidade, as discussões sobre o centro da cidade, os aglomerados habitacionais e os valores culturais. No CIAM 8 (1951), que tinha como proposta inicial a sistematização das diretrizes para a Carta do Habitat e que acabou por definir-se pela discussão sobre o coração da cidade, passou-se a debater que o pensamento urbanístico dever-se-ia desenvolver para além das quatro funções definidas inicialmente pelo próprio CIAM, habitar, trabalhar, recrear-se e transportar-se, indo para a vitalidade das cidades, para a importância do centro, no sentido de criar sentimento de comunidade, e que se deveria, na conformação urbana, ter um pleno abrigo para o pedestre. Eric Mumford[1403], nesse mesmo CIAM, questionou a definição de centro para José Josep Lluís Sert e para o grupo Modern Architectural Research Group (MARS) e seus aliados. Para Sert, o centro deveria ser compreendido como um núcleo cívico, abrangido como espaço central da pólis, como foi conformado por Le Corbusier na praça cívica de Chandigardh e que expressasse as funções político-administrativas do Estado. O grupo do MARS percebia o centro como lugar destinado às relações humanas, e que deveria, portanto, explorar a humanização do espaço urbano e expressar o sentido da cidade[1404]. Além dessa causa, o centro da cidade também "relacionava-se não apenas com os esforços então em andamento para criar centros de pedestres [...], mas também com as preocupações do grupo italiano sobre os centros históricos das cidades"[1405]. No projeto da capital da Nigéria, o centro da cidade seria o ponto resultante da composição obtida pelos quatro eixos radiais que delimitam uma zona da cidade

[1401] Lucio Costa, "Futuro Centro Metropolitano: Esquema de implantação das quadras" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 355.

[1402] Mumford, Eric, *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, Cambridge: Massachusetts Institute of Tecnology, 2000.

[1403] Eric Mumford, *Idem.*

[1404] Eric Mumford, *Idem.*

[1405] Eric Mumford, *Idem,* p. 201.

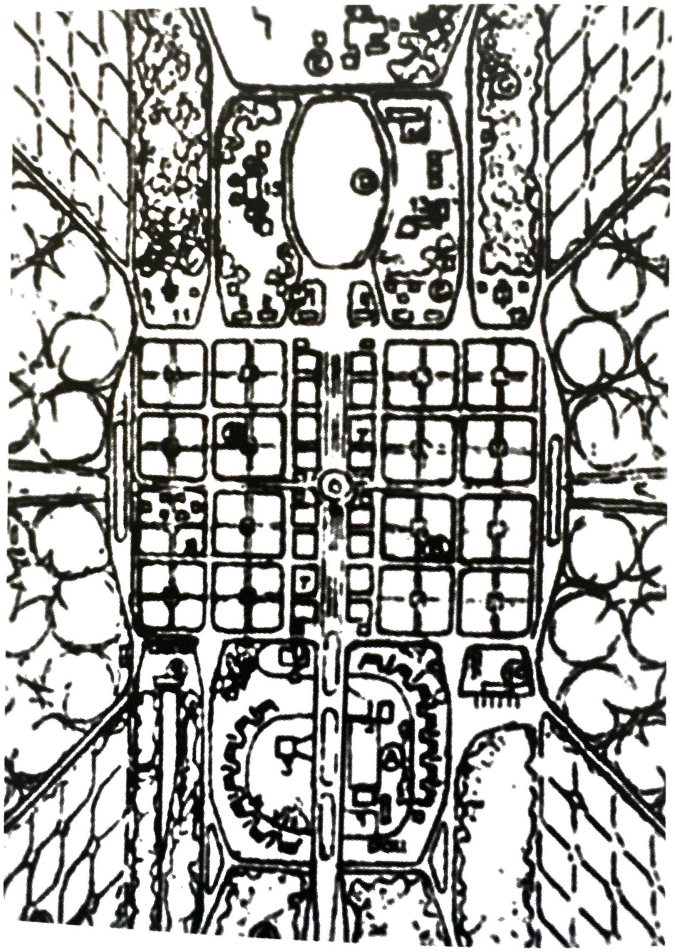
essencialmente de caráter público. Lucio Costa explicou que o "core da cidade seria composto de três centros distintos, contíguos e interligados: o centro de governo e administração, o centro de negócios e o centro cultural e de entretenimento"[1406], correspondendo, portanto, à concentração de atividades governamentais, comerciais e culturais. Assim, na escala monumental, no projeto da capital da Nigéria, o centro da cidade estaria conformado como um núcleo cívico que orientaria para uma monumentalidade associada às grandes avenidas. Entretanto, a dimensão, no sentido de lugar para a escala do pedestre, e, portanto, mais humanizada, foi atualizada em relação ao centro de Brasília, ao enfatizar a via de pedestres, as Ramblas e as arcadas verdes para a devida climatização e os limites para o espaço. Embora o espaço não tenha sido configurado como um quarteirão fechado, no caso do centro da capital da Nigéria, as vias se consolidavam com cruzamentos, o que o diferencia do Plano Piloto de Brasília, que, para favorecer o tráfego de automóveis e ônibus, elabora um sistema de circulação sem cruzamentos.

Ainda sobre o coração da cidade, o projeto da capital da Nigéria de Lucio Costa carrega muitas citações de práticas de projeto urbano, que incluem George-Eugène Haussmann, Ildefonso Cerdá e Ebenezer Howard na concepção da escala monumental e residencial. É somente com esse projeto que o coração da cidade se assume como o centro comercial, hierarquizado, porém coligado ao centro cívico. Intencionalmente, combinam-se, pois, referências históricas e modernas, i.e., ao colocar no ponto central da geometria uma característica figurativa do século XIX, cria-se um espaço simbólico, dá-se a entender, por meio de uma elevação do *boulevard* no desenho do arquiteto, que não é uma torre, nem um obelisco; percebe-se que é uma escultura de forma humana ou, pelo seu pedestal, uma fonte de água tradicional, com a escala análoga à dos edifícios, retomando, assim, a ideia tipológica do monumento, que, para a crítica pós-moderna, promove o sentido de lugar[1407]. O ponto central, a Plataforma da Rodoviária do Plano Piloto de Brasília, que, segundo Lucio Costa, é a "união e ponto de convergência já consolidado do complexo urbano composto pela cidade político-administrativa e pelos improvisados assentamentos satélites"[1408], configura-se numa escala monumental em um ponto rodoviário. O ponto central da geometria configura a transposição dos dois eixos cruzando-se em

[1406] Lucio Costa, "Nigéria" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 361.

[1407] Cf. Nan Ellin, *Postmodern urbanism*. New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1996].

[1408] Lucio Costa, "Brasília revisitada" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1987], p. 331.



31. Esquema de implantação do centro da capital da Nigéria, Lucio Costa, 1976. Lucio Costa, "Nigéria" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 362.

ângulos retos, ao contrário do que acontece em Paris e em Barcelona, cujas diagonais não são sobrepostas ao traçado. Mas, no projeto da Nigéria, isso define as áreas de ocupação. Esse revivalismo histórico, que Louis Kahn também explora nos seus projetos a partir da década de 1960, e o próprio Pier Luigi Nervi também desenvolvia desde os anos de 1930, que são arquiteturas com estudo do expressionismo cultural, ao explorar os critérios compositivos da arquitetura clássica, faz predominar nas obras regularidade, simetria, repetição, solidez e horizontalidade[1409].

Lucio Costa, ao nomear os elementos urbanísticos, define por "Rambla" a longa faixa destinada aos pedestres sem conexão com as vias de automóveis. A segunda elevação, que apresenta a tipologia e morfologia dos edifícios, demonstra os blocos econômicos de 3 pavimentos, as quadras residenciais com blocos de 6 pavimentos e uma arcada verde. Essa relação não é explorada por Lucio Costa no Plano Piloto de Brasília. A arcada jardim é uma cobertura abobadada construída nas vias de pedestres e que se configura como referência histórica. A ordenação rígida em razão das vias geométricas da malha da região central, que concentra a zona comercial, também pela sua geometria de quarteirões quadrados, relaciona-se com a malha de Barcelona. É contraposta à ordenação maleável das vias, gerando a malha "orgânica" das superquadras, agora em formato circular, na região residencial. Percebe-se que o espaço do conjunto da forma circular é um espaço variável, que abriga os equipamentos urbanos.

Embora os arquivos disponíveis sobre o projeto da capital da Nigéria apresentem as diretrizes locais para a implantação da capital no que se refere à localização e, ainda que Lucio Costa tenha mencionado em seu memorial descritivo sobre a adaptação do projeto ao considerar as particularidades da paisagem natural, não há manifestações referenciadas no projeto sobre a unidade geográfica e topográfica da região, nem sobre a expressão da paisagem, tampouco da sua estética ou sobre as diretrizes ambientais da implantação da cidade no território e exclui-se a informação norteadora da implantação. Todavia, percebe-se que a proposta se limitou a um arcabouço das mais adequadas tipologias para cada escala da cidade, se estabelecendo muito mais como um modelo prototípico do que uma proposta de abranger aspectos que, processualmente, seriam desenvolvidos na etapa de implantação da concepção urbana. Essa postura projetual parece incorporar a crítica ao modelo moderno ao substitui-lo pelo conceito de tipo, que ocorre na vanguarda neorracionalista nos anos 1960, principalmente na Itália e Espanha, como na análise da história da tipologia de Aldo Rossi[1410]. Não há também nenhuma menção, nem no memorial descritivo nem no desenho da composição urbanística, referência à cultura nigeriana, à tradição arquitetônica local, tampouco

[1409] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 53.

[1410] Cf. Nan Ellin, *Postmodern urbanism*. New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1996].

referências históricas das cidades nigerianas, fato debatido atualmente nos estudos decoloniais sobre o plano urbano de Abuja[1411].

Nesse sentido, sem considerar o contexto topográfico e urbano, as preexistências ambientais e a arquitetura vernacular, Lucio Costa apresenta pouca integração ao território, sobrepondo, assim, consequentemente, a construção da paisagem urbana sobre a paisagem natural e social preexistente. Essa proposta metodológica e ideológica também define a cidade como um modelo que tende para a universalidade. Isso se reflete na separação física das classes sociais, que produz um traçado, uma tipologia arquitetônica, uma malha e, consequentemente, um diferente espaço urbano entre as regiões. Esse aspecto parece estabelecer a redução da mobilidade, no âmbito da teoria de Peter Smithson, sobre a compreensão que a mobilidade também se amplia para a mobilidade social[1412]. Não é possível reconhecer, no projeto da capital da Nigéria, essa discussão, que, aliás, é expressamente afirmada por Lucio Costa: "instalados em quadras separadas para evitar mútuo constrangimentos". Parece que há, portanto, uma mudança sobre a questão da separação física das classes sociais entre o Plano Piloto de Brasília e o projeto da capital da Nigéria. A unidade de vizinhança "era a sua característica mais importante do ponto de vista social – reunir em cada uma dessa áreas de vizinhança as várias categorias econômicas"[1413], assim como foi pensado para a Ville Radieuse por Le Corbusier, uma cidade sem classes sociais, já que reduziu para uma unidade a tipologia residencial. O que Lucio Costa complementa ao dizer: a "solução verdadeiramente racional e humana, para a época, se perdeu"[1414]. Portanto, a declaração de Lucio Costa de que as classes sociais seriam fisicamente separadas na capital da Nigéria parece afastar a "abstração utópica" para reproduzir a realidade em questão. Além disso, a exploração da ideia de associação, que. por exemplo, provoca modelos de aglomeração autônomos no sentido de comunidade, não é desenvolvida por Lucio Costa na concepção urbana da capital da Nigéria, pois ele enfatiza o sentido mononuclear da cidade pela sua forma, analisando a dimensão territorial, e amplia o seu modelo de unidade de vizinhança dependente do núcleo central. A dimensão histórica local, embora também não abordada na etapa de concepção do concurso, foi elaborada pela via da tradição arquitetônica das cidades europeias, com aplicação e retorno do arquétipo novecentista e associada à tradição moderna, ao explorar, metodologicamente, o recurso da citação, que vai dos eixos como partido às

[1411] Cf. Abubakar, I. R. Abuja City Profile: Cities, 41, pp. 81-91; Elleh, Nan. Architecture and Politics *in* Nigeria: The Study of a Late Twentieth-Century Enlightenment-Inspired Modernism at Abuja. Londres: Routledge, 2014.

[1412] Smithson, P. et al. Capital Cities, *Architectural Design*, Londres, v. XXVIII, n. 11, pp. 437-441, nov. 1958, p. 437.

[1413] Lucio Costa, "O Urbanista defende sua cidade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 302.

[1414] Lucio Costa, *Ibidem.*

significações históricas da arcada verde e do monumento de feição clássica no centro da composição geral.

A proposta do projeto da capital da Nigéria nos leva, portanto, a concluir que há incorporações da revisão do moderno na urbanística de Lucio Costa. Na escala urbana, podem-se considerar as mudanças nos elementos morfológicos do espaço urbano, ainda que ancorados nos princípios racionalistas, como a ruptura com a ortogonalidade a favor de um traçado da rua na escala setorial das superquadras; o resgate do monumento e do quarteirão no centro da cidade; a reequação do centro da cidade para a devida integração do pedestre; e os mecanismos de controle para evolução do território. Das questões síntese que foram discutidas na década de 1950, parte destas, como o contexto, a natureza, o vernáculo não foram considerados especificamente no projeto da capital da Nigéria, embora saibamos que Lucio Costa possuía essas mesmas questões como prioritárias no âmbito de alguns de seus projetos urbanos, como no Museu das Missões (1937), no Parque Guinle (1943), nas Rampas da Glória (1959), no Plano Piloto da Barra da Tijuca (1968), no projeto Alagados para a preservação do Centro de Salvador (1973), no Novo Polo Urbano de São Luís (1980), na proposta para Corniche em Casablanca (1981), de alguma maneira, na Expansão de Brasília (1988) e, principalmente, na sua intenção plástica arquitetônica. Ainda, a respeito das discussões sobre a substituição do modelo de definição do traçado urbano por meio das funções pela ideia de organização do tecido urbano ao considerar as relações sociais e as associações humanas, fica evidente que Lucio Costa mantêm as funções humanas como definidoras do tecido urbano, e enaltece o centro cívico como principal núcleo para as manifestações identitárias e para os agrupamentos das relações sociais. Pode-se também considerar que as citações e colagens do repertório histórico no projeto da Nigéria receberam um procedimento mais expressivo que o Plano Piloto de Brasília ao aplicar o *boulevard*, as *Ramblas*, a rotunda, as arcadas verdes e o monumento no centro da cidade. Sobre as críticas sociais ao Movimento Moderno, não se encontram diálogos, nos projetos de Lucio Costa, com a participação do usuário. O autoritarismo político de rendimento máximo pode ser considerado relativo, pois o projeto prioriza, ainda que explorando a escala monumental, a escala humana, na sua resolução de unidades de vizinhança, na conformação do centro da cidade e na dimensão territorial. Sobre as conformações das associações humanas, Lucio Costa mantém seu modelo de comunidade fixado na unidade de vizinhança, em que a expressão da superquadra se apresenta com diferentes tipologias que refletem, principalmente, o nicho econômico e social, e acabam por conformar a densidade, que define, consequentemente, a qualidade da privacidade e o gabarito das edificações, a conformação do sistema viário interno das quadras, e a forma do agrupamento, além da qualidade espacial. A superquadra de forma quadrada não se repete nos seus projetos posteriores ao Plano Piloto de Brasília, sendo o modelo substituído pela unidade de vizinhança circular ou em forma de losango. Assim, o estudo comparativo revelou que houve variação, no que se

refere à mistura de classes sociais nas superquadras. Não é possível afirmar que essa mudança na forma da unidade de vizinhança seja resultante das discussões das cidades descentralizadas em *clusters* propostas pelos arquitetos do Team X. Porém, é possível perceber uma tendência de ordenar as vias, a "promenade architectural", da maior área de habitação, de um padrão ortogonal de superquadra para uma paisagem mais dinâmica.

Como vimos, a chave de análise para o projeto foram as discussões acontecidas no eixo europeu e no eixo anglo-americano sobre as novas propostas metodológicas que passaram a abranger a disciplina. A relação com o Plano Piloto de Brasília mostrou a persuasão do zoneamento funcional, o núcleo urbano central com a sua monumentalidade e o agrupamento humano por meio das superquadras. O Plano Piloto de Brasília e o projeto da capital da Nigéria são os únicos projetos em escala de cidade dentro de um panorama de nove projetos de urbanismo, em escala de paisagismo, de bairro e de projeto para conservação de patrimônio, desenvolvidos por Lucio Costa a partir da década de 1950. Para complementar a tese de que Lucio Costa foi, aos poucos, incorporando e contribuindo com as revisões do moderno, a análise dos outros projetos de urbanismo, a fim de elaborar um panorama mais sólido, demonstrará sua abertura teórica aplicada.

A revisão crítica do Movimento Moderno, no Brasil, iniciou-se no final da década de 1970 pela emergência de questionamentos sobre o caráter efetivamente moderno, pelos seus limites e pelo seu discurso canônico. A autonomia estética da arquitetura moderna brasileira tem como precedente, como já apontado pela historiografia da arquitetura, a doutrina de Le Corbusier. Dentre as percepções para o alcance da autonomia estética, a formalização de novas possibilidades da arquitetura com a natureza e da arquitetura com o espaço urbano influenciou a concepção do urbanismo de Lucio Costa e a paisagem por ele construída. Entretanto, além de Le Corbusier, Lucio Costa apresenta outros "ingredientes" na concepção urbanística de Brasília, que podem ser considerados no âmbito do seu pensamento sobre a cidade. Elenca que a cidade tem "filiação intelectual francesa", os *lawns* ingleses, ou seja, os imensos gramados, a pureza de Diamantina guardada na memória dos anos 1920, as paisagens naturais de terraplenos, arrimos, desenhos de implantação da China do início do século XX, as autoestradas e viadutos dos arredores de Nova York, pontos associados à explícita ideia de inventar uma cidade.

3.2.2 O período de permissividade

No ensaio sobre "Arquitetura bioclimática" (1983), Lucio Costa aponta o fato de a arquitetura ter sido "severamente ironizada como dócil subproduto da indústria do vidro mancomunada com o intensivo uso industrial, comercial e caseiro do ar-condicionado, quando teria havido meios e modos – até mesmo aproveitando a lição da arquitetura dos povos ditos primitivos – de reduzir o excessivo gasto de energia requerido pelo partido arquitetônico [...]"[1415]. Esse tema discutido por Lucio Costa sobre a condição em que a arquitetura se encontrava, entre a indústria tecnológica dos materiais e a percepção dos arquitetos sobre sua própria experiência, torna possível observar, quase quarenta anos depois da defesa da tecnologia, que a arquitetura deveria conservar suas principais atribuições. Além disso, os anos de 1980 apresentaram uma dispersão de posturas arquitetônicas que gerou significados diversos e contraditórios[1416]. Dentro desse contexto, Lucio Costa constata que "mudaram-se as vontades" e define a vontade do momento em relação "à divulgação e comercialização dessa abordagem arquitetônica 'miesiana', a repetição em termos nem sempre adequados desse modo de fazer [que]virou 'modismo' e, como reação natural, a prevalência da volumetria tectônica voltou a competir, ostentando as suas concentradas massas estruturais [...]"[1417]. O que indica que não somente a forma tridimensional interage com o ambiente circundante, mas também que a expressão da forma e da estrutura formulam a sua estética. A estética, segundo Lucio Costa, está vinculada aos "pans de verre, concepção esta que, na verdade, subsistira latente tanto no chamado brutalismo de Smithson, como nas realizações da segunda fase de Le Corbusier e na arquitetura do extraordinário, conquanto tardio, Louis Kahn e ainda na dos impecáveis japoneses, isto sem falar nos novos projetos, já de intenção especulativo-estrutural, do nosso Oscar Niemeyer"[1418].

Frampton também dimensiona, na obra *Towards a Critical Regionalism: Six Points for na Architecture of Resistance* (1984), que a construção moderna condicionou-se pela tecnologia e por elementos

[1415] Lucio Costa. "Arquitetura bioclimática" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1983], p. 237.

[1416] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

[1417] Lucio Costa. "Arquitetura bioclimática" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1983], p. 237.

[1418] Lucio Costa. "Arquitetura bioclimática" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1983], p. 238.

predeterminados pelos imperativos da produção a tal ponto que a possibilidade de criar uma forma urbana significativa limitou-se em razão da "distribuição automotiva e pelo jogo volátil da especulação imobiliária"[1419], conformados pela rodovia serpentina e pelo arranha-céu, que definiu uma prática da arquitetura, por um lado, pela "alta tecnologia" e, por outro, pela "fachada compensatória" que, consequentemente, transformou os tecidos urbanos do século XIX até o início dos anos 1960 na vitória da civilização universal sobre a cultural local. Por isso, segundo o autor, "a modernização não pode mais ser identificada de forma simplista como libertadora em si, em parte por causa da dominação da cultura de massa pela indústria da mídia [...]"[1420]. Frampton, então, defende que "a arquitetura só pode ser sustentada hoje como uma prática crítica se assumir uma posição de "arrière-garde", ou seja, "uma [posição]que se distancie igualmente do mito iluminista do progresso e de um impulso reacionário e irrealista de retornar às formas arquitetônicas do passado pré-industrial"[1421]. Para tal, "uma arrière-garde crítica tem que se afastar tanto da otimização da tecnologia avançada quando da tendência sempre presente de regredir ao historicismo nostálgico ou ao decorativo superficial"[1422]. Frampton, então, discute a necessidade de uma abordagem crítica regionalista na arquitetura para promover, disciplinarmente, uma arquitetura que responda às questões locais e culturais através das especificidades culturais e regionais e resistir à tendência civilizatória de uniformização, resistir ao aparato de consumo para alcançar uma expressão local por meio da resposta arquitetônica à topografia local, ao clima, às características geográficas, formação de espaços significativos, experiência sensorial por meio do uso de materiais locais e tradicionais e uma "visão ontológica" para refletir a história e a cultura locais.

Sob outro aspecto, Frampton também elencou, em seu ensaio "Place-Form and Cultural Identity: Reflections on Architecture and the Postmodern Condition" (1988)[1423], três eventos interrelacionados: a publicação de Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture*[1424] (1977), a exposição "Transformations"[1425] (1979) realizada por Arthur Drexler no MOMA e a Bienal de Veneza (1980),

[1419] Cf. Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" in Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, pp. 16-30.

[1420] Kenneth Frampton, *Idem*, p. 19.

[1421] Kenneth Frampton, *Ibidem*.

[1422] Kenneth Frampton, *Ibidem*.

[1423] Cf. Kenneth Frampton, "Place-Form and Cultural Identity: Reflections on Architecture and the postmodern Condition: The vicissitudes of ideology: an Anglo-American perspective" *Art Monthly*, n. 116, maio, 1988, pp. 3-8.

[1424] Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*. London:Academy Editions; New York: Rizzoli, 1977.

[1425] Drexler, Arthur. Trasnformations in Modern Architecture. New York: The Museum of Modern Art, 1979.

organizada por Paolo Portoghesi intitulada "The Presence of the Past: The End of Prohibition"[1426], com a participação significativa de Rossi, na mesma ocasião em que Jürgen Habermas formulou "Modernity – An Incomplete Project"[1427]. E confirma que tais episódios contribuíram para indicar que "certas figuras proeminentes do 'establishment' da arquitetura americana estavam gradualmente se movendo em direção a uma posição reacionária"[1428]. Segundo Frampton, desde o início dos anos 1980, a tendência conservadora na arquitetura americana foi saltando da estratégia de colagem populista para dar lugar a formas historicistas ecléticas. Frampton não avalia esse momento histórico apenas pelo seu viés político, mas também o dimensiona no âmbito do urbanismo, pelas forças econômicas e tecnológicas, que, frequentemente, contribuíram para formular espaços urbanos genéricos, desprovidos de identidade local e de conexão com o lugar. Considerando o fenômeno da globalização urbana, responsável pela homogeneidade espacial e negligência à especificidade cultural, Frampton defende uma abordagem do urbanismo de promoção da "resistência crítica", isto é, para, além da consideração às particularidades culturas e ambientais de cada contexto, práticas urbanas que reconheçam a escala humana e os seus significados.

Esse tempo fértil e ao mesmo tempo inconsistente que Lyotard classificou como "período de permissividade"[1429], resultado das primeiras formulações do conceito pós-moderno das décadas de 1960 e 1970, continuou a elaborar discussões de várias ordens disciplinares, além de, sobretudo, explorar as definições dos conceitos que, particularmente, designavam o momento da pós-modernidade, já que se havia material produtivo suficiente para perceber o que estava acontecendo. Jürgen Habermas, na sua obra "Modernity: An Incomplete Project"[1430] (1980) apresenta uma reflexão crítica sobre o contexto entre o moderno e o pós-moderno. Como veremos, a década de 1980 reservou um amplo debate sobre os limites disciplinares e uma análise das relações interdisciplinares que atravessavam a arquitetura. Habermas, ao explorar a natureza do moderno, sua racionalidade e o projeto iluminista, expõe o seu projeto incompleto, inacabado. A demonstração dessa tese foi direta: a incapacidade de emancipar a humanidade através da razão, da ciência e do progresso, por meio das promessas não realizadas de justiça social e liberdade individual. Para Habermas, a continuidade do projeto da modernidade é ainda o único caminho, até porque a pós-modernidade não apresenta

[1426] Portoghesi, Paolo (Ed.), *The Presence of the Past*. Veneza: Electa, 1980.

[1427] Jügen Habermas, "Modernity: An Incomplete Project" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984 [1979], pp. 3-15.

[1428] Kenneth Frampton, *Idem*.

[1429] Lyotard, Jean-François. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças: Correspondência 1982-1985.* Lisboa: Dom Quixote, 1993 [1986], p. 13.

[1430] Jügen Habermas, "Modernity: An Incomplete Project" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984 [1979], pp. 3-15.

novo projeto para a humanidade. Assim, nos resta senão seguir o projeto iluminista. Ademais, o ideal de progresso pós-moderno é relativista, "formado por uma vanguarda de frentes invertidas [...] que sacrificaram a tradição da modernidade para abrir espaço para um novo historicismo"[1431], preocupado com o jogo da linguagem, com um sistema de valores que dimensiona a estética como meio de consumo, apresentando-se como uma antimodernidade. Para ele, a racionalidade comunicativa, por meio da compreensão mútua, intersubjetiva e ética, capaz de mediar conflitos, é uma revisão disciplinar a ser elaborada. A construção de uma esfera pública comunicativa, onde exista a participação deliberativa do indivíduo, alcança uma comunicação humana para a organização social. Além disso, outras revisões são apontadas: a relação da arte moderna, a construção da autonomia individual, a universalidade dos direitos humanos. Nesse ponto, Habermas e Lyotard concordam que, no cenário pós-moderno, "expandem-se cada vez mais os estudos e as pesquisas sobre a linguagem, com o objetivo de conhecer a mecânica da sua produção e de estabelecer compatibilidades entre linguagem e máquina informática"[1432].

Ihab Hassan[1433], na sua obra *Towards a concept of Postmodernism* (1982), argumenta sobre a dificuldade de definição do momento histórico em razão do fenômeno multifacetado que se manifesta nas diversas áreas disciplinares, como a arte, a arquitetura, a literatura, a filosofia, e as pesquisas que relacionam a cultura de forma geral, as limitações que o Movimento Moderno respaldou, e as múltiplas interpretações vigentes sobre o que se busca designar por pós-moderno. Segundo Hassan, "uma definição do conceito também requer uma visão dialética; pois os traços definidores são frequentemente antitéticos, e ignorar essa tendência da realidade histórica é cair na visão única e no sono de Newton"[1434]. Portanto, ao assumir a fragmentação como realidade, diferentemente da busca por totalidade e unidade, enfatizam-se a ambiguidade e a multiplicidade de significados, a indeterminação e a desconstrução, que Gregory Ulmer abordará pelo conceito "pós-crítica"[1435]. Desses

[1431] Jügen Habermas, "Modernity: An Incomplete Project" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984 [1979], p. 3.

[1432] Lyotard, Jean-François. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças: Correspondência 1982-1985*. Lisboa: Dom Quixote, 1993 [1986], p. viii.

[1433] Cf. Hassan, Ihab. "Towards a Concept of Postmodernism" *in* Rosenau, Pauline Marie (Ed.), *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987, pp. 84-96

[1434] Hassan, Ihab, *Idem*, p. 95.

[1435] Segundo Gregory Ulmer, o conceito de "pós-crítica" designa uma abordagem que celebra a diversidade de significados, a ambiguidade, a intertextualidade e a perfomatividade, pois reconhece a fragmentação, a indeterminação e a pluralidade das interpretações para a análise cultural e literária. É um conceito que vai além dos métodos tradicionais de crítica, como o formalismo e o estruturalismo, que buscam interpretações únicas e estáveis, mas que, neste momento histórico, não são suficientes pela complexidade e multiplicidade das significações da cultura pós-moderna. In Gregory Ulmer, "The Object of Post-criticism" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, pp. 83-110.

mecanismos de desmantelamento das estruturas e conceitos estabelecidos resulta assumir o hibridismo, a mistura de diferentes estilos, gêneros, culturas, desafiando, assim, conceitos fixos de identidade, fronteiras rígidas disciplinares e hierarquias tradicionais, abrindo espaço para combinações, imitações e pastiches, que, aos poucos passam a ser reconhecidos como parte legítima da cultura. Por outro lado, segundo Hassan, "também contém a necessidade de descobrir uma 'sensibilidade unitária' (Sontag), de 'cruzar a fronteira e fechar a lacuna' (Fiedler) e de atingir, como sugerir, uma imanência do discurso, uma intervenção noética expandida, uma 'imediatez neognóstica da mente'"[1436]. Hassan, portanto, ao atribuir conceitos para o moderno e o pós-moderno, por meio de "diferenças esquemáticas" – propósito/despropósito, design/chance, hierarquia/anarquia e presença/ausência –, observa que as acusações de niilismo, relativismo e superficialidade da cultura pós-moderna refletem percepções que mudam, estruturalmente, a experiência humana nas suas bases mais sólidas, a arte, a filosofia e a ciência. Segundo Hassan, "Igualdade e diferença, unidade e ruptura, filiação e diferença, tudo deve ser honrado se quisermos atender à história, apreender (perceber, entender) a mudança tanto como uma estrutura espacial e mental quanto como um processo temporal e físico, tanto como padrão quanto como evento único"[1437].

Andreas Huyssen[1438], na obra "Mapping the Postmodern" (1984), também explorou o conceito de pós-moderno e suas implicações culturais, quando analisa as tradicionais separações entre cultura erudita e cultura de massa[1439], posicionando-o em relação ao moderno, que manteve esta tradicional separação, e discutindo, no âmbito da linguagem, sobre a intertextualidade e o pastiche, ao desconsiderar a originalidade e a autenticidade próprias da construção iluminista do moderno. Assim, a "cultura de massas" torna-se elemento essencial da pós-modernidade. Na Arquitetura, as mudanças na linguagem podem ser atribuídas ao procedimento das misturas de estilos históricos, utilização do ornamento como método para um retorno as formas tradicionais ou ecléticas, como nas obras de Venturi e Graves. Assim, Huyssen dimensiona a descentralização e a pluralidade que o pós-moderno busca promover através de perspectivas e narrativas, ambíguas e irônicas, por meio das novas tecnologias e os meios de comunicação, a televisão como percepção de tempo e espaço, o vídeo e o cinema como construção da estética, utilização de técnicas de colagem e intertextualidade, e computadores como disseminação de informação, mídias de massa, fotografias e instalações

[1436] Hassan, Ihab. "Towards a Concept of Postmodernism" *in* Rosenau, Pauline Marie (Ed.), *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987, p. 95.

[1437] Hassan, Ihab. "Towards a Concept of Postmodernism." *in The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, 84-96. Columbus: Ohio State University Press, 1987, p. 88.

[1438] Andreas Huyssen, "Mapping the Postmodern" *in* Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

[1439] Cf. Huyssen, Andreas, *Idem*.

multimídias, para contribuir com as transformações culturais e subverter narrativas históricas convencionais. Nesse mesmo campo discursivo da conceituação do pós-moderno, Linda Hutcheon, na obra *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*[1440] (1988), caracteriza-o através da metaficção, da exploração e subvenção das convenções narrativas, da intertextualidade, da sobreposição de referências e citações, e do pastiche como técnica de combinação entre estilos e gêneros para criação de novos significados. Esses mecanismos, segundo Hutcheon, reinterpretam as narrativas e as teorias dominantes históricas, se utilizam, da autorreferencialidade e de uma visão pluralista da experiência humana.

Portanto, o que se percebe é o pós-moderno discutido frente ao Movimento Moderno, pela sua ruptura com as tradições do passado e sua forma de se comunicar por meio das vanguardas, conforme Steven Connor[1441] desenvolveu em análise abrangente na obra *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo* (1989). Connor dimensionou o momento pós-moderno como um movimento cultural, somente consolidado na metade dos anos 1970 e que possui a cultura de massa e a mídia como estrutura principal, Daí, a fragmentação, a ironia, a multiplicidade de perspectivas, a manipulação de imagens e a intertextualidade, que caracterizam uma estética que autoriza a sobreposição de estilos. Essa postura multifacetada conforma uma teoria da representação em que a distinção entre o real e o representado é estruturada pela simulação, hiper-realidade e uma subjetividade simulada, conforme Connor explica: "uma ficção pós-moderna, que parecera rejeitar a hierarquia, a conclusão narrativa, o desejo de representar o mundo e a autoridade do autor, oferecia a perfeita contraparte de uma crítica que enfatizava cada vez mais, de maneira positiva ou negativa, a impossibilidade da representação ou a liberdade irrestringível do leitor"[1442]. Connor desenvolveu que, após, internamente, as disciplinas tenham produzido provas conclusivas da existência do pós-moderno, passou-se a aproveitar, progressivamente, as definições de outras disciplinas para então consolidar uma atitude interdisciplinar que produziu diferentes caminhos para cada uma delas.

Na obra *Five Faces of Modernitiy: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987), Matei Calinescu[1443] discute a ruptura com as tradições do passado que o Movimento Moderno fundamentou em uma doutrina, sobretudo para responder às mudanças sociais e culturais do final do século XIX, quando atribuiu novos significados às convenções estabelecidas, sendo isto o elemento

[1440] Cf. Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

[1441] Cf. Connor, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*, São Paulo: Edições Loyola, 1992 [1989].

[1442] Connor, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*, São Paulo: Edições Loyola, 1992 [1989], p. 14.

[1443] Călinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987

crucial para a formação de uma nova consciência. A decadência do Movimento Moderno, que Calinescu posiciona como parte da narrativa pós-moderna, consolida uma visão pessimista da história da sociedade: por meio de revisitar o passado e reinterpretá-lo, reproduziu-se, com parte da cultura de massa em formação e como resposta às complexidades, uma estética popular e superficial, sintetizada no conceito de Kitsch, razão por que Hal Foster explica que "o pós-modernismo é geralmente entendido como um regresso à tradição"[1444]. Mas há um outro conjunto de discussões desenvolvidas na década de 1980 que não dimensiona a cultura pós-moderna como antagônica ao Movimento Moderno simplesmente. Jencks, na obra *What is Postmodernim?* (1986) elabora, através do movimento desconstrucionista, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard e Fredric Jameson, uma dimensão de autonomia e independência relacional dos seus próprios procedimentos. No campo estético, Rosalind Krauss[1445], na sua obra "Sculpture in the Expanded Field" (1979), discute que a produção escultórica se tornou "mutável de seu significado e função"[1446] e, diante do caráter "funcionalmente sem lugar"[1447], transformou-se em autorreferencial. E nesse sentido da perda fenomenológica do lugar[1448], que também acometeu a arquitetura na sua contribuição para o habitar humano, a escultura se torna um objeto autônomo, ao operar em relação à ausência do local fixo ou do abrigo, e da perda absoluta de lugar, que Krauss ilustra com a absorção do pedestal. A escultura, segundo a autora, a partir dos anos de 1960, se colocou no campo ampliado entre a arquitetura e a paisagem, determinada pelas relações entre não-arquitetura e arquitetura (estruturas axiomáticas), entre paisagem e arquitetura (locais-construção) e não-paisagem e paisagem (locais demarcados). As

[1444] Hal Foster, "Postmodernism: A Preface" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, p. ix.

[1445] Cf. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984 [1979], pp. 31-42.

[1446] Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984 [1979], p. 132.

[1447] Rosalind Krauss, *Ibidem*.

[1448] A discussão sobre a perda do lugar na arquitetura ganha destaque nas revisões do moderno a partir da publicação do ensaio de Heidegger em 1951. Desde então, diversos autores, Kenneth Frampton, Karsten Harries Christian Norberg-Schulz, já mencionados, Juhani Pallasmaa, David Seamon e Alberto Pérez-Gómez se dedicaram, ao longo das décadas posteriores, a explorar essa condição adquirida na modernidade, incluindo suas implicações para a escultura, como abordado por Rosalind Krauss. Cf. Heidegger, Martin, "Construir, habitar, pensar" *in* Heidegger, Martin, *Ensaios e conferências*, Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012 [1951]; Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1979; Norberg-Schulz, Christian, *The Concept of Dwelling: On the Way to Figurative Architecture*. New York: Rizzoli, 1985; Frampton, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance." *in The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, edited by Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983, pp. 16-30; Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. London: Academy Editions, 1996; Seamon, David, *A Geography of the Lifeworld: Movement, Rest and Encounter*. New York: St. Martin's Press, 1979; Pérez-Gómez, Alberto, *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

categorias são sistematizadas em um diagrama do campo ampliado que discute a escultura a partir das relações espaciais com a arquitetura. As estruturas axiomáticas são construções que têm o objetivo de intervir no espaço real da arquitetura. As esculturas vetorizadas para as categorias de locais-construção são estruturas que se conceituam a partir de elementos do lugar, como eixos e elementos arquiteturais. As esculturas de locais-demarcados se identificam pela manipulação física dos locais, como aplicação de marcas permanentes e não-permanentes construídas. Krauss explica que, independentemente do meio de expressão empregado, é aplicado um "mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural"[1449]. Esse diagrama que Krauss apresenta é uma teoria da linguagem da escultura, numa busca reflexiva sobre o percurso que a escultura toma no século XX e a expressão que a escultura se estabelece em relação ao espaço arquitetônico. A experiência arquitetural da escultura, à qual Krauss se refere, está diretamente relacionada com o protagonismo do espaço reestabelecido na arquitetura. A restituição do espaço como elemento principal e definidor da arquitetura foi pautada e explorada no campo da arquitetura moderna, ao considerar uma gramática que se posicionou para discutir, elaborar e projetar o espaço. Ela se configurou com uma sintaxe de regras baseadas num modo racional de projetar e construir, no objetivo de resolução de problemas reais, e numa semântica de buscar de significados espaciais para dar sentido ao usuário. A discussão se apresentou como uma busca do espaço real. Ao materializar esse real no espaço interior, a arquitetura moderna colocou o espaço em evidência, contrapondo-se à gramática da arquitetura clássica do período de 1840 a 1900, reconhecido como o período maneirista do Neoclassicismo. Essa arquitetura de matriz clássica, centralizada numa arquitetura que tinha o intuito de corresponder às demandas sociais e políticas de classes economicamente dominantes, tornou-se arquitetonicamente arbitrária[1450]. Houve, nesse sentido, a busca disciplinar, que também se institucionalizou com os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (1928-1956), de não apenas elaborar uma nova gramática como aplicá-la desde o projeto e a construção. Porém, identificam-se direções distintas tomadas na arquitetura moderna, principalmente com diferentes compreensões arquitetônicas perante da conceção dos espaços, e que podem nos direcionar para uma nova investigação sobre esses conceitos elegidos no período já determinado de pós-moderno.

[1449] Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984 [1979], p. 136.

[1450] Bruno Zevi, em seu livro *A Linguagem Moderna da Arquitetura: guia ao código anticlássico*, defende que a arquitetura do final do século XIX e começo do século XX estava aplicando metodologias para os projetos arquitetônicos sem uma função a priori a favor da qualidade do espaço. Ele cita a forma da caixa arquitetônica independente das especificidades do programa, a aplicação da simetria em detrimento da fachada do edifício, a tridimensionalidade regida pela dominância da perspectiva etc. Cf. Zevi, Bruno, *A linguagem moderna da arquitectura: guia ao código anticlássico*, Lisboa: Edições 70, 1997.

A questão que Rosalind Krauss realiza sobre a escultura no campo ampliado da arte também foi discutida, relativamente, por Fredric Jameson[1451] quando aponta no seu texto "Postmodernism and Consumer Society" (1982) que parte da falta de aceitação e compreensão do conceito de pós-modernismo deriva da falta de familiaridade com as obras de arte[1452], que produz reações específicas contra as formas estabelecidas do moderno, o "inimigo morto", e que estabeleceu o apagamento das fronteiras e da distinção entre "alta cultura" e a "cultura de massa ou popular", que atinge, particularmente, do ponto de vista acadêmico, "as categorias mais antigas de gênero e do discurso", ao sintetizar diferentes áreas disciplinares em "teoria contemporânea". Assim, Jameson recorre ao pós-moderno como um conceito de periodização, cuja caracterização se conforma em novas propriedades formais na cultura que, segundo ele, pode ser compreendia por meio do pastiche, a "imitação de estilos mortos", e da esquizofrenia, "uma visão diferenciada do mundo no presente" que explica por que "o modernismo clássico é uma coisa do passado e por que o pós-modernismo deveria ter tomado seu lugar"[1453]. Jameson, então, liga os fatos que se relacionam com o capital de consumo ou multinacional e que parecem marcar uma ruptura radical com a sociedade pré-guerra: a sociedade pós-industrial, o capitalismo multinacional, a sociedade de consumo, sociedade de mídia, novos tipos de consumo, obsolescência planejada, ritmo cada vez mais rápido de mudanças de moda e estilo, a penetração da publicidade, televisão e mídia, a substituição da antiga tensão entre cidade e país, centro e província pelo subúrbio e por padronização, o crescimento das grandes redes de superações e a chegada da cultura automobilística.

O campo ampliado da escultura que Krauss dimensiona, Bernard Tschumi em *Arquitetura e limites I*[1454] discute também os limites disciplinares da arquitetura, tanto no âmbito físico quanto no conceitual, ao questionar as convenções tradicionais da prática arquitetônica e propondo uma postura mais experimental. Segundo Tschumi, ao encontrarmos elementos desconcertantes localizados à margem, revelam-se excessos e códigos ocultos que sugerem outras definições e interpretações e expõem seus paradoxos e contradições. Segundo Tschumi, na arquitetura, embora a sua materialização esteja na

[1451] Fredric Jameson, "Postmodernism and Cosumer Society" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, pp. 111-125.

[1452] Jameson cita a poesia de John Ashbery em reação à poesia modernista acadêmica; os edifícios pop e galpões decorados celebrados por Robert Venturi em reação aos edifícios monumentais do Estilo Internacional da arquitetura moderna; o Fotorrealismo; a música de John Cage; Philip Glass e Terry Riley; o punk e o rock new wave, com grupos como Clash, Talking Heads e Gang of Four; o cinema de Godard; as obras de William Burroughs, Thomas Pynchon, Ishmael Reed e o novo romance francês. *In* Fredric Jameson, "Postmodernism and Cosumer Society" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, p. 111.

[1453] Fredric Jameson, "Postmodernism and Cosumer Society" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, p. 114.

[1454] Bernard Tschumi, "Architecture and Limits I", *Artforum19*, n. 4, Dezembro 1980, p. 35-43.

construção, ela também existe no âmbito textual, na expressão do desenho, como Piranesi ou Boulée, que não deixam de realizar uma abordagem complexa, necessária e teórica sobre arquitetura. Entretanto, Tschumi expõe que o problema disciplinar reside na popularidade do debate arquitetônico e a disseminação de seus desenhos em outros campos de domínio do saber, que mascaram os seus limites e descartam as obras limitadas disciplinarmente ao associá-las às exigências do mercado apenas. Esse problema disciplinar ainda se expande quando classifica em duas vertentes arquitetônicas habituais, a "versão maximalista", "voltada para as questões sociais, culturais, políticas e programáticas"[1455] e a "versão minimalista", que se concentra "em fatores como estilo, técnica e outros"[1456], e exclui projetos mais "rebeldes e audaciosos" em defesa da coerência estilística do movimento moderno. Tschumi dimensiona o problema para um ciclo crítico disciplinar que perpetua "cancelamentos", no sentido de que "o pensamento arquitetônico não é uma simples questão de opor o *Zeitgeist* ao *genius loci,* de opor questões conceituais a questões alegóricas ou alusões históricas a uma pesquisa purista. Infelizmente, a crítica arquitetônica ainda é um campo muito pouco desenvolvido"[1457].

Diante do contexto da ascensão da complexidade da iconologia como parte significativa da cultura arquitetônica, o texto de Michael Graves, "Argumentos em favor da arquitetura figurativa"[1458] (1982), representa uma contribuição para a discussão da linguagem arquitetônica. Segundo Graves, a "linguagem interna" compreende-se como a forma prática do edifício, e a forma poética da arquitetura reflete "a influência dos problemas externos à construção e incorpora a expressão tridimensional dos mitos e rituais da sociedade"[1459]. Graves, que estabeleceu em sua arquitetura elementos figurativos, desde a sua arquitetura moderna, quando classificado como parte dos cinco "arquitetos brancos", com a aplicação de cores e fragmentos históricos, como jardins clássicos idealizados, já na sua arquitetura pós-moderna, constituiu relações com as arquiteturas clássicas. Em 1978, realizou a direção editorial da AD sobre a exposição "Roma Interrota"[1460], que teve sua importância para preparar o contexto para a Bienal de Veneza de 1980. "Roma Interrota"[1461] representou métodos de intervenção

[1455] Bernard Tschumi, "Arquitetura e limites I" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1980], p. 174.

[1456] Bernard Tschumi, *Idem*, p. 175.

[1457] Bernard Tschumi, *Ibidem*.

[1458] Cf. Michael Graves, "A Case for Figurative Architecture" *in* Karen Vogei Wheeler, Peter Arnell e Ted Bickford (Eds.), *Michael Graves: Building and Projects 1966-1981*. Nova York: Rizzoli, 1982, pp. 11-13.

[1459] Michael Graves, "Argumentos em favor da arquitetura figurativa" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1982], p. 103.

[1460] Cf. Michael Graves, "Roman Interventions", *AD*, "Roma Interrotta", profile 20, v. 49, n. 3-4, 1979.

[1461] A Exposição "Roma Interrota" foi um projeto elaborado pelo arquiteto italiano Piero Sartogo (1934-2023) com a contribuição dos arquitetos Colin Rowe, Fred Koetter, Robert Venturi, Denise Scott Brown, John Rauch,

a partir do mapa de Giambattista Nolli, "o Pianta Grande di Roma" (1748): na planta da cidade, colagens, reinterpretação histórica, reencenação dos tipos arquitetônicos, reelaboração da monumentalidade clássica, relações de sobreposição entre arquitetura e espaço, arquitetura e arquitetura. Nesse exercício de imaginar a cidade por meio de novas leituras e usos para seus espaços urbanos, a relação entre o antigo e o moderno modifica o tecido histórico a favor de reestabelecer novas possibilidades disciplinares para cidades consolidadas. A exposição contribuiu para a discussão sobre a retomada do valor do monumento, do ornamento, do simbólico e dos signos da arquitetura histórica como matéria fundamental para a arquitetura contemporânea. Embora a proposta tivesse um intervalo no tempo, entre o plano de Nolli e a proposta de intervenção, sem considerar as transformações ocorridas, sem considerar a realidade urbana, esse "método" de intervenção aplica a ideia de que o tecido urbano opera como palimpsesto, ao considerar seus fragmentos, sem sobrepor seu *genius loci,* demonstrando o método "contextualista". Fica evidente a preocupação disciplinar em reconciliar o antigo e o moderno por meio da composição de suas estruturas simbólicas, mas também de evidenciar que, nos sistemas compositivos das cidades, a coexistência de conflitos arquitetônicos e urbanísticos não deve enrijecer suas dinâmicas urbanas ou confiar à arquitetura sua resolução, mas, sim, autorizar a justaposição de soluções arquitetônicas contraditórias.

Os "Três tipos de historicismo" (1984) sobre o problema da tradição que Alan Colquhoun elenca explicam o historicismo do movimento romântico alemão do século XVIII, "a teoria de que todos os fenômenos socioculturais são historicamente determinados e todas as verdades relativas"; o historicismo ligado ao idealismo e ao neoplatonismo; e o conceito moderno, geralmente associado ao *Zeitgeist*, "um interesse pelas tradições e instituições do passado", ou espírito da época, "a utilização de formas históricas". Colquhoun ainda demonstra duas posições pós-modernas: aquela em que a história não é teleológica, que considera a tradição como uma condição necessária para a produção de significado. Encontra-se no revivalismo historicista, ao revisar a perda da capacidade significativa do Estilo Internacional e eleger o recurso da tradição como retomada do sistema de convenções aceitas[1462]; e aquela que considera o conhecimento da história essencial para a compreensão do presente. Dentro do contexto da pluralidade disciplinar, a década de 1980, inaugurada pela Bienal de Veneza com a exposição "A Presença do Passado" (1980), como já mencionado, destacou-se pela continuidade da diversificação das abordagens arquitetônicas. Esse período foi caracterizado por um renovado protagonismo do revivalismo historicista e vernáculo, a

Michael Graves, Aldo Rossi, James Stirling, Paolo Portoghesi, Leon Krier, Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Rob Krier, Lucio Passarelli e Giulio Carlo Argan. Ocorreu no Mercado de Trajano em Roma (1978), na Architectural Association (AA) em Londres (1979), no Centre Pompidou em Paris (1979), no Collegi d'Arquitectes de Catalunya (1980) e no Institut Français d'Architecture em Paris (1981),

[1462] Cf. Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

continuidade do contextualismo cultural, a versatilidade do ecletismo, o paradigma da singularidade e uma nova abstração formal, e ainda a continuidade do uso radical da alta tecnologia[1463]. A arquitetura pós-moderna do início dos anos 1980 celebrava a cultura por meio de imagens, como foi abordado por Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour em *Learning from Las Vegas*[1464]. O revivalismo historicista e vernáculo, que emergiu na década de 1960 em resposta à perda de significado do Estilo Internacional, incentivou o retorno da tradição por meio da reutilização de um sistema de convenções, como as linguagens clássicas e as posturas nostálgicas. Dessa maneira, na década de 1980, esse movimento alcança uma fase de maior expressão, promovendo a recuperação e a revalorização da tradição Beaux-arts e fomentando o contextualismo e o ecletismo, especialmente em países como Itália, Bélgica, Espanha, Estados Unidos e Grã-Bretanha[1465]. No âmbito do contextualismo cultural, a ênfase residiu em conferir primazia ao contexto urbano no qual a nova obra arquitetônica se insere, um conceito com origem na década de 1950. Esse pensamento persistiu a partir das ideias de Ernesto Nathan Rogers[1466], que defendia o realismo, a adaptabilidade à tradição local e às preexistências ambientais; do conceito de *genius loci* de Christian Norberg-Schulz[1467]; e da noção de continuidade crítica com a tradição disciplinar propagada por Aldo Rossi[1468]. O ecletismo, nesse cenário, fez uso literal das linguagens do passado, aplicando elementos construtivos da arquitetura histórica sem grande elaboração ou abstração, caracterizando-se como classicista e historicista. Der outro lado, a nova abstração formal propunha uma postura que rejeitava o apelo à história, centrando-se, essencialmente, na abstração e na experimentação formal, influenciada pelo pensamento pós-estruturalista e pelos processos conceituais da arte contemporânea[1469]. Diferentemente das décadas de 1950 e 1960, em que as ciências sociais começaram a influenciar a construção do espaço urbano, a nova corrente de abstração formal comumente negligenciou as questões sociais, concentrando-se, principalmente, nos jogos formais e estéticos. Embora o fim da

[1463] Montaner, Josep Maria, *Idem.*

[1464] Venturi, R.; Scott Brown, D; Izenour, S. *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. 2. ed. Cambridge, Mass.; Londres: The MIT Press, 1991 [1972].

[1465] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

[1466] Rogers, E. N. *Esperienza dell'architecttura*. Milano: Skira Editore, 1997 [1958].

[1467] Cf. Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006 [1966].

[1468] Aldo Rossi, *A Arquitetura da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966].

[1469] Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

utopia já tivesse sido anunciado[1470], simbolicamente representado pelo incêndio da geodésica de Buckminster Fuller (1976), o uso radical da alta tecnologia manteve-se como um tema disciplinar proeminente. No Brasil, em razão do contexto da ditadura militar, a desagregação nacional resultou na desilusão com o projeto ideológico e estético formulado pela vaga modernista da década de 1920 e 1930, abrindo caminho também para outras perspectivas e abordagens

[1470] Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 12.

3.3 Variações do modelo urbano de Lucio Costa

3.3.1 A "alternativa paramoderna" para o Novo Polo Urbano de São Luís [1979-1980]

As teorias da década de 1970 que compuseram um corpo abertamente crítico ao modelo herdado do Movimento Moderno já tinham a ideia consciente de uma condição pós-moderna. Foi nesse período de intensa discussão disciplinar acerca das questões urbanas que Lucio Costa, além da proposta para Alagados (1972) e para a Capital da Nigéria (1976), realizou a proposta para o Novo Polo Urbano de São Luís (1979-1980). De tal modo, é possível identificar que diante da diversidade de posições, do pluralismo de ideias e descontinuidades que caracterizaram o período das revisões do moderno, a análise do projeto urbanístico do Novo Polo Urbano de São Luís revela diálogos, procedimentos de revisão e discussões disciplinares que são adotados por aproximação aos debates disciplinares pós-modernos. Algumas questões se apresentam sobre o projeto: a contribuição para a dispersão do centro histórico de São Luís, a persistência no modelo de agrupamento em superquadra e a morfologia adotada como parte da sua urbanística.

Após as transformações significativas e as objeções à ideologia do Movimento Moderno na década de 1960, que resultaram na emergência de novas correntes e concepções que se originaram a partir das críticas ao modernismo, ocorreu a consolidação da condição pós-moderna durante a década de 1970[1471]. As discussões desses períodos contribuíram para questões mais amplas, já decorrentes dos debates sobre o direito à cidade e à habitação e que foram pontos nevrálgicos disciplinares dos anos 1960[1472]. As novas propostas metodológicas abrangiam uma ampla gama de abordagens, que variavam desde um novo funcionalismo associado à expressão tecnológica até propostas radicais. Essas contribuições incluíam também a experiência dos metabolistas japoneses, a influência interdisciplinar da antropologia, a busca por uma nova racionalidade, a concepção da arquitetura como um sistema de jogos simbólicos inéditos do que resultaram uma nova linguagem comunicativa e novos conceitos de forma. Além disso, houve o ressurgimento do historicismo e do vernacular, a continuidade do contextualismo cultural, o ecletismo e a proposição de um novo estatuto para a obra de arte[1473] . O surgimento de uma nova abstração formal assinalou o declínio da ortodoxia moderna

[1471] Montaner, Josep. Maria. *Depois do Movimento Moderno*: Arquitetura da segunda metade do século XX. São Paulo: Gustavo Gili, 2001.

[1472] Jacobs, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001 [1961]; Lefebvre, Henri, *O Direito à Cidade*, Lisboa: Letra Livre, 2012 [1968].

[1473] Montaner, Josep. Maria. *Depois do Movimento Moderno*: Arquitetura da segunda metade do século XX. São Paulo: Gustavo Gili, 2001.

racionalista, sendo esse evento simbolicamente ilustrado pelo encerramento da Escola de Design de Ulm, em 1968[1474].

Até a década de 1950, a cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão, constituída em 1612 pela metrópole portuguesa, se desenvolvia em uma mancha de ocupação contínua, vinculada ao centro histórico, que, até então, se configurava como o coração da cidade. Devido à intensa conexão da cidade à metrópole portuguesa e ao terremoto em Portugal (1755), o traçado viário, que define uma malha geométrica e regular do centro histórico de São Luís, tem sua estrutura morfológica semelhante à da baixa pombalina de Lisboa, devido a reconstrução simultânea da cidade ao desenvolvimento à cidade de São Luís. Após a década de 1950, várias áreas periféricas, que, previamente, não estavam diretamente associadas ao núcleo central, começaram a crescer e a se estabelecer de forma mais consolidada, em razão, principalmente, do desenvolvimento populacional crescente. O projeto de Lucio Costa consistiu em planejar um Novo Polo Urbano de São Luís (NPU1), em uma dimensão urbana no âmbito de uma escala de bairro, prevendo um núcleo central e uma zona de habitação[1475]. A proposta de Lucio Costa, indubitavelmente, representava um empenho de expansão que se inseria dentro do contexto delineado pelo Plano de Expansão da Cidade de São Luís (1956), concebido pelo engenheiro Ruy Ribeiro Mesquita, e que, posteriormente, serviu de base para a formulação do Plano Diretor (1975)[1476]. O objetivo do Plano Diretor era ordenar a expansão territorial, estruturar um sistema viário de circulação mais complexo, que incluía a construção de pontes para vincular áreas adjacentes à ilha, e determinar a proteção do tecido histórico, que justificava a expansão descentralizadora, sem a fixação dos limites da cidade[1477]. Em decorrência, o centro histórico de São Luís apresentava declínio patrimonial em relação à expansão territorial, ao crescimento urbano

[1474] Montaner, *Idem*.

[1475] A proposta para o Novo Polo Urbano de São Luís no Estado do Maranhão foi feita a convite do prefeito, o engenheiro Mauro Fecurt, responsável pela gestão da cidade no período de 1979-1980, com o objetivo de consolidar áreas fragmentadas da cidade com habitações para a classe média. Embora a proposta de Lucio Costa não tenha sido implantada, segundo ele em razão da "volumetria excessiva do projeto que se revelou inadequada e economicamente inviável", serviu como "estudo proposição original preliminar do centro comercial de Haroldo Pinheiro." E Lucio Costa "louvou como foi recriado e implantado" (Notas de Lucio Costa encontradas no espólio do arquiteto na Casa da Arquitectura em Matosinhos, Portugal).

[1476] O Plano Diretor da cidade de São Luís foi instituído pela Lei n. 2.155, de 28 de junho de 1975. Além deste, precedem o projeto de Lucio Costa, o Plano de Remodelação, Extensão, Embelezamento e Saneamento da Cidade de São Luís (1936), do urbanista carioca e prefeito de São Luís Octácílio Saboya Ribeiro (1899-1967), o Plano de Valorização do Patrimônio e Desenvolvimento do Turismo do arquiteto francês Michel Parent (1967), o Plano de Recuperação de Alcântara, dos arquitetos Dora e Pedro Alcântara como parte do IPHAN-RJ (1966), a proposta de Conservação e Expansão de São Luís e Alcântara, do arquiteto português Viana e Lima (1973) e do arquiteto argentino Raul Pestana (1974), o Plano Urbano de Expansão de São Luís e Notas sobre Alcântara do arquiteto carioca Wit olaf Prochinik (1977,) e o Programa de Valorização Urbana de São Luís (1979) *in* Pluenger, G.; Moniz, Manoel, 2020; Nascimento, L. M., 2020.

[1477] Diniz, A. M.; O Urbanismo Modernista em São Luís: Plano de Expansão da Cidade (1956). *Revista do CEDS*, v. 1, n. 2, Março-Julho 2015, pp. 1-19.

e a um novo padrão de segregação socioespacial, que atribuía implicações para a configuração do centro histórico da cidade, retirando, sobretudo, sua vitalidade. O projeto também estava contextualizado com as grandes obras da ditadura militar empresarial – e a construção do Anel Viário (1972-1985) e da Barragem do Rio Bacanga (1968-1973), entre outras obras, estavam sendo realizada no Estado.

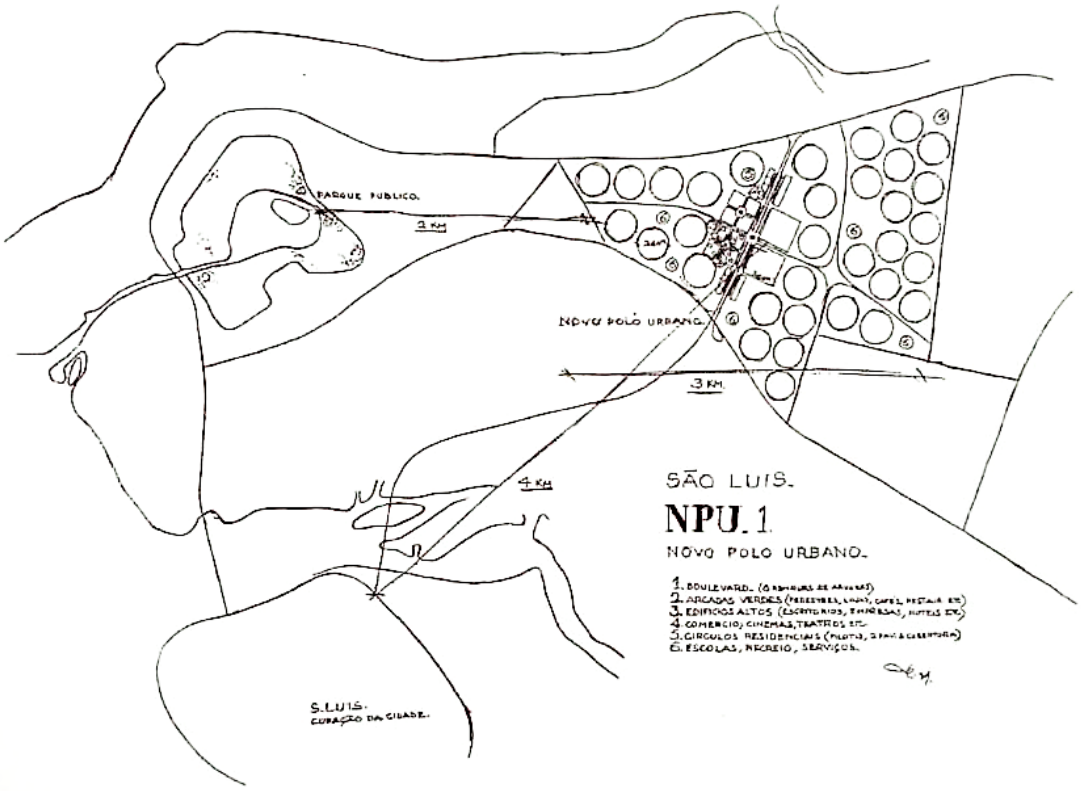
Para o Novo Polo Urbano de São Luís, o sítio que seria destinado para o projeto, tinha um formato triangular, com três quilômetros na sua maior dimensão [atualmente, nele se situa o Parque Estadual do Sítio do Rangedor, uma unidade de conservação e proteção de reposição de aquíferos, instituída por decreto estadual (2005)], a quatro quilômetros do coração da cidade já consolidado e a dois quilômetros do parque público. O Novo Polo Urbano se configuraria como uma área urbana e autônoma da área já consolidada da cidade. Duas questões eram importantes nesse âmbito da expansão da cidade: a primeira era sobre a autonomia do núcleo urbano que, pelo contexto de São Luís, contribuiria para o enfraquecimento, devido à descentralização, do coração da cidade. [Problema atualmente grave em relação à ocupação nobre da zona central: o abandono do centro histórico, que corre o risco de perder seu título de Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO[1478] por estar perdendo o seu signo linguístico e, sobretudo, pela incompetência da gestão pública para gerir o uso e a atividade do solo da cidade, que implicou na sua degradação e nas suas configurações tradicionais]. A segunda questão era sobre a dispersão urbana, que se constituíra "como uma ruptura no processo histórico de urbanização, entendendo-a, portanto, como um fenômeno completamente novo"[1479].

Os debates acerca do contraste entre o modelo urbano compacto e disperso emergiram como um domínio de estudo desse período e, apesar de abarcarem os extremos que esses paradigmas representam, também reconhecem a relevância e o valor histórico de ambas as tendências morfológicas na formação do tecido urbano[1480]. Lucio Costa já havia revisado questões relacionadas à expansão urbana da cidade, especialmente em resposta às críticas dirigidas ao Plano Piloto de

[1478] O Centro histórico de São Luís foi tombado pelo IPHAN em 1974, pelo governo do Estado em 1986 e pela UNESCO em 1997.

[1479] Pescatori, C. Cidade compacta e cidade dispersa: ponderações sobre o projeto do Alphaville Brasília, *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 17, n. 2, p. 40, 2015.

[1480] Cf. Secchi, B. *A cidade do século vinte*. São Paulo: Perspectiva, 2009.



32. Esquema de implantação do Novo Polo Urbano de São Luís, Lucio Costa, 1979-1980. Lucio Costa, "São Luís" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979-1980], p. 363.

Brasília[1481], cujo plano urbanístico não contemplava adições em sua concepção original. Essa postura foi incorporada, de certa forma, pela administração territorial, e tornou-se uma característica determinante do pretexto para a criação das cidades satélites de Brasília. Depois disso, Lucio Costa, nos projetos urbanísticos do Plano Piloto da Barra da Tijuca (1968), Alagados e na proposta para a capital da Nigéria, os planos adquiriram zonas para crescimento ou contemplaram procedimentos para adições de porções urbanas. Para as Quadras Econômicas da expansão de Brasília (1985), assim como para a proposta para Alagados, determinou não apenas áreas incluídas no espaço urbano da cidade como também propôs um modelo de superquadra que funcionaria como uma unidade de colagem de um aglomerado habitacional para o crescimento e adensamento populacional. Pode-se reconhecer a autonomia e a dispersão no Novo Polo Urbano de São Luís quando se identifica que o projetado possui autonomia em relação ao centro histórico, em razão de sua escala edilícia, arquitetura de arranha-céus que contrastava com a arquitetura histórica luso-brasileira, o desenho em cruz compondo um núcleo figurativo e concêntrico em razão da força centrífuga que exerce nas unidades residenciais que orbitam em volta do núcleo na melhor maneira das cidades satélites, mantendo a devida equivalência em relação à escala. Além disso, o núcleo abrangia as principais atividades sociais, econômicas e de lazer, propiciando sua autonomia.

Sobre o padrão contemporâneo de desenvolvimento, Rem Koolhaas[1482], "diferentemente das propostas urbanas pós-modernas de Rowe (a cidade-colagem), de Aldo Rossi (a cidade analógica) e de Leon Krier (a reconstrução da cidade europeia)"[1483], defendeu uma "alternativa paramoderna"[1484]. Koolhaas discute sobre a expansão desordenada conceituada como *sprawl* ou *urban sprawl*, a produção ilimitada de não lugares, o deslocamento do centro para a periferia e os lugares periféricos das cidades, o espraiamento urbano, em oposição à defesa ampla de um centro urbano bem definido. Remodelar sem necessariamente destruir a cidade preexistente[1485]. Tais defesas levaram para o conceito das *edge cities*[1486], que, conformadas por um processo de fragmentação do meio urbano nos arredores das grandes cidades, podem se valer de qualidades espaciais válidas e determinar alto grau qualitativo. Tais defesas de um descentramento, que, muitas vezes, encontrou eco na teoria da

[1481] Bruno Zevi, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.). *Brasília – antologia crítica*. Cosac & Naify, 2012 [1960], pp. 66-72.

[1482] Koolhas, Rem. Toward the Contemporary City, *Design Book Review*, n. 17, 1989, p. 15-16.

[1483] Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 355.

[1484] Nesbitt, Kate*, Idem*, p. 68.

[1485] Koolhas, Rem. Toward the Contemporary City, *Design Book Review*, n. 17, 1989, p. 15-16.

[1486] Também conhecido pelas expressões "cidades limítrofes", "cidades de contorno", "cidades externas", "cidades dentro da cidade".

linguagem desconstrucionista de Jacques Derrida[1487], argumentavam que o caráter dos edifícios e das coisas conduz a construção da linguagem e pode trazer outras concepções espaciais, respaldando o descentramento da proposta de Lucio Costa. O centro, nesse sentido, é compreendido como um ponto binário que cria uma oposição à periferia. As propostas de Koolhaas se apresentam de forma revisionista no sentido de que as metodologias modernas adotadas eram sobre a demolição para renovação dos conjuntos urbanos para ampliação das ruas para automóveis e sobre o planejamento para a expansão da cidade.

Lucio Costa reproduziu o tipo urbano que apresentou no projeto da Vila Operária de Monlevade (1934) e da Capital da Nigéria. Ou seja, um centro urbano circundado pela zona de habitação, com uma configuração em que a forma contrasta entre um centro rígido, geométrico e uma área de habitação com formas orgânicas, conformando que as funções determinam o arcabouço estrutural, definindo um zoneamento monofuncional. O projeto de Lucio Costa ameniza o impacto da ruptura com o centro histórico quando não contempla no programa, embora seja de uso misto, um centro cívico. Segundo Lucio Costa, no ponto central planejaram-se "quatro pátios [que] se articulam[articulavam] à praça central com chafariz, destinando-se as lojas contíguas a restaurantes, cafés, confeitarias etc., constituindo-se assim o conjunto num verdadeiro centro de compras aberto"[1488]. No centro urbano, a escala cotidiana ocorria no interior da escala monumental. Para o núcleo central, Lucio Costa restaura o formato de quarteirão comercial quadrado, configurado de maneira diferente entre si. O centro é proposto com *boulevares* com renques de árvores, arcadas verdes para pedestres com estabelecimentos comerciais, edifícios altos comerciais e dois eixos transversais que, além de vincularem a zona habitacional também vinculavam o Novo Polo Urbano ao centro histórico. O zoneamento monofuncional moderno é um ponto de revisão que ocorreu no urbanismo pós-moderno devido a fatores sociológicos identificados. Jane Jacobs, por meio da análise das áreas interiores urbanas, numa compreensão dos desafios que delineiam os espaços em uma abordagem sociológica abrangente, postulou três características essenciais do planejamento urbano que devem ser consideradas para garantir a segurança no espaço público: a clara distinção entre o espaço público e o privado; a presença de atividades urbanas que proporcionem vigilância natural às ruas; e a constante ocupação das calçadas por uma variedade de usuários, tanto pedestres quanto observadores[1489]. Para o centro do Novo Polo Urbano, Lucio Costa definiu o uso misto, comércio e habitação, porque "é importante prever apartamentos nessa parte central do novo polo urbano, não

[1487] Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Ed. Du Minuit, 1967.

[1488] Lucio Costa. "Novo Polo Urbano de São Luís" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979], p. 363.

[1489] Jacobs, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001 [1961], p. 35.

só porque serão muito procurados, como porque garantirão vida permanente, evitando o esvaziamento quando o horário de trabalho se encerra"[1490]. Assim, Lucio Costa faz uma revisão morfológica que, de alguma maneira, não cumpre com o zoneamento funcional rígido, como, por exemplo, o centro do Plano Piloto de Brasília, no Setor Comercial Sul, que, atualmente, se encontra em meio a um amplo debate sobre o estabelecimento do uso misto[1491], analisando a ampliação dos usos e atividades comerciais, serviços e habitação.

A zona residencial é conformada por superquadras residenciais circulares, que, na urbanística de Lucio Costa, já havia sido concebida para a proposta da capital da Nigéria. As superquadras conformes ao Plano Piloto de Brasília, circundadas pelo anel de arborização, com edifícios residenciais conformados como volumes retangulares de até três pavimentos, e equipamentos sociais, como escolas, recreio e serviços, se agrupavam no Novo Polo Urbano conforme delineamentos naturais e as vias de ligação. O sistema de arborização das superquadras delimitava o sítio sendo capaz de conferir a monumentalidade própria cada tipologia. A distribuição das superquadras no sítio ocorria em conformação com as preexistências ambientais da vegetação, nascentes e cursos d'água preservados. Os conjuntos habitacionais se apresentavam no modelo de superquadra circular, com traçado viário determinado pelo espaço conformador das estruturas circulares e os vazios composicionais. Na ontologia de Choay[1492] podem-se identificar tais características no urbanismo progressista, mas também no urbanismo culturalista, porquanto define uma feição de cidade-jardim, devido ao sistema de arborização estrutural. O desenho aberto delimitado por elementos preexistentes, topográficos e dos rios permite um crescimento com implementação orgânica devido à forma circular da unidade de habitação.

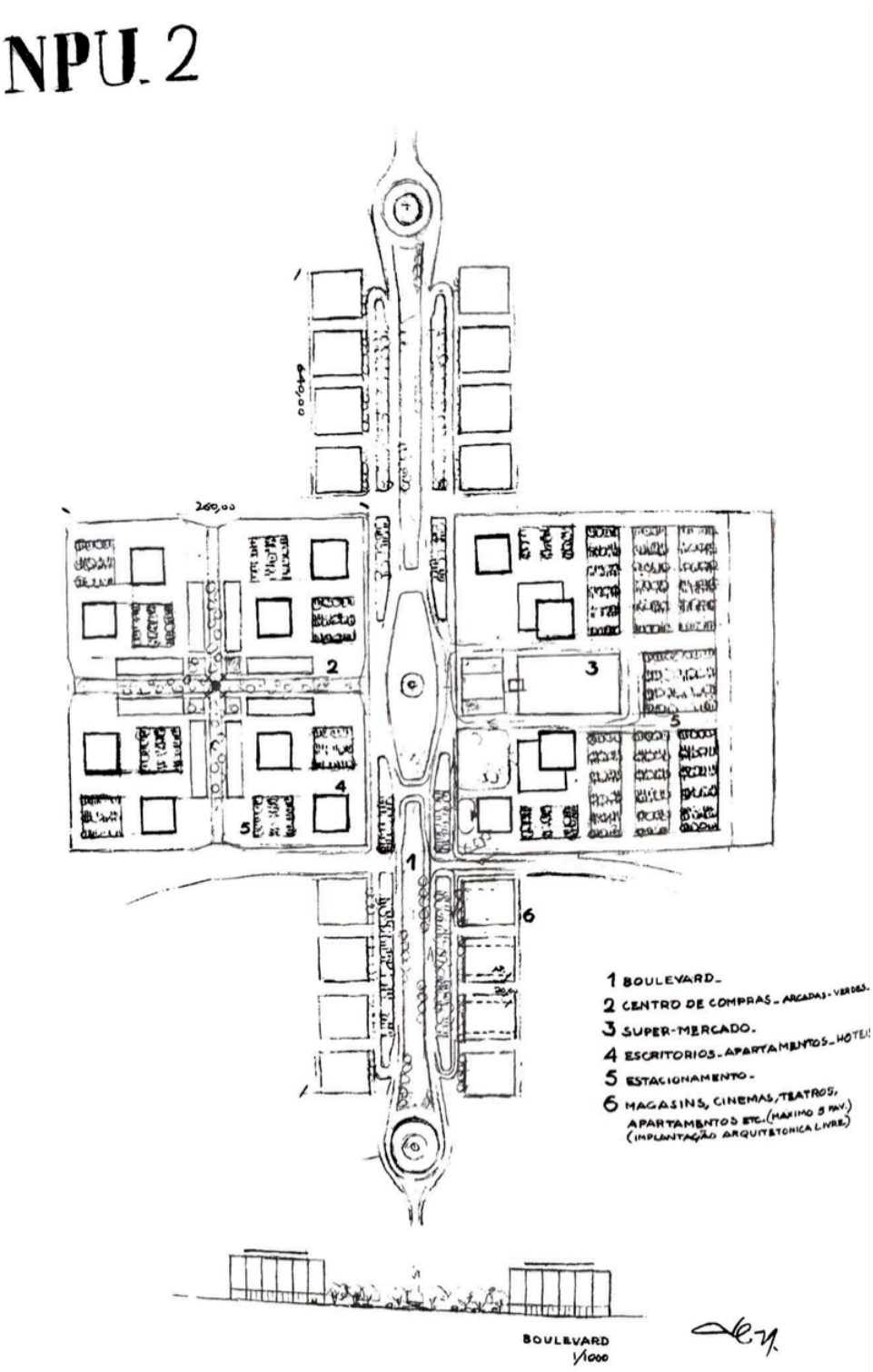
A partir do final da década de 1940, no Brasil, houve uma ampla produção de habitação por meio da política habitacional dos Institutos de Previdência e a expansão do eixo de crescimento. As diretrizes do arquiteto português Viana de Lima, em sua visita como especialista da UNESCO, convidado pelo IPHAN (1974), orientou para a conservação, recuperação e ampliação da área tombada do centro histórico por meio de elementos de planejamento urbano[1493]. Assim como Lucio Costa recomendou: "A recuperação dos velhos casarões deve ser racionalmente programada, restaurando-se devidamente

[1490] Lucio Costa. "Novo Polo Urbano de São Luís" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979], p. 366.

[1491] Está em discussão a ampliação dos usos e atividades no Setor Comercial Sul em Brasília, principal setor de atividades vinculadas ao comércio local para solucionar o problema relativo à falta de segurança devido à falta de atividades noturnas.

[1492] Cf. Choay, Françoise, *O Urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1965].

[1493] Pflueger, G. S., "Arquitetos peregrinos & Modernidades em São Luís e Alcântara -MA", *Revista Jatobá*, Goiânia, v. 2, 2020.



33. Esquema de implantação do centro do Novo Polo Urbano de São Luís, Lucio Costa, 1979-1980. Lucio Costa, "São Luís" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979-1980], p. 364.

as escadas de acesso, os oitões, as fachadas da frente e dos fundos; caiando-se de branco o interior e revisando as instalações de água corrente e de esgoto [...]"[1494]. Ao mesmo tempo, a divergência aparente entre os dois núcleos correspondentes poderia dialogar com o entendimento da diversidade, do pluralismo e das descontinuidades como reconhecimento da complexidade do tecido urbano e gerar novas dinâmicas, corroborando a cidade da nova era da comunicação em massa, conforme acontece nas novas práticas urbanas para Alison e Peter Smithson[1495]. Tal discussão pode ser encontrada na crítica de Manfredo Tafuri[1496] sobre os novos conjuntos de canais de comunicação que propiciaram o desmantelamento da ideia de unidade urbana, retirando os limites do espaço e tempo devidos à formação de conjuntos urbanos descentralizados, mas vinculados imaterialmente por novas redes de interação em razão das novas tecnologias de comunicação.

O contexto histórico da condição pós-moderna decorreu diante de um período-chave de transição para uma nova ordem mundial. "Essa nova ordem é[foi] designada de diversas maneiras, como capitalismo tardio, capitalismo multinacional, pós-industrialização ou sociedade de consumo"[1497]. Como tal, essas relações refletiram em novas proposições arquitetônicas e urbanísticas. As teorias de Venturi exploraram um campo que, além de estabelecer pontos de contato com as teorias pós-modernas europeias, por meio também do Team X, consideraram essa nova ordem mundial, inserindo a cidade norte-americana no panorama da tradição urbanística. As influências de Venturi apareceram sistematicamente na década de 1970. Banham, por exemplo, publica, no final da década de 1960, o livro *The Architecture of the Well-Tempered Environment*[1498]; depois, na década de 1970, vieram outras produções que se refletiram nos estudos e na sua experiencia local, como o ensaio "Los Angeles: The Structure Behind The Scene" (1971) na *Architectural Design*[1499], o livro *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*[1500] e o filme *Reyner Banham loves Los Angeles*[1501]. A pesquisa historiográfica de Banham, em um tom otimista sobre a geografia urbana, aborda o sistema de circulação, incluindo um olhar culturalista que reflete uma aceitação generalizada do relativismo cultural e antropológico, sobre os

[1494] Lucio Costa. "Novo Polo Urbano de São Luís" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979], p. 366.

[1495] Smithson, Alison; Smithson, Peter. *The Charged Void: Urbanism*. New York: The Monacelli Press, 2005.

[1496] Tafuri, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo.* Lisboa: Editorial Presença, 1985.

[1497] Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*: *Antologia Teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 22.

[1498] Banham, Reyner. *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. London: Architectural Press, 1969.

[1499] Banham, Reyner, LA: The Structure Behind the Scene *in Architectural Design*, 41, abril, 1971.

[1500] Banham, Reyner. *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. London: Allen Lane, 1971

[1501] Banham, Reyner. *Reyner Banham Loves Los Angeles*. Direção de Julian Cooper. [S.l.]: BBC, 1972. 1 videocassete (52 min), son., color

transportes, os signos associados à cultura automobilística, o palimpsesto dos transportes, o funcionamento do modelo rodoviarista e o fenômeno urbano das cidades de beira de estrada. O vínculo com as experimentações da Pop Art, o método da "cidade-personagem", seja Los Angeles, Las Vegas, New York, Levitown, permitiu considerações sobre uma diferente forma urbana da cidade tradicional. Venturi contribuiu, assim, para reconhecer a cidade como ambientes urbanos heterogêneos, diversos em relação ao repertório arquitetônico e urbanístico, ao contexto histórico sobreposto, signos e elementos gráficos, e que a sua complexidade reside no reconhecimento do caos como parte da sua genealogia, identificando a variedade de estilos arquitetônicos como legítima. Segundo Frampton, "este documento de posição crítica ambígua deu origem a formas de colagem arquitetônica populistas, concretizando, teoricamente, a visão de Venturi do estúpido e do comum como um modo de construção barato e amplamente compreensível"[1502]. A posição de Frampton sobre esse processo parece ter iniciado ainda na década de 1970 quando, ao discutir sobre a perda do lugar, alega a nossa débil influência sobre a indústria do espaço, argumenta que sobre o "sonambulismo 'em massa' engendrado pela televisão, ainda nos regalamos com a proliferação do kitsch de beira de estrada - na miragem forjada de 'algum lugar', fabricada em meio às fachadas de outdoors e à parafernália fantasmagórica que encenam uma 'cláusula de escape' da paisagem da alienação"[1503]. Sobre esse aspecto morfológico da cidade, Lucio Costa desenvolveu, desde o Plano Piloto de Brasília, o sentido estrutural da via de automóveis como meio de circulação, como "ingrediente" do Plano Piloto de Brasília referenciado o modelo Novaiorquino: "as autoestradas e os belos viadutos-padrão de travessia nos arredores da cidade"[1504]. Mas também como vínculo com os equipamentos e com a vitalidade da cidade. Como tal, no Novo Polo Urbano reproduz o eixo de circulação como tronco principal que une o centro aos aglomerados habitacionais, mas também como parte do sistema comercial da cidade, o sistema beira de estrada que Venturi e Banham identificam como parte do repertório do design vernacular. Lucio Costa repete o eixo como principal elemento de agenciamento do desenho urbano, referenciado na sua urbanística através do urbanismo barroco de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). Dessa maneira, ele mantém no seu repertório um elo com a tradição mediterrânea do eixo mesopotamo-mediterrâneo, filiado ao urbanismo francês a que ele se refere ao atuar como "ingrediente" do Plano Piloto de Brasília; e também, se filia aos "princípios

[1502] Frampton, Kenneth, Place-Form and Cultural Indetity: Reflections on Architecture and the postmodern Condition: The vicissitudes of ideology: an Anglo-American perspective. *Art Monthly*, n. 116, maio, 1988, p. 8.

[1503] Kenneth Frampton, "Uma leitura de Heidegger" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], p. 478.

[1504] Lucio Costa. "Ingredientes da concepção urbanística de Brasília" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 282.

francos da técnica rodoviária"[1505] do modelo norte-americano. Não era apenas o Lucio Costa que estava partindo de "uma atitude contextualista", aquela que "assume dados empíricos e se inspira nas características, história e cultura do lugar onde intervém"[1506], ou, nas palavras de Thomas L. Schumacher, "o contextualismo busca explicar justamente como é possível adaptar formas idealizadas a um contexto ou de que maneira se pode usá-las como colagem"[1507]. A exposição de Veneza do mesmo ano do projeto era sobre a "presença do passado" e foi onde o manifesto em defesa da arquitetura contextualista foi concebido por Paolo Portoghesi (1973). Além de Portoghesi, Rowe e Koetter (1978), Schumacher (1971), Venturi e Brown (1968), Koolhaas (1988; 1989) também contribuíram para uma arquitetura contextualista.

Foi a partir do concurso da Zeleny Gorod, em 1930, que consistiu na escolha de uma proposta para o planeamento de uma nova cidade de repouso e ócio a 50km da cidade de Moscou, na então União Soviética, propriamente como na tradução francesa, uma "*Ville Verte*", que se desenvolveu o conceito de cidade jardim na perspectiva do construtivismo russo, diferentemente da cidade jardim na perspectiva inglesa. Na perspectiva inglesa, à qual Brasília tem filiação direta, conforme confirma Lucio Costa, "os imensos gramados ingleses, os lawns da minha meninice – é daí que os verdes de Brasília provêm"[1508], é realizado um ajuste da dimensão populacional. A cidade-jardim de Howard tem densidade de 32 mil habitantes, ao passo que Brasília tem densidade de 600 mil habitantes.

Foi em 1985 que Carlos Nelson Ferreira dos Santos, ao coordenar o Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM), elaborou um projeto para seis cidades novas em Roraima, que, segundo ele, partia do pressuposto de "se apropriar dos lugares, tornando-os apropriados a seus fins, fazendo-os próprios"[1509]

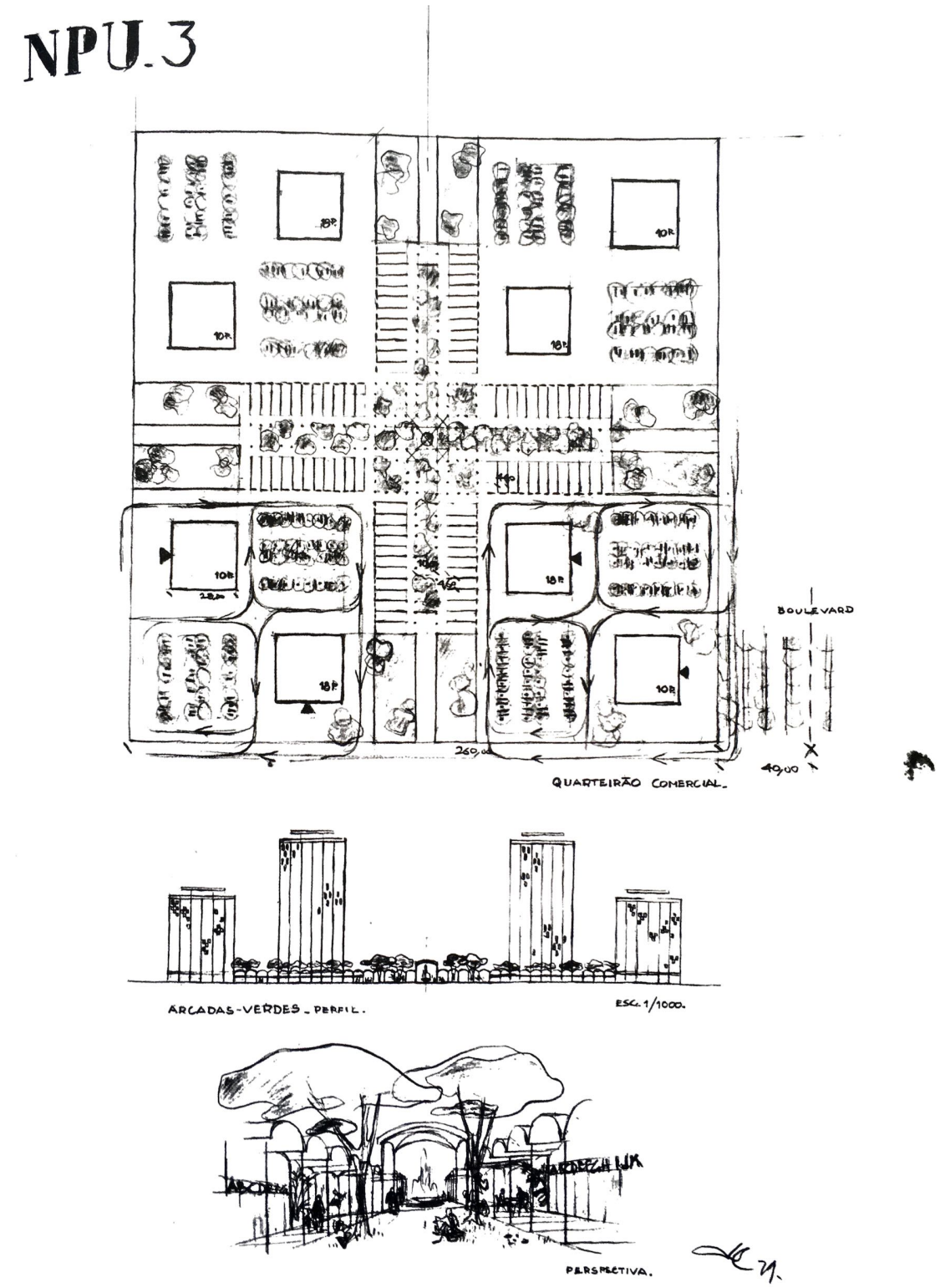
[1505] Lucio Costa. "Memória Descritiva do Plano Piloto" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 284.

[1506] Montaner, Josep. Maria. *Depois do Movimento Moderno*: Arquitetura da segunda metade do século XX. São Paulo: Gustavo Gili, 2001.

[1507] Schumacher, T. L. Contextualism: Urban Ideals and Deformations *in* Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*: Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 355, p. 329.

[1508] Lucio Costa, "Ingredientes" da Concepção Urbanística de Brasília *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 282.

[1509] Carlos Nelson Ferreira dos Santos *cit in* Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil*: *1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998], p. 187.



34. Perfil e perspectiva do Novo Polo Urbano de São Luís, Lucio Costa, 1979-1980. Lucio Costa, "São Luís" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979-1980], p. 365.

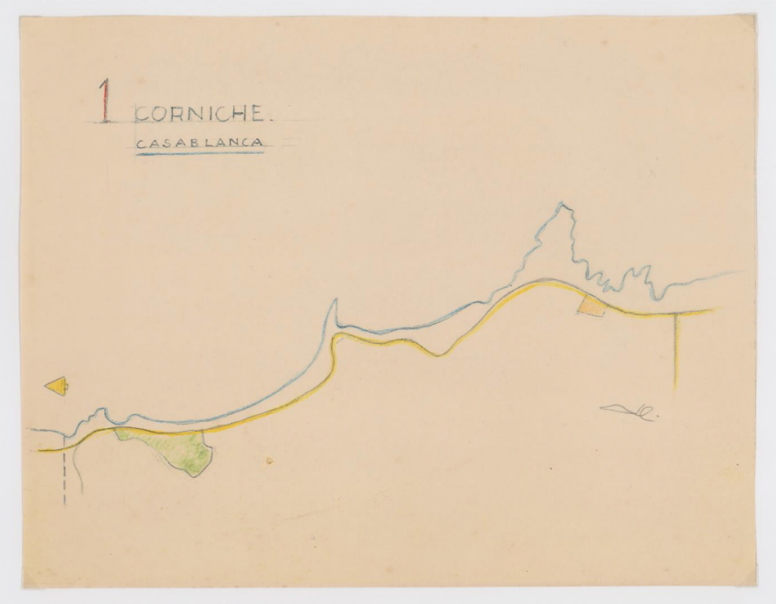
3.3.2 A fragmentação da superquadra: Corniche em Casablanca [1980]

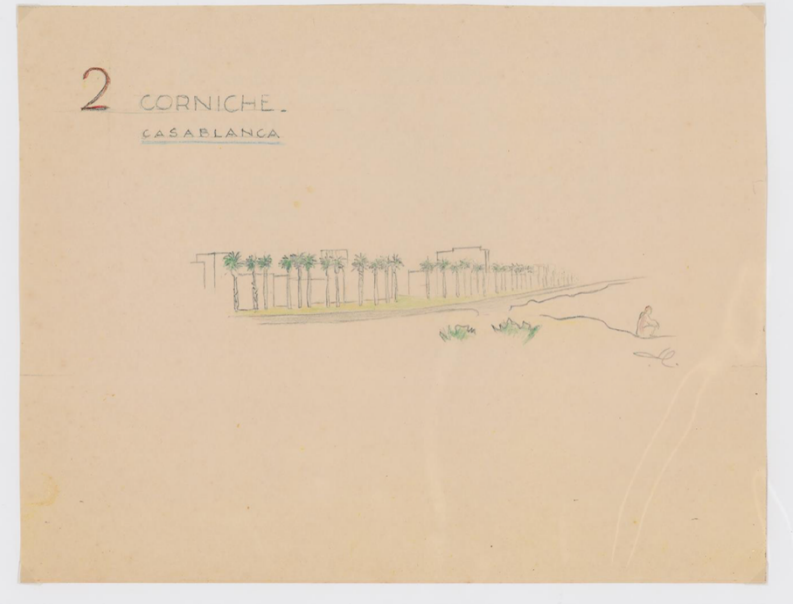
As "proposições teóricas respondendo a impressões obtidas *in loco* [...]" que Lucio Costa realizou para a Corniche, em Casablanca, no Marrocos[1510], destinavam-se a áreas desocupadas e terrenos livres. Segundo documentação contratual, previa-se a definição geral da escolha urbanística para o desenvolvimento urbano do litoral municipal, o estabelecimento de um anteprojeto de implantação urbano-arquitetônica típica para setores residenciais com oferta habitacional para três níveis de renda familiar e o estabelecimento de um anteprojeto de implantação urbano-arquitetônica típica para centros de comércio e serviços em geral. Lucio Costa, além dos desenhos para as propostas das formas urbanas, apresentou seis diretrizes para agenciamento da região. Iniciou sua proposição ao indicar o restabelecimento da predominância da cor branca na cidade. Desde o projeto do MESP que Lucio Costa elaborava, como parte de uma continuidade histórica, um formalismo associado à aplicação de cores em seus projetos. Como a cor azul para as esquadrias do Parque Guinle. No caso do projeto para a Corniche, fica evidente que o restabelecimento da cor é uma conexão com a identidade construtiva e visual que integra o eixo mediterrâneo. A segunda diretriz era sobre o estabelecimento de um programa intensivo de arborização dos espaços ou nas faixas de terreno para o benefício da ambientação local e, nas palavras de Lucio Costa, "escondendo, ao longo do percurso, os aspectos menos favoráveis"[1511], uma estratégia que já fora consumada em Brasília e proposta em outros projetos. A terceira diretriz era sobre a valorização do cemitério: "testemunho de uma fase de coexistência harmoniosa e fecunda do Marrocos com a França, deve ser preservado como 'monumento nacional'"[1512], e propõe um portão de entrada à moda de Diamantina. A quarta diretriz foi sobre a implantação de edifícios residenciais à beira-mar, central e para além do perímetro

[1510] Segundo Lucio Costa, a proposta de urbanização para a Corniche de Casablanca, no Marrocos, aconteceu "conforme acertado por ocasião da audiência que S. M. teve a gentileza de nos conceder em seu Palácio e Ifrane, na presença de seus dignos Conselheiros e de S. Excia. o Ministro do Interior" *in* Lucio Costa. "Casablanca: Corniche" *in* Costa, Lucio. *Registro de uma vivência*, São Paulo: Cosac & Naify, 2018, p. 310. Em documentação consultada no acervo Lucio Costa na Casa da Arquitectura, consta o documento "Convention relative a la realization d'um avant projet d'etude d'urbanismo de la Corniche de Casablanca", acordado entre o "Le governement de as majeste Le Roi du Maroc, representé par Mr. Driss Basri, Ministre de L'Interieur [...] e o urbanista Lucio Costa" no valor de $90.000 para pagamento de honorários. O projeto não foi construído e não foi possível identificar suas causas.

[1511] Lucio Costa. "Casablanca: Corniche" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 370.

[1512] Lucio Costa. *Ibidem*.





35. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 368.

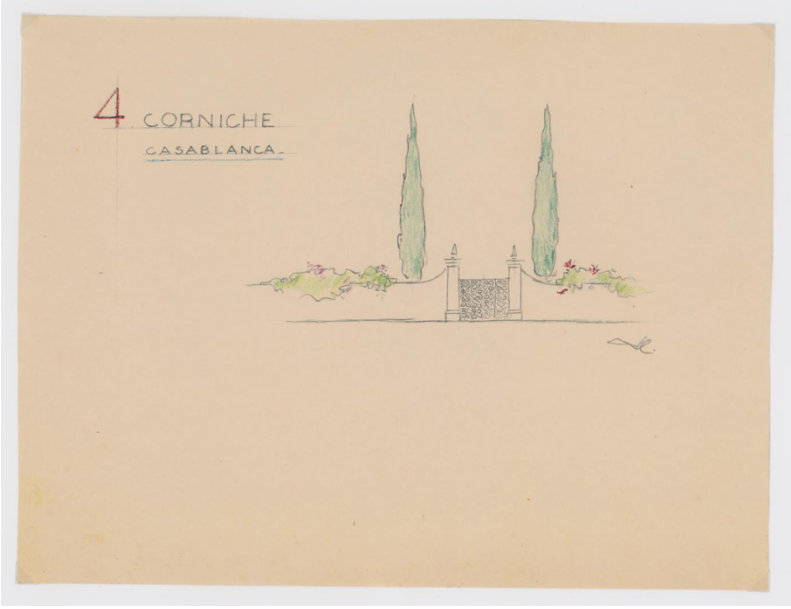
municipal. Nesta diretriz, Lucio Costa aconselhou uma linha sinuosa em relação à via para permitir recuos cadenciados para a criação de "gramados e maciços de árvores de um parque público"[1513] em uma escala urbana, e para a escala setorial, pátios delimitados para formar jardins privativos, em uma evidente intenção de criar uma cidade-jardim pela "criação de espaços destinados aos gramados e maciços de árvores de um parque público"[1514]. Para essa unidade de vizinhança, pela sua conformação aberta de frente para o mar, ainda propõe um pátio delimitado para um jardim privativo. A quinta diretriz foi sobre a predominância da horizontalidade dos edifícios, que, conforme o Parque Guinle, deveriam possuir varandas com treliças e claustras. Para as zonas edificadas, Lucio Costa sugere, além dos edifícios horizontais, blocos quadrados verticais, vinculados ao sistema de vias e espaços livres para a concepção de praças e largos e acesso às áreas de lojas com os pórticos em arcadas. A sexta diretriz aconselhava sobre o sistema viário, que definiria as superquadras, a hierarquia das vias e acessos. Nessa diretriz, como que em uma ligação desvinculável, o traçado das vias se definia pela forma da superquadra. Porém, na escala territorial, o delineamento entre o mar e o conjunto edificado era de um delineamento que seguisse as margens do mar.

Numa análise sobre as especificidades morfológicas do plano urbanístico sobre a escala da cidade na sua dimensão territorial, o projeto é caracterizado por uma composição urbanística que reúne diversos modelos de unidades de vizinhança, e anucleada que reflete em uma organização urbana sem uma unidade consolidada. Lucio Costa reproduz o modelo da unidade vizinhança em formato losangular com diferentes disposições do conjunto de edifícios, porém, resguardando o pátio central. Tal formato, que ocorreu, primeiramente, na cidade satélite de Brasília, no Cruzeiro Novo (década de 1970), posteriormente, foi detalhado para o projeto de Alagados, foi se perpetuando no projeto da Capital da Nigéria e, em seguida, como modelo para as Quadras Econômicas da expansão de Brasília. O arquiteto também apresentou a unidade de vizinhança em formato circular inicialmente desenvolvida para o projeto da capital da Nigéria e, depois, como unidade vizinhança para o projeto de São Luiz, claramente na referência à proposta Radburn (1928) por Clarence Stein e Henry Wright, para vinte e cinco mil habitantes, com separação do tráfego de circulação entre veículos e pedestres, o pátio central com intenção de resguardar uma escala habitacional com a intimidade de uma comunidade e seus respectivos equipamentos. Além desses formatos predominantes, Lucio Costa ainda sugeriu uma disposição de edifícios à beira-mar delineados pela margem da praia. Desse modo, a gênese do espaço urbano de Lucio Costa – habitação perimetral com pátio interno em favor de lâmina paralelas autoportantes, iniciadas no Parque Guinle –, nesse projeto, se apresenta além das diferentes conformações, em diferentes ilações espaciais que se relacionam. Apesar de que, no projeto da Capital

[1513] Lucio Costa. *Ibidem*.

[1514] Lucio Costa. *Ibidem*.





36. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 369.

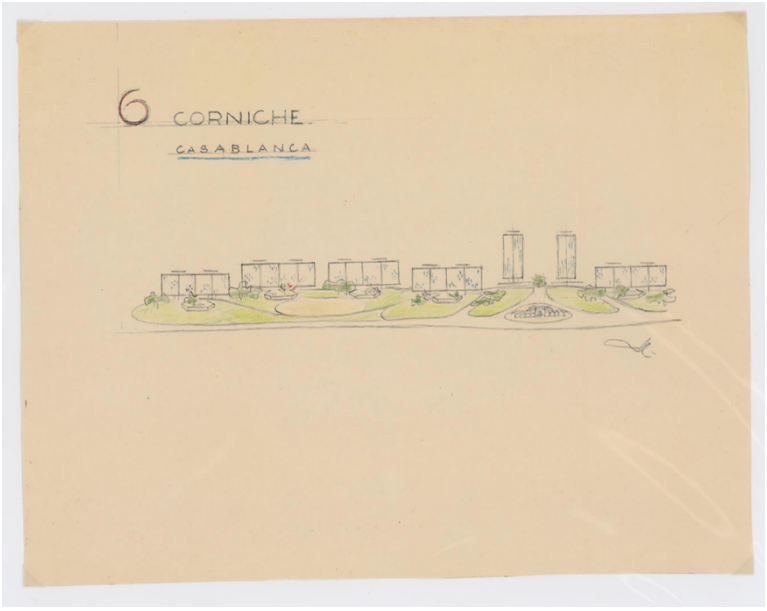
da Nigéria, as unidades de vizinhança circular e losangular tenham sido propostas, foram conformadas em diferentes relações urbanas que refletiam as destinações econômicas. Assim, Lucio Costa elaborou para a Corniche sua abordagem mais heterogênea ao apresentar uma diversidade de princípios de agrupamento habitacional com diferentes formatos em uma única composição urbana, praticando, assim, uma relação sobre as formas autônomas que assumem a prioridade diante da função e demonstra sua tendência, desde a proposta para Alagados em Salvador e a expansão de Brasília, que a unidade vizinhança pode se conformar de maneira a adquirir determinada autonomia em relação à cidade. Conforme Lucio Costa ressalta: "apesar de destinadas principalmente às áreas ainda desocupadas, podem se aplicar parcialmente aos terrenos livres com dimensões adequadas nos setores já urbanizados"[1515]. Ou seja, assim como para Alagados, e depois para Brasília, Lucio Costa compreendeu o modelo de superquadra proposto como um módulo habitacional, que pode ser adicionado ao tecido urbano conforme necessário, o "pré-moldado urbano"[1516]. E ainda, dessa forma, o projeto urbano sugerido não demarca uma noção de espaço limitado, podendo se expandir reproduzindo o modelo dos aglomerados habitacionais.

As unidades de vizinhança foram projetadas para edifícios de oito, seis e três pavimentos, residências, "maisons" e "maisonnettes", destinadas à habitação multifamiliar e unifamiliar, separadas por sua própria unidade morfológica, que, como experiência de suas outras propostas urbanísticas, refletem uma distribuição social, obtendo expressões urbanas variadas. As "maisonnettes" são uma tipologia residencial que aparece somente nesta proposta para a Corniche. Embora as maisonettes se caracterizem por casas de menores dimensões, uma tipologia comum em áreas de urbanização densamente povoadas, tendendo para populações de baixo poder econômico, Lucio Costa não explorou tal conformação residencial anteriormente. O tipo urbanístico proposto por Lucio Costa, embora evidentemente fundamentado no conceito de superquadra, apresenta uma interpretação singular. As quadras, além de seus formatos variados, não incorporam em sua conformação os equipamentos urbanos e o comércio local que definem a superquadra. Esses elementos são alocados em áreas adjacentes às quadras, mantendo, no entanto, uma notável semelhança com a lógica de posicionamento adotado em Brasília. O sistema viário que limita as unidades de vizinhança de modo a contribuir para sua conformação, diferenciando o sistema de circulação para automóveis e para pedestres, também conforma a malha da área de urbanização. No projeto, embora sem a característica nuclear urbana que se constitui com um coração da cidade, Lucio Costa constitui uma pequena área comercial para a qual reproduz a ideia das arcadas verdes, também desenvolvida no projeto da capital da Nigéria, associadas a uma avenida central que designa um eixo, onde o arquiteto

[1515] Lucio Costa. *Ibidem*.

[1516] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13.



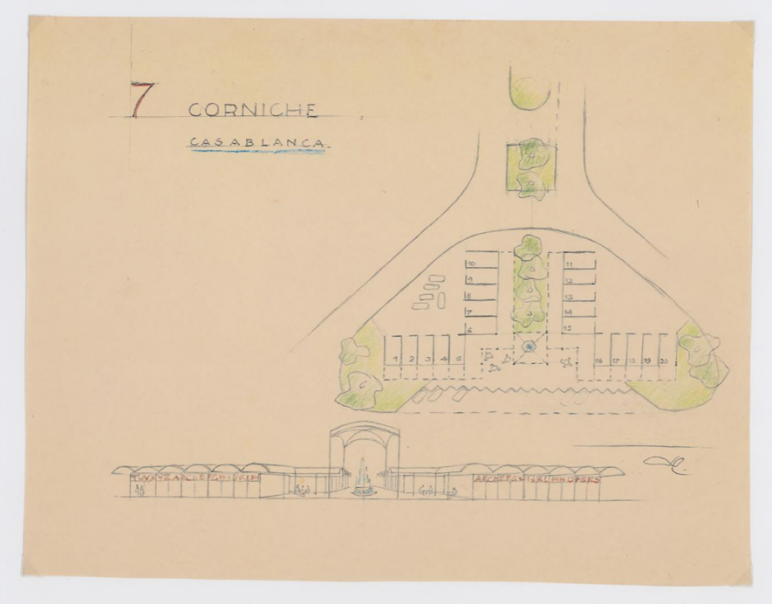


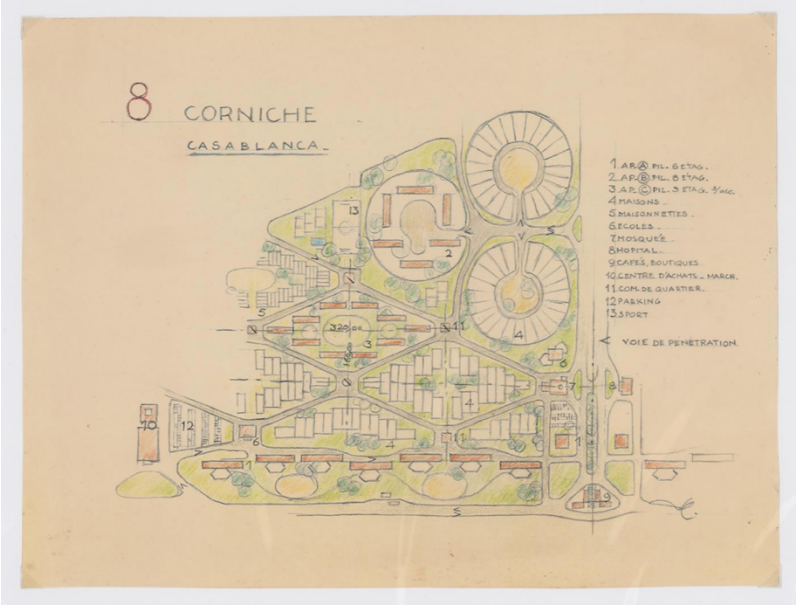
37. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 368.

implanta duas torres quadradas, concebendo a ideia de torres gêmeas e gabarito mais alto, e, em seguida, implantam-se a mesquita e o hospital. Pois, ao retomar as arcadas verdes, Lucio Costa também estabelece uma zona de circulação de pessoas autônomas, preservando a ideia, de coração da cidade para pessoas, desenvolvido, principalmente, no projeto da capital da Nigéria. Assim, também restabelece o monumento e a praça associados ao centro comercial para pedestres. Dessa forma, a proposta se estabelece como um zoneamento funcional, em que a área de concentração de circulação de pessoas em razão do centro comercial e dos equipamentos urbanos se posicionam fora da zona residencial. Um centro da cidade significativo, provavelmente destoaria o caráter de um programa dessa escala e função. Por isso não há grandes eixos estruturantes que se estabelecem conforme a topografia local, tampouco para ressaltar aquelas arquiteturas com significação singular para a composição urbana.

O projeto para a Corniche comprova o desenvolvimento da unidade de vizinhança como enriquecimento do vocabulário plástico, comprovando que forma não precisa corresponder à função. Com as associações formais entre os planos e os volumes, as formas circulares e triangulares com a escala do edifício, sendo entre residências unifamiliares em lotes tradicionais ordenados para conformar um volume unificador, Lucio Costa não apenas parece responder à crítica à cidade monótona, tecnocrática, mas também ao agrupamento social diverso, já que associa diferentes valores de moradia. Tal combinação gera uma malha também diversa, que, como proposição teórica, poderia ter uma facilidade topográfica de implantação, rebatendo a ineficiência na malha regular, contínua, em terrenos irregulares. Para além da superquadra em malha diversa, Lucio Costa também elabora uma proposição para a unidade de vizinhança com uma forma aberta, que escapa da rigidez das formas geométricas, adequando-se, formalmente, ao contexto que lhe é dado. Essa flexibilização da forma, que se pode perceber pelo delineamento flexível presente desde o projeto para a Vila Operária de Monlevade, ocorreu também no projeto para a capital da Nigéria.

Tal como em outros projetos urbanísticos, onde define-se arquitetura habitacional, Lucio Costa não define a célula habitacional de forma específica, que poderia implicar em questões arquitetônicas. Em vez disso, parte de um amplo esquema do desenho urbano para estabelecer as "superquadras" habitacionais e o sistema de circulação, elementos centrais em sua concepção de cidade.





39. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 368.

Diferentemente dos projetos realizados por Georges Candilis (1913-1995), Shadrach Woods (1923-1973) e Vladimir Bodiansky (1894-1966) para Casablanca[1517], realizado no âmbito do Atelier des Bâtisseurs em Afrique du Nord (ATBAT)[1518], décadas antes, desenvolvido entre 1951 a 1956, que embora tenham reinterpretado a Unité d'habitation de Le Corbusier, incorporaram as convenções islâmicas de privacidade e clausura, controle visual entre os espaços públicos e privados, Lucio Costa adota uma postura distinta. Embora tenha adicionado um elemento novo na conformação da quadra, os pátios delimitados para formar jardins privativos, elementos constantes nas tradições locais, não incorpora as referências culturais específicas ao conceber os conjuntos habitacionais, ao contrário suas soluções habitacionais refletem um repertório urbanístico próprio, fundamentado na reprodução dos blocos de apartamentos horizontais. Essa abordagem demonstra uma universalização implícita do modelo de superquadra, que Lucio Costa parece considerar apropriado para diferentes contextos e culturas. Sua predileção por esse tipo de organização habitacional revela uma idealização de "modo adequado de habitar" e um compromisso constante com o conceito de "tipo urbano". Essa persistência não é difícil de compreender, dado o alto nível de desempenho alcançado nas superquadras do Plano Piloto de Brasília. Os projetos desenvolvidos por Candilis, Woods e Bodiansky estavam inseridos em um processo de descolonização após a Segunda Guerra Mundial, e por isso, buscava dialogar com as especificidades culturais e geográficas locais, discussão que já estava posta no Team X, do qual os arquitetos foram membros participativos.

[1517] Cf. Avermaete, Tom, Another Modern: *The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAi, 2005

[1518] O grupo ATBAT composto por Le Corbusier, Bodiansky, Wogenscky e Marcel Py, com Lefebvre como administrador foi criado em 1947. A ideia de formação do atelier tinha como principio a criação de um centro de pesquisa multidisciplinar. Em 1949 foi criado o ATBAT Tânger como um ramo do atelier para desenvolvimento de projetos urbanos das cidades em países sob o domínio francês.

3.3.3 "Brasília Revisitada" [1985]: da tábula rasa à cidade preexistente[1519]

Lucio Costa apresentou um conjunto de revisões para o Plano Piloto de Brasília (PPB), como sugere o título de sua obra *Brasília Revisitada*[1520], em relação ao documento fundamental "Memória Descritiva do Plano Piloto"[1521]. Focaliza quatro aspectos principais: complementação, preservação – que se apresentam como dependentes –, adensamento e expansão urbana para o Plano Piloto. Ou seja, exame sobre a ocupação do solo e a revisão social no contexto urbano do plano urbanístico. A preservação foi sobre, além de intervenções no desenvolvimento da cidade, tombamentos e conscientização, o que deve ser preservado diante do fato urbano, isto é, "as características fundamentais do Plano Piloto"[1522]. Além dessas revisões, o plano estabeleceu diretrizes para áreas destinadas ao adensamento e à expansão, visando não apenas ao crescimento ordenado da cidade, mas também à conservação dos princípios do plano original.

No livro *Collage City*, de Colin Rowe e Fred Koetter[1523], considerado por Kate Nesbitt como "uma das teorias urbanas norte-americanas de maior influência no período pós-moderno"[1524], os autores, com base em pesquisas realizadas com grupos de estudantes na Universidade de Cornell e tendo Roma como principal modelo urbanístico de referência, identificaram que a arquitetura moderna inverteu a proporção entre espaço livre e espaço construído. Os espaços livres, pela sua predominância, tornaram-se inertes no tecido urbano, fragmentando bairros, dividindo vizinhanças, isolando pessoas e desconectando as edificações de seu entorno[1525]. Rowe e Koetter propõem uma revisão dos modelos de utopia urbana, introduzindo a colagem como método fragmentário. A teoria dos autores, que

[1519] Este subcapítulo foi publicado em: Barreto, C. C. "Brasília Revisitada": Revisão do Moderno na Urbanística de Lucio Costa. 9o Seminário São Paulo pp. 355-366, 2024. Disponível em: https://fa2de4dc-6fb8-45b7-8173-59786ebbd6a8.filesusr.com/ugd/f683d6_0e5b47e2a4a8482c89483996fe94b80e.pdf

[1520] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 2.

[1521] Lucio Costa, "Memória Descritiva do Plano Piloto" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], pp. 283-297.

[1522] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87.

[1523] Colin Rowe e Fred Koetter, Collage City, London/England: The MIT Press, 1978.

[1524] Colin Rowe e Fred Koetter, "Cidade-colagem" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 293.

[1525] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*.

imagina uma sociedade pluralista e um urbanismo que admite transformação, é entusiasmada pelos escritos pró-democráticos de Karl Popper, particularmente na crítica à utopia e à tradição que os autores parcialmente seguem. Essa perspectiva é também associada ao pensadores pós-modernos Jurgen Habermas, Jacques Derrida e Jean-François Lyotard, "em direção a um possível porto supremo de emancipação"[1526]. Além disso, Lévi-Strauss oferece um arcabouço teórico para formular, de modo antagônico, o conceito de bricolagem[1527], como uma resposta aos modelos totalizantes e coercitivos. Rowe e Koetter sublinham a necessidade de uma alternativa entre o design total "progressista" e a bricolagem "culturalista"[1528]. O conceito proposto indaga: "uma teoria de poderes concorrentes (todos eles visíveis) poderia definir uma cidade ideal mais completa do que as inventadas até hoje?"[1529]. De acordo com os autores, a essência de Popper, "o crítico partidário da libertação do determinismo histórico e das concepções estritamente indutivas do método científico, o qual, mais que qualquer outro, esquadrinhou e discriminou o complexo de fantasias histórico-científicas que, para o bem ou para o mal, foi um elemento mobilizador do século XX"[1530], enfatizava o rompimento com "o mito da sociedade potencialmente racional e da história inerentemente lógica"[1531]. Essa visão abriu espaço para discussões pró-democráticas aplicadas à concepção e ao planeamento urbano orientando-se por fatos "livres de pressuposições dogmáticas"[1532]. Os autores defendem que uma abordagem ao planeamento urbano deve ser capaz de conviver com a desordem, permitindo que camadas heterogêneas e complexas coexistam para a formação de um tecido urbano que sustente uma "rede fundamental da liberdade"[1533]. Rowe e Koetter observam que a recusa dos arquitetos do século XX em se reconhecerem como *bricoleurs*, devido à "ofuscante crença moralista na unidade"[1534], limitou as possibilidades de inovação na concepção da cidade. Ainda segundo os autores, "a recusa dos arquitetos do século XX a pensar em si mesmos como bricoleurs explica sua indiferença a uma das mais importantes descobertas do século XX; pareceu faltar sinceridade à colagem, como se fosse um atentado aos princípios morais, uma adulteração deles. Basta pensar na Natureza-morta com cadeira de palha (1911-12) de Picasso, sua primeira colagem, para começar a entender por quê"[1535]. A

[1526] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 294.

[1527] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*.

[1528] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*.

[1529] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 312.

[1530] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 294.

[1531] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 300.

[1532] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 301.

[1533] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 296.

[1534] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 315.

[1535] Colin Rowe e Fred Koetter, *Ibidem*.

relação entre os cheios e os vazios do desenho urbano, que, no projeto moderno, privilegiava o vazio em função do cheio, seria ponto da revisão dos modelos de utopia urbana vigentes realizada por Colin Rowe e Fred Koetter[1536] em Collage City, escrito em 1973 e publicado em 1978. O dualismo figura/fundo, que determina o papel dos espaços públicos e privados na determinação do caráter da cidade, na arquitetura moderna inverteu a proporção entre espaço "livre" e espaço construído que ocasionou rupturas com os princípios básicos da rua. A crítica reside em que os resultados obtidos foram o isolamento das pessoas e dos edifícios pelos espaços vazios. O método "cidade-colagem" que Rowe e Koetter estabeleceram significa um meio de manter o pluralismo democrático antitotalitarista. Sobre o urbanismo que admite mudança, só vai operar na urbanística de Lucio Costa na concomitância dessas revisões.

Nas palavras de Lucio Costa, "a implantação de Brasília partiu do pressuposto que sua expansão se faria através de cidades satélites, e não da ocupação urbana gradativa das áreas contíguas ao núcleo original"[1537], à semelhança do modelo da cidade-jardim, onde o protótipo se configura como um modelo a ser reproduzido[1538]. Segundo Lucio Costa, não se tratava do modelo de expansão das cidades norte-americanas, mas "previa-se a alternância definida de áreas urbanas e áreas rurais – proposição contrária à ideia do alastramento suburbano extenso e rasteiro"[1539]. Brasília revisitada, então, assume dois modelos de expansão: bairros ordenados por superquadras configurando-se como extensas manchas de ocupação do solo, sem interseccionar com o plano piloto e um módulo de superquadra que se permite inserir em espaços livres entre o Plano Piloto e as cidades-satélites. Esse modelo de expansão adotava uma lógica similar do "tipo inglês (new towns), com cidades novas situadas nos arredores de uma metrópole, sem continuidade, com a preocupação de descongestionar e de estruturar a região urbana em uma escala mais vasta que aquela da aglomeração de base"[1540]. Tal concepção contrasta com o modelo do "tipo francês (villes nouvelles), com cidades novas situadas em continuidade espacial com grandes aglomerações destinadas a orientar e estruturar o desenvolvimento das periferias, sem sinal de independência entre elas e a cidade-mãe"[1541], reforçando a tese de Júlio Roberto Katinsky, que identifica em Brasília um cruzamento do pensamento burguês: o racionalismo francês, devido a seu caráter eminentemente taxonômico, e o empirismo inglês, pelo seu

[1536] Rowe, C.; Koetter, F. *Collage City*. Cambridge, Mass.; Londres: The MIT Press, 1978.

[1537] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13.

[1538] Trevisan, Ricardo, *Cidades Novas*, Brasília: Editora UnB, 2020, p. 180

[1539] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13.

[1540] Trevisan, Ricardo, *Cidades Novas*, Brasília: Editora UnB, 2020, p. 70.

[1541] Trevisan, Ricardo, *Ibidem*.

caráter eminentemente heurístico[1542]. Lucio Costa reconhece, no entanto, que "a longa distância entre as cidades-satélites e o "Plano Piloto" isolou demais a matriz dos dois terços de sua população metropolitana que reside nos núcleos periféricos, além de gerar problemas de custo para o transporte coletivo"[1543]. Por conseguinte, a proposta de complementação, preservação, adensamento e expansão urbana, apresentada no documento "Brasília Revisitada"[1544], teve por princípio não apenas ocupar os espaços livres e desabitados, que Rowe e Koetter apontam na concepção da cidade moderna – uma questão que ocorreu sistematicamente entre o Plano Piloto de Brasília e as cidades-satélites – mas também revisar o plano de ocupação econômico-social da cidade. A proposta das Quadras Econômicas "visou aproximar de Brasília as populações de menor renda, hoje praticamente expulsas da cidade – apesar da intenção do plano original ter sido oposta"[1545]. A implantação das Quadras Econômicas foi concebida como um módulo que poderia ser aplicado progressivamente, e a que Lucio Costa denomina "Pré-moldado urbano"[1546], destinado à ocupação das áreas livres. Segundo Rowe e Koetter, a técnica da colagem, que "recruta objetos ou os retira de seu contexto, é – nos dias de hoje – a única forma de abordar os problemas fundamentais da utopia e/ou da tradição, e a origem dos objetos arquitetônicos inseridos na colagem social não precisa ter grandes consequências"[1547]. O projeto de Lucio Costa para a expansão de Brasília retoma a proposta de superquadra inicialmente projetada para Alagados de Salvador (1972), cuja concepção visava, igualmente, criar um modelo de quadra econômica para habitação social. Esse modelo de forma losangular foi também aplicado na proposta para a capital da Nigéria (1976) e no projeto de Corniche, em Marrocos (1980). Esse reaproveitamento reforça a ideia de um modelo de aglomerado habitacional autossuficiente nas suas funções de vizinhança, mas, em termos de desenvolvimento urbano, dependente do Plano Piloto.

Rowe e Koetter destacam Le Corbusier como colagista: "Seus edifícios, embora não os projetos urbanos, seguem um processo mais ou menos equivalente ao da colagem. Objetos e episódios são obviamente importados e, apesar de conservarem os indícios de suas origens e fontes, adquirem um

[1542] Julio Roberto Kantinsky, "Apresentação" in Gorovitz, Matheus, *Brasília: Uma questão de escala.* São Paulo: Projeto, 1985, p. 9

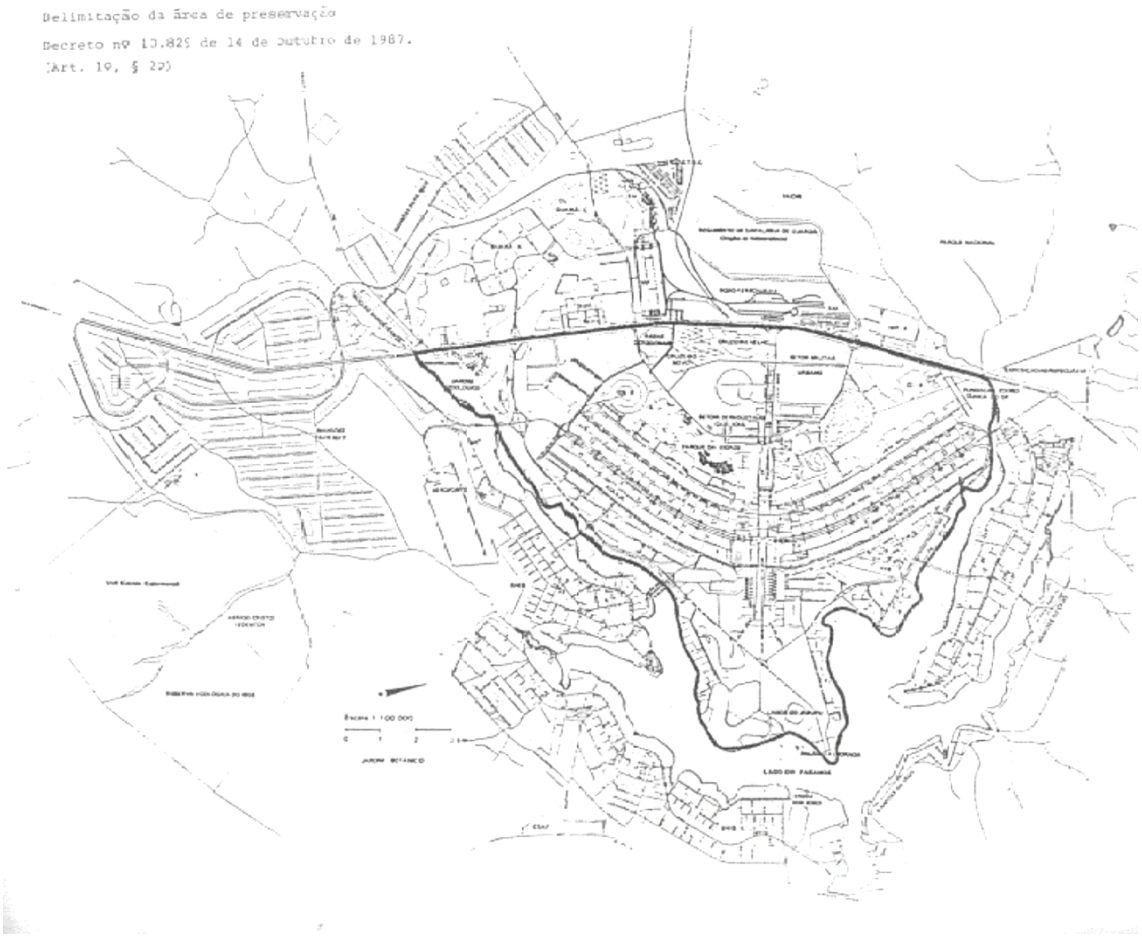
[1543] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13.

[1544] Costa, Lucio. *Idem*.

[1545] Costa, Lucio. *Idem*, p. 13.

[1546] Costa, Lucio. *Idem*, p. 13.

[1547] Colin Rowe e Fred Koetter, "Cidade-colagem" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 317.



40. Esquema de complementação, preservação, adensamento e expansão de Brasília, Lucio Costa, 1985. Lucio Costa, "Brasília Revisitada" in Costa, Lucio, Brasília Revisitada. Decreto no. 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13.

efeito inteiramente novo devido à mudança de contexto"[1548]. Essa abordagem é confirmada por Hugo Segawa, que assinala como o projeto que Le Corbusier apresentou para a Cidade Universitária (1937) "era uma composição de várias proposições urbanísticas e tipologias edilícias anteriores: o Mundaneum e o Museu Mundial (1929), o Museu de Arte Contemporânea de Paris (1931), o Palácio dos Sovietes de Moscou (1931), o Palácio da Liga da Nações em Genebra (1931) e a Ville Radieuse (1935)"[1549]. Embora contradiga parcialmente a constatação de Rowe e Koetter, Segawa argumenta que Le Corbusier também aplicou a técnica da colagem no âmbito urbanístico. Segundo o autor, "a estratégia de colagens ou variações arquitetônicas urbanísticas de temas desenvolvidos anteriormente fazia parte da prática projetual corbusiana dos anos 1930, como se pode observar nos planos de urbanização da margem esquerda do rio Escaut (1933), em Antuérpia, e da urbanização de Nemours (1933) ou na própria cidade universitária do Rio de Janeiro"[1550]. Essa prática de colagem pode explicar, em parte, a adoção desse método por Lucio Costa no seu projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Lucio Costa aproveitou o projeto do Palácio dos Sovietes de Moscou, de Le Corbusier, para integrar o conjunto de edificações da praça da Cidade Universitária.

As contradições presentes na proposta de expansão de Brasília tornam-se evidentes no discurso de Lucio Costa ao afirmar: "sempre insisti junto aos responsáveis pelo desenvolvimento de Brasília no sentido de evitar-se por todos os meios o deprimente espraiamento 'suburbano' do chamado Plano Piloto em direção a Taguatinga e desta ao encontro dele"[1551]. Entretanto, o arquiteto também reconhece que "intuí que o modo de evitar tal risco seria a deliberação aparentemente contraditória de ocupar francamente as áreas disponíveis ao longo da via de conexão na direção dos satélites com uma faixa intermitente de quadras econômicas [...]"[1552]. Bruno Zevi[1553], no Congresso dos Críticos de Arte (1959), como já vimos, criticou a forma do Plano Piloto de Brasília, destacando a inadequação da unidade urbanística que não previa um crescimento populacional ordenado. Desde então, Lucio Costa passou a incorporar, no desenho urbano, áreas destinadas ao adensamento e à expansão, como se pode ver nos projetos para o Plano Piloto da Barra da Tijuca e para a capital da Nigéria. Concebeu para Brasília um plano urbano fundamentado em uma concepção histórica clássica, em

[1548] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 316.

[1549] Hugo Segawa, "Rio de Janeiro, México, Caracas: Cidades Universitárias e Modernidades 1936-1962", *5ª Conferencia Internacional Docomomo, Estocolmo*, 16-18 set. 1998, p. 40.

[1550] Hugo Segawa, *Idem*, p. 40.

[1551] Lucio Costa, "Quadras Econômicas" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 332.

[1552] Lucio Costa, *Ibidem*.

[1553] Zevi, B. Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana. *in* Xavier, Abilio.; Kantinsky, Julio. (Eds.). *Brasília – antologia crítica.* São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 66-72.

que o "crescimento da população não produz uma ampliação gradativa, mas a adição de um outro organismo equivalente ou mesmo maior que o primitivo"[1554]. Segundo Lucio Costa, "as verdadeiras cidades-satélites deveriam vir depois de completa a área metropolitana e não assim, antes, numa antecipação irracional"[1555]. Nessa conjuntura, é essencial destacar a descontextualização da proposta em relação ao contexto urbano original. A ideia geradora da proposta, que foi desenvolvida para Alagados em Salvador, deriva de um estudo de ocupação que Lucio Costa desenvolveu para a solução do problema da habitação. O arquiteto demonstrou que, na mesma área, a construção de casas térreas geminadas comportaria 270 unidades e a sua proposta abrigaria 1360 unidades habitacionais. A forma dessa ideia geradora é definida por uma malha geométrica que não contempla espaços livres adequados, criando um conjunto urbano caracterizado por volumes definidos e espaços delimitados, reminiscente da cidade tradicional com ruas-corredores, malhas de quarteirões e praças. No entanto, na proposta da superquadra, essa massa volumétrica perde-se diante da prevalência de espaços livres que conformam o espaço público, consolidando-se como elemento próprio da cidade-parque.

Lucio Costa, ao propor um conjunto de revisões do Plano Piloto de Brasília, aborda a ocupação do solo no conjunto urbano, revendo o planejamento urbanístico em suas dimensões sociais e intervindo no desenvolvimento da cidade[1556]. O arquiteto delineia diretrizes para a preservação do centro

[1554] Benevolo, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 80.

[1555] Lucio Costa, "Quadras Econômicas" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 302.

[1556] Lucio Costa, como resultado da visita técnica realizada em Brasília (1985/87), elaborou o documento "Brasília Revisitada: Complementação, Preservação, Adensamento e Expansão Urbana". Brasília Revisitada é um anexo integrante ao Decreto Distrital n. 10.829, publicado em 1987, que regulamenta o Artigo 38 da Lei Federal n. 3.751/1960 sobre a preservação da concepção urbanística de Brasília. Desse projeto, foi implantada a "Quadra Econômica Lucio Costa", localizada na cidade satélite do Guará-DF. Essa proposta integra o contexto da política urbana do Distrito Federal pautada no Plano Estrutural de Ordenamento Territorial – PEOT (1977), que contemplou a aprovação de novas áreas para assentamento. Além do PEOT, foi elaborado o Plano de Ocupação Territorial – POT (1985) e o Plano de Ocupação e Uso do Solo – POUSO (1990). Posteriormente, foram sendo desenvolvidos o Plano Diretor de Ordenamento Territorial – PDOT (1992, 1997, 2009, 2012, 2019), principal regimento para o desenvolvimento urbano e uso do solo em Brasília. Posteriormente o documento integrou à portaria do Iphan n. 314/1992. Além disso, serviu como fundamento para a designação de Brasília como "Patrimônio Cultural da Humanidade" pela UNESCO e "Patrimônio Histórico e Artístico Nacional" pelo Ministério da Cultura. O arquiteto apresentou um argumento que defendeu oito diretrizes de preservação da composição urbana para resguardar a feição original de Brasília: a definição conclusiva da "*volumetria* espacial da cidade, ou seja, a relação entre o verde das áreas a serem mantidas *in natura* (ou cultivadas como campos, arvoredos e bosques) e o branco das áreas a serem edificadas"; seis novas áreas habitacionais (Área A – Bairro Oeste Sul destinada a quadras econômicas (pilotis + 3 pavimentos), superquadras (pilotis + 6 pavimentos) e centro de bairro (2 pavimentos sem pilotis); Área B – Bairro Oeste Norte análogo ao Bairro Oeste Sul; Área C – Quadras da Vila Planalto (pilotis + 4 pavimentos) e a preservação da Vila Planalto; Área D – Quadras da EPIA (pilotis + 4 pavimentos); Área E – Asa Nova Sul (pilotis + 4 pavimentos); Área F – Asa Nova Norte, quadras econômicas e conjuntos geminados de habitação popular (pilotis + 4 pavimentos e lotes individuais) e fixação da Vila Paranoá) para expansão e adensamento; e o projeto das Quadras Econômicas como modelo urbanístico e arquitetônico de aglomerado habitacional para a expansão de Brasília.

histórico, o tombamento das escalas urbanas e a definição de áreas para a expansão, as quais, simultaneamente, contribuem para a preservação do plano original. O objetivo é preservar "para as gerações futuras" as "características fundamentais que a singularizam"[1557], reconhecendo sua importância histórica, como Aldo Rossi postula ao tratar da continuidade dos fatos urbanos[1558]. Segundo Rossi, essa continuidade deve ser buscada nos estratos profundos onde se divisam certos caracteres fundamentais que são comuns a toda a dinâmica urbana[1559]. No caso de Brasília, trata-se, sobretudo, de reconhecer "o fato que – por todas as razões – a capital é histórica"[1560]. Preservar implica garantir a interação entre as quatro escalas urbanas, mantendo a estrutura viária como arcabouço integrador das escalas, a configuração residencial com amplos gramados e chão livre, a orla do lago desobstruída, e a valorização do paisagismo, que, ao dialogar com a volumetria urbana, também contribui para a interação entre as escalas. Essencial, também, é a presença do céu e a contenção do alastramento suburbano. Assim, complementação e preservação emergem como diretrizes interdependentes e atuantes de forma concomitante. Outro ponto crucial é a preservação do "quantum populacional"[1561], ou seja, o limite populacional estabelecido pela abertura de novas áreas, de modo a não comprometer a função primordial de Brasília como capital político-administrativa. Como Lucio Costa pontua, a "Brasília não interessa ser grande metrópole", entendida por Tafuri como "o lugar de alienação absoluta, [e] é, não por acaso, o centro das elaborações de vanguarda"[1562].

O documento "Brasília Revisitada" reflete a ausência de um plano de desenvolvimento regional que o Plano Piloto de Brasília deixou de contemplar, como explicitamente expresso por Lucio Costa: "[...] a concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele, a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região"[1563]. A proposta das Quadras Econômicas, concebida para ocupar as áreas disponíveis ao longo das vias de conexão entre as cidades satélites ao sul de Brasília e o Plano Piloto, surge como uma solução urbanística estruturada e, na visão de Lucio Costa, "aparentemente contraditória",, na qual esses "conjuntos urbanística e arquitetonicamente estruturados", que delimitaria o espraiamento suburbano desordenado para Brasília, se configurou como fragmentos de urbanização para expansão, conformados em superquadra, "espécie de 'pré-

[1557] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 02.

[1558] Rossi, A. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966].

[1559] Rossi, A. *Idem*.

[1560] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 02.

[1561] Costa, Lucio. *Idem*, p. 18.

[1562] Tafuri, Manfredo, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973], p. 12.

[1563] Costa, Lucio. *Idem*, p. 03.

moldado' urbano"[1564]. Essa proposta encontra paralelos com o Kennemerland Scheme e a Municipalidade de Mari (1964-1969), de Van den Broek e Bakema, que se definiam como unidades urbanas compostas por diferentes tipologias edificatórias, variando em altura e função para responder à complexidade urbana em uma escala transicional[1565], com o objetivo de conferir identidade ao espaço urbano. O método de ocupação, que se vinha consolidando desde a década de 1950, estabeleceu-se como um tipo urbanístico frequente e fomentou a ideia de uma cidade composta por núcleos variados, compreendidos, de fato, por "clusters". Esse conceito foi inicialmente formulado por Kevin Lynch em 1954, seguido por Danys Lasdun em 1956 com a experiência de Bethnal Green Cluster Block, além de ser divulgado pelos arquitetos Alison e Peter Smithson no plano de Berlim em 1958. A inovação desse conceito, ao incluir a possibilidade de um crescimento urbano mais aberto e flexível, contrastava com os quarteirões modernos das décadas iniciais do século XX, como o Spaarndammerplantsoen, em Amsterdam (1914), de Michel de Klerk, ou o Karl Marx Hof (1930), em Viena, projetado pelo arquiteto Karl Ehn.

Este planejamento de expansão, que não se assemelha ao espraiamento urbano característico das cidades norte-americanas, orienta-se pela falta de delimitação de áreas específicas. Como destacou Lucio Costa: "assim, a partir do surgimento precoce e improvisado das cidades satélites, prevaleceu até agora a intenção de manter entre estes núcleos e a capital uma larga faixa verde, destinada a uso rural"[1566]. Tal diretriz justificou a proposta das Quadras Econômicas "– ou comunitárias". Nessa última contribuição urbanística de Lucio Costa, percebe-se uma ruptura com alguns de seus próprios pressupostos fundamentais, que anteriormente buscavam a conformação de um organismo urbano complexo, composto por multiplicidades de elementos e camadas, organizados e classificados e ordenadas para a cidade moderna. Em vez disso, propõe-se agora uma solução baseada em agrupamentos habitacionais descentralizados, sem relações preexistentes e concebidos a partir de uma noção de unidade em escala territorial. Unidade esta que fez Lucio Costa receber o prêmio do concurso para o Plano Piloto de Brasília (1956). Como declarou William Holford: "uma ideia engenhosa para uma cidade, precisa ter unidade, não pode ser uma simples soma de pequenos desenhos juntados num mapa do local"[1567]. Holford, na mesma ocasião, antecipava a relevância do modelo de unidade de vizinhança proposto para o Plano Piloto de Brasília: "Dois terços dos habitantes viverão em 'praças' autossuficientes ou unidades urbanas, cercadas por vias residenciais e um cinturão de árvores que

[1564] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13.

[1565] Charles Jencks, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973], p. 287.

[1566] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13.

[1567] William Holford, "Reflexões sobre o concurso" *in* Xavier, Alberto; Katinsky, Julio. *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 28.

pode ser plantado na fase inicial"[1568]. A questão da expansão urbana, embora passível de prolongamento indefinido, é frequentemente refutada por parte das teorias contemporâneas que discutem a cidade compacta[1569]. Lucio Costa, ao propor a adição de novos aglomerados urbanos para densificar e expandir o Plano Piloto de Brasília, evita modificar o interior da cidade existente, preservando sua forma constitucional. Contudo, nesse procedimento não segue o padrão de crescimento convencional, normalmente realizado por meio das cidades-satélites. Assim, Lucio Costa rompe com o modelo de expansão das cidades-jardins, mesmo que o seu projeto não tenha resolvido a exclusão das classes econômicas mais baixas das áreas mais próximas do Plano Piloto, que permanecem predominantemente destinadas a habitações de alto padrão.

Desde o anteprojeto da Vila Operária de Monlevade até as Quadras Econômicas, pode-se perceber que Lucio Costa desenvolveu seus projetos de urbanismo por meio de uma proposição teórica voltada à resolução do programa, levando em consideração suas múltiplas variáveis. Como observou Holford, membro da comissão julgadora do concurso para o Plano Piloto de Brasília, aquela competição era "de ideias e não de detalhes"[1570]. De tal modo, a proposta de Lucio Costa se aproxima da abordagem de Rowe e Koetter que a denominam "política da bricolagem". Segundo esses autores, o *bricoleur* está muito mais conectado à realidade do que o arquiteto-urbanista, que segue uma abordagem puramente "sistêmica" e "metodológica". A metodologia da bricolagem aplicada por Lucio Costa reflete não apenas sua visão, mas também a prática do urbanismo brasileiro popular. Essa característica foi ressaltada por James Holston, ao comentar o processo deliberado de construção popular de Brasília: "empregaram as táticas da bricolagem e experimentaram em todos os campos". Holston ainda observa que foi justamente através da bricolagem que Brasília reproduziu "o estilo característico do Brasil de inventar a sua modernidade"[1571]. Assim, a bricolagem, enquanto prática, revela a capacidade de articular soluções que dialogam com a complexidade do real, permitindo uma flexibilidade criativa que transcende a rigidez de sistemas pré-estabelecidos, tanto no plano arquitetônico quanto no urbanístico. O reconhecimento dessa prática alia-se às discussões pós-modernas sobre metodologias específicas para cada contexto urbano, conforme defendido, por exemplo, por Rogers[1572], que argumenta a favor das abordagens caso a caso.

[1568] William Holford, *Idem*, p. 29.

[1569] Cf. Pescatori, Carolina R. B. Cidade compacta e cidade dispersa: ponderações sobre o projeto do Alphaville Brasília. *Estudos Urbanos e Regionais*, v. 17, n. 2, p. 40-62, ago. 2015.

[1570] William Holford, "Reflexões sobre o concurso" *in* Xavier, Alberto; Katinsky, Julio. *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

[1571] Holston, James. O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco. In Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno*: Lucio Costa e a crítica contemporânea, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 160.

[1572] Cf. Rogers, Ernesto Nathan. *Esperienza dell'architecttura*. Milano: Skira Editore, 1997 [1958].

É evidente que um projeto de expansão de Brasília não poderia ser concebido a partir de um projeto de um novo "Plano Piloto", ou seja, um desenho total, vez que tal abordagem seria inviável diante da conjuntura do planejamento urbano. Para Rowe e Koetter, entre o desenho total "progressista", conforme as definições classificatórias de Françoise Choay[1573], e a bricolagem "culturalista", a alternativa do desenho total acarretaria consequências políticas devastadoras. Isso se daria porque tal procedimento se fundamentaria no "mito não confesso da utopia ativista ou historicista"[1574], ou seja, a consideração de uma teoria empírica simples dos fatos tornaria sua realização impraticável. A perspectiva de Rowe e Koetter, que aqui nos auxilia na análise da proposta de Lucio Costa, é baseada na "dialética de tipos ideais, somada a uma dialética entre tipos-ideais e contexto empírico"[1575]. Embora, da proposta urbano-arquitetônica das superquadras de Lucio Costa, apenas um conjunto com quatro unidades de vizinhança tenha sido construído – atualmente bairro nomeado por "Lucio Costa" – a proposta reflete uma inversão de escala. Essa inversão parte do micro para o macro, invertendo a lógica da tradição da arquitetura moderna, que buscava conceitos de unidade, continuidade e sistema. O que se percebe, então, é uma prática de colagem para viabilizar uma habitação, no mínimo "condigna", nas palavras de Lucio Costa. Essa abordagem encontra ressonância na defesa de Rowe e Koetter, segundo os quais "a colagem, frequentemente um método de dar atenção às sobras do mundo, de preservar sua integridade e conferir-lhe dignidade, de combinar o informal com o cerebral, a convenção e a quebra da convenção, opera necessariamente de modo inesperado"[1576].

O modelo de superquadra que Lucio Costa apresenta como solução para o problema da habitação em Brasília é o das Quadras Econômicas, compostas por edifícios de três andares, sem elevador, erguidos sobre pilotis, ordenados de modo a gerar um pátio central. No contexto das discussões dos anos 1960, Lucio Costa publicou o manifesto "O urbanista defende a sua cidade"[1577], no qual buscou esclarecer aspectos de Brasília que haviam sido mal compreendidos. Nesse texto, o arquiteto explica que Brasília "foi, de fato, concebida em função de três escalas diferentes: a escala coletiva ou monumental, a escala cotidiana ou residencial e a escala concentrada ou gregária; o jogo dessas três

[1573] Cf. Choay, Françoise, *O Urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1965].

[1574] Colin Rowe e Fred Koetter, "Cidade-colagem" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 311.

[1575] Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p. 312.

[1576] Colin Rowe e Fred Koetter, "Cidade-colagem" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1966], p. 316.

[1577] Lucio Costa, "O urbanista defende sua cidade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967].

escalas é que lhe dará o caráter próprio definitivo"[1578]. A proposta de expansão de Brasília, no entanto, limita-se à unidade da superquadra, sem ultrapassar, em termos formais da escala residencial, a área de vizinhança. Assim, como no Plano Piloto original, essa unidade inclui complementos necessários para a vida em comunidade: escola, creche, espaços de sociabilidade separados etariamente (alpendres), comércio e praça. Dessa forma, a superquadra não apenas oferece uma solução habitacional, como também visa a garantir a interação social e o atendimento às necessidades cotidianas dentro de um mesmo espaço urbano planejado.

Se, para a construção de Brasília, o Brasil empreendeu um esforço para se modernizar, a revisão de Brasília realizada por Lucio Costa ocorreu em um contexto de reorganização política do país, especificamente sobre a sua redemocratização. O movimento "Diretas já", em 1985, e a promulgação da Constituição de 1988, representam um período de transformação política que também se materializava na cidade, especificamente em sua escala territorial. Lucio Costa reconheceu que a ocupação residencial nas áreas livres, que "passam, por interferir no jogo das escalas urbanas"[1579], inevitavelmente influenciaria novas dinâmicas urbanas. Contudo, o plano de Lucio Costa para as Quadras Econômicas permaneceu restrito novamente às periferias. A expansão da Nova Asa Norte e a Nova Asa Sul – os setores Noroeste e Sudoeste –, assim como outras áreas contiguas ao Plano Piloto, mantiveram o privilégio da classe dominante, afastando inteiramente a possibilidade de redemocratizar a ocupação do solo urbano. Mais uma vez, o direito à cidade sucumbiu aos interesses do mercado imobiliário e o interesse das gestões políticas. Ainda assim, as novas áreas habitacionais, pela sua forma de ocupação e pela sua densidade, de fato interferiram e contribuem para a dinâmica cultural urbana da cidade, demonstrando a experiência urbana como fator transformador do tecido histórico.

Na perspectiva urbanística de Lucio Costa, "Brasília Revisitada" representa uma evolução significativa sem perder de vista suas formulações iniciais. Do aspecto da revisão, Lucio Costa, reconhece o espaço livre que conforma o Plano Piloto como área passível de ocupação e como diretriz para uma política de ocupação (Decreto Distrital n. 10.829), procedendo com a manutenção da tipologia da superquadra em modelo socioeconômico. Esse procedimento pode ser compreendido à luz da perspectiva de bricolagem, não apenas pelo gesto de replicar o modelo das superquadras ao longo das vias de ligação entre o Plano Piloto e as cidades satélites, mas, sobretudo, pela intenção de revisar o caráter social do Plano Piloto. As Quadras Econômicas demonstram um desempenho satisfatório[1580]

[1578] Lucio Costa, *Idem*, p. 302.

[1579] Costa, Lucio. *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13.

[1580] Tomé, C. *Avaliação pós-ocupação da quadra econômica Lucio Costa em Brasília- DF: estudo das alterações ocorridas na quadra e nos edifícios*. Dissertação Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-graduação, 2009.

e revelam valores e significados[1581]. Essa foi a segunda vez que Lucio Costa planejou núcleos habitacionais sem centro. Na proposta para Corniche (1980), ele também desenhou um bairro sem um ponto de convergência, sem um centro, sem um coração. Em Brasília, esse processo reforça a dependência dos novos bairros em relação à capital, mantendo o conceito das cidades-satélites. Esse modelo contrasta, por exemplo, com o projeto de São Luís (1979-1980), no qual Lucio Costa propôs a criação de um novo núcleo com um centro claramente definido e autônomo.

[1581] Cardoso, V. A Significância Cultural e o Caso Das Quadras Econômicas Lúcio Costa. *Revista Fórum Patrimônio*: Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, v. 11, n. 2, 2021.

CONCLUSÃO

A urbanística de Lucio Costa distingue-se pela incorporação de procedimentos sistemáticos que o arquiteto adotou em seus projetos, permitindo-se experimentar arquitetura e urbanismo para além dos limites disciplinadores e de uma doutrina hegemônica. A tradição do urbanismo português encontra ressonância nessa abordagem em diversos aspectos: pela relevância atribuída ao lugar e suas forças, ao *genius loci*; pela compreensão da cartografia e pela estruturação de seus eixos a partir da ação impositiva da topografia; pelo reconhecimento e intervenção na paisagem, organizando a estrutura urbana com base nas características do lugar; pela centralização da monumentalidade; pela aproximação entre o ambiente urbano e a cotidianidade; pelo posicionamento de monumentos; pelo embelezamento das trajetórias urbanas; pela contemplação dos "lugares abençoados"; pela manipulação das camadas históricas do tecido urbano; e pela preservação de arquiteturas significativas e do espaço urbano histórico. Se, por um lado, a tradição urbanística portuguesa evidencia adaptabilidade e flexibilidade, por outro, revela agenciamento, pragmatismo e geometrização, características que também derivam da experiência pombalina, a qual, a partir do século XIX, definiu implantações e malhas urbanas para as cidades brasileiras, como Salvador. Inserido numa cultura que compartilha duas tradições arquitetônicas – a mesopotamo-mediterrânea, pela sua via romana, e a nórdica-oriental, pela sua via árabe –, o urbanismo português, ao conservar valores medievais e renascentistas[1582], projeta-se para além de seu território. A continuidade dessa tradição é perceptível e deliberadamente buscada em seus projetos, ainda que se manifeste de forma diversificada dentro de um "imenso Portugal" que admite diferentes modelos urbanísticos. Embora Lucio Costa, tenha mencionado apenas o "espírito" de Diamantina com referência para Brasília, o Plano Piloto, por exemplo, incorpora diversos outros procedimentos da tradição urbanística portuguesa. Essa influência manifesta-se na franqueza com o que os eixos estruturantes respondem à topografia – o eixo monumental posiciona-se no topo da cratera, enquanto o eixo residencial segue a curvatura natural das curvas de nível –, na valorização do monumento e no desenho urbano concebido como experiência visual. Para além da tradição portuguesa, a urbanística de Lucio Costa também se abebera no urbanismo francês, incorpora referências norte-americanas, chinesas e inglesas. Do urbanismo francês, as referências já pertencentes a renovação haussmanniana do século XIX, integra-se a

[1582] Teixeira, Manuel C. A Forma da cidade de origem portuguesa. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

urbanística de Lucio Costa, os princípios da cidade funcional, no âmbito da circulação, das largas avenidas e boulevares, do controle social e político, da infraestrutura como elemento primordial e a padronização arquitetônica. Elementos do urbanismo neoclássico persistem em seus projetos, especialmente no tratamento do caráter do monumento, das arcadas estruturantes e das palmeiras imperiais – essas vindas pelas mãos do Regente Dom João. Esses elementos aparecem como componentes estruturadores, estabelecendo cadências formais e reforçando a organização urbana por meio dos seus marcos simbólicos e de sua arborização. Dos EUA vem a sua principal característica, que fez de Banham "loves Los Angeles", o sistema de circulação complexo aliado não apenas a velocidade da modernidade, mas a lentidão da vida cotidiana, demonstrando sua atenção na conciliação de outros aspectos urbanos. Da China, "os terraplenos, arrimos, pavilhões [...]"[1583]. Dos ingleses, os imensos gramados e o pragmatismo da cidade-jardim.

A preservação do patrimônio histórico e paisagístico foi um pilar fundamental em sua abordagem. Desde a recuperação da praça no Museu das Missões até as intervenções nas Rampas da Glória e no Parque Guinle, Lucio Costa integrou preocupações com a continuidade histórica e a relação com o sítio. No Plano Piloto de Brasília, essa atenção se expandiu para a definição de escalas urbanas — monumental, residencial, gregária e bucólica — e para estratégias que garantissem a preservação da paisagem original. Sua contribuição teórica e prática para a gestão urbana é marcada pela ênfase na preservação do espaço existente como exemplar do repertório urbano. Constatamos que tais questões ocorrem diante da elaboração de um desenho urbano que associa a tradição arquitetônica das cidades históricas, com aplicação e retorno do arquétipo novecentista, associada à tradição moderna, ao explorar, metodologicamente, o recurso da citação, que vai da hierarquização do traçado ao conceber os eixos estruturais e o sistema racionalizado de planejamento volumétrico. No âmbito projetual, Lucio Costa preserva e reinterpreta formas tradicionais, realiza a adoção de formas e concepções barrocas em seus projetos, faz uso da bricolagem, elabora o coração da cidade como elo constante e fundamental para a construção do vínculo. Essa abordagem evidencia seu compromisso com a continuidade por meio de reinvenção de elementos históricos.

Seus projetos demonstram uma ampliação crítica dos fundamentos do modernismo, como a ênfase na escala humana, a relação integrada com a paisagem, a recuperação da monumentalidade e a exploração de formas curvas em contraste com a ortogonalidade. Tais características indicam um afastamento do purismo das vanguardas. Os projetos de Lucio Costa, como o da Vila Operária de

[1583] Lucio Costa. "'Ingredientes' da concepção urbanística de Brasília" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1967], p. 282.

Monlevade(1934), o Plano Piloto de Brasília (1957), a Barra da Tijuca (1968), a Capital da Nigéria (1976) e o Novo Polo Urbano de São Luís (1979), as cidades novas, evidenciam a adoção de uma organização funcional sistemática, diferenciando espaços de uso coletivo e habitacional, sem perder a coerência formal e social. Apesar de propor modelos habitacionais que refletem divisões sociais, Lucio Costa optou por soluções que promovem homogeneidade arquitetônica, evitando distinções visíveis de classes econômicas. Sua concepção de moradia coletiva em blocos sobre pilotis, alinhada às ideias de Le Corbusier, reforça a busca por uma "cidade sem classes", que ressoou com as reflexões pós-modernas sobre mobilidade social. Em paralelo, enfatizou a relação entre cidade e território, rejeitando a rua-corredor como elemento estruturante e promovendo uma nova espacialidade baseada em escalas que, numa experiencia também visual, interage com a paisagem. Igualmente, manteve-se convicto com a sua invenção da superquadra, ora como módulo agenciador, quando nas cidades novas, ora como colagem, o "pré-moldado urbano", em projetos de adensamento e complementação em cidades existentes, Alagados e Brasília, visando a um modelo para a habitação social. Suas práticas modernas se conciliam com práticas já consideradas pós-modernas. Por um lado, sua obra adaptou-se e respondeu às questões emergentes que caracterizaram o período pelas revisões teóricas, reagindo com ajustamento às novas correntes de pensamento. Por outro lado, Lucio Costa também manteve uma aderência aos princípios da doutrina moderna racionalista ao preservar os fundamentos do moderno clássico em sua prática urbanística. Os elementos que se perduraram é o zoneamento funcional, os traçados reguladores, estruturação urbana por meio do sistema de circulação, a ordenação visual da cidade, a compreensão da habitação como uma "máquina de morar" que formula para a tipologia da habitação coletiva em lâmina de blocos de apartamentos sobre pilotis livre, que logo serão associados para a conformação comunitária, a distribuição dos equipamentos urbanos e a ordenação da massa da cidade, no modelo de superquadra.

O texto "Pós-moderno: Equívoco"[1584], de Lucio Costa, expressa o posicionamento do autor em relação à crítica que enquadra a obra de Le Corbusier como funcionalista, particularmente no contexto da revisão para uma arquitetura orgânica conduzida por Zevi na década de 1960. Embora a oposição de Lucio Costa ao pós-moderno esteja centrada nessa questão específica, isso não implica que o arquiteto tenha se limitado às revisões do Movimento Moderno realizadas depois desse período. Acontece que, se a arquitetura, em sua segunda fase moderna, se abre para, finalmente, unir em um mesmo léxico, a experiência da concepção dinâmica e estática, não teria como dissimular que a arquitetura moderna brasileira já enveredara para incluir a intenção plástica dinâmica antes mesmo

[1584] Lucio Costa, "Pós-moderno: Equívoco" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [s/d], p. 424.

da manifestação pós-moderna tomar o protagonismo disciplinar. Conforme Montaner indaga, "[...] será que a Ronchamp teria sido possível sem a contribuição do caráter das formas curvas das obras de Oscar Niemeyer ou do espaço ondulado de Alvar Aalto? [...] Indubitavelmente, não."[1585]. Aliás, não apenas Lucio Costa navegou com a maré como Le Corbusier em relação a Rochamp: "constituiu uma das mais claras mostras da revisão formal que foi introduzida irremissivelmente na arquitetura dos anos cinquenta"[1586].

O projeto que Lucio Costa apresentou para a Vila Operária de Monlevade (1934) corresponde justamente à decomposição que Gropius e Le Corbusier estavam a operar sobre o fato urbanístico. Lucio Costa decompõe a estrutura dos edifícios em pilotis, o que define não apenas o sistema construtivo, os materiais, mas também a composição espacial, para oferecer uma célula habitacional com um programa atualizado que tem como relação uma outra espacialidade em relação ao espaço público, que reflete o espaço multidirecional para o qual ele apontava. Nessa proposta para a Vila Operária de Monlevade, a conformação da cidade se dá pela conformação centro-habitação, onde o centro toma o caráter cívico, que se expressa por meio de monumentalidade própria. É nesta proposta que Lucio Costa estabelecerá um sistema de arborização, que não apenas define os renques de árvores, os bosques, os vazios programáticos, particularizados e com significados próprios, mas também como procedimento para ocupação e controle do uso do solo, conforto ambiental, dentro de uma perspectiva de preservação do desenho urbano e do ambiente natural ao incorporar aspectos do meio físico e sociais relacionados ao planejamento e à ocupação. O sistema de arborização, que também contribui para o microclima urbano, foi parte de atenção na urbanística do arquiteto, sendo bem avaliado em estudos de desempenho atualizados no Plano Piloto de Brasília[1587]. E ainda, passa pela estruturação da definição estética da cidade com a função de compor, com a arquitetura, a paisagem local, mas também para apaziguar a feiura das arquiteturas, das expressões gráficas comerciais, das publicidades existentes, com a intenção de preservar a imagem geral da cidade. O projeto da Vila Operária de Monlevade marca na trajetória de Lucio Costa, a inauguração desse pensamento crítico que articula tradição e princípios do urbanismo moderno. Na década de 1930, num contexto de declínio do racionalismo clássico e das primeiras revisões do Movimento Moderno, Lucio Costa concebeu um plano que alia adaptação à topografia e princípios modernos, recorrendo

[1585] Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 46.

[1586] Montaner, Josep Maria, *Ibidem*.

[1587] Romero, Marta Adriana Bastos, "Correlação entre o microclima e a configuração do espaço residencial de Brasília", *Paranoá*, Brasília, n. 5, 2010. DOI: https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n5.2010.15488. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/10570/9289.

a pilotis, traçado livre, zonas residenciais flexíveis e um centro bem definido. Inspirado na linguagem urbanística de Le Corbusier, o uso dos pilotis simplifica as fundações, preserva a natureza e introduz a permeabilidade do térreo, convertendo-se em marca do urbanismo brasileiro. O que se esboça em Monlevade, sobretudo, é a morte da 'rua-corredor' — a substituição da rua tradicional, da cidade do século XIX, instaurando um novo paradigma espacial. Lucio Costa explorou, assim, a linguagem urbanística de Le Corbusier, 'matando a rua-corredor' para nunca mais ressuscitá-la em sua urbanística, em virtude da 'invenção da superquadra'.

A análise da Cidade Universitária permite identificar a utilização de arquiteturas sobre plataforma, um recurso projetual que articula edifícios com significação própria no espaço urbano. Esse artifício configurou-se como uma nova concepção urbanística, concebida tanto para integrar diferentes edificações quanto para criar pequenos núcleos autônomos dentro do tecido urbano. Desse modo, o projeto arquitetônico e o plano urbanístico do Parque Guinle situam-se, significativamente, nas características da arquitetura moderna brasileira. Tal reconhecimento deve-se, principalmente pelas soluções arquitetônicas e pela experimentação de uma tipologia residencial burguesa citadina moderna, resultado da pesquisa sobre a casa brasileira. No âmbito urbanístico, o projeto para o Parque Guinle foi um início de desenvolvimento da superquadra como tipologia de conjunto habitacional. A "invenção" da superquadra de Lucio Costa ocorre devido à revisão realizada sobre a integração das unidades residenciais que promovem o compartilhamento dos seus equipamentos, espaços e comércio, conformando, além de uma continuidade urbana, para o sentido de comunidade. A arquitetura como inovação da conformação urbanística é recorrente na urbanística do Lucio Costa como ocorreu no Museu das Missões e MESP.

Sobre o Novo Polo Urbano de São Luís, a análise do projeto revela a contribuição para um urbanismo de dispersão e autonomia. A sua persistência de aglomerado habitacional no modelo de superquadra reitera uma série de procedimentos baseados no urbanismo das cidades-jardins, enfatizando sua continuidade com o urbanismo moderno. Observamos que tais questões surgem durante o processo de elaboração de um plano urbano que combina elementos da tradição arquitetônica das cidades históricas de origem mesopotamo-mediterrânea com a aplicação e ressurgimento dos arquétipos do século XIX, em conjunto com a tradição moderna. Esse processo envolve uma abordagem metodológica que faz uso da citação, desde a hierarquização dos elementos até a concepção dos eixos estruturais e do sistema de planejamento volumétrico racionalizado. Lucio Costa, assim, demonstra disposição para explorar a arquitetura e o urbanismo para além dos limites tradicionais de suas disciplinas e além de uma doutrina hegemônica. O Plano Piloto para a urbanização da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, realizado por Lucio Costa em 1969, foi elaborado em um contexto de revisão do movimento moderno. A partir da década de 1950, as novas metodologias urbanísticas que surgiram a partir das críticas das práticas modernas enfatizaram a

consideração do tecido existente, o valor das preexistências ambientais e topográficas, a arquitetura vernacular e a integração com a cidade tradicional.

Assim, foi por meio desses projetos que Lucio Costa revisou o projeto moderno ao incluir a tradição como parte integrante do método projetual, diferenciando-se da doutrina inicial e antecipando, de certa forma, as discussões que ocorreriam, com grande intensidade, durante o resgate da tradição como parte do processo de projeto nas revisões subsequentes. Desenvolvimento que revela novos léxicos formais, uma gramática em constante revisão e adaptações ideológicas, ora por meio de invenções, ora por meio de continuidades históricas, pela recuperação da paisagem e do urbanismo histórico, recorrências projetuais que vão evoluindo conforme se modificam ao reunir algumas revisões na sua própria forma, explorando a linguagem, incorporando, assim, revisões do moderno. Apresentando uma orientação marcadamente historicista por evocar métodos tradicionais, soluções tipológicas, bem como a reincorporação de elementos estilísticos e simbólicos de diferentes épocas, promovendo uma reconciliação entre presente e passado arquitetônico.

LISTA DE IMAGENS

1. Esquema dos eixos mesopotamo-mediterrâneo e nórdico-oriental, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [Anos 1940], p. 249. 27

2. Esquema de implantação da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 98. 131

3. Esquema de habitação da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 93. 135

4. Esquema do Clube da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 95. 139

5. Esquema da Igreja e Escola da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 96. 143

6. Esquema do Armazém e Cinema da Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa, 1934. Lucio Costa, "Monlevade" *in* Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1934], p. 97. 147

7. Esquema de implantação da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 188. 155

8. Perspectivas da Praça da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 184. 159

9. Perspectivas da Alameda Central e do Hospital da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 185. 163

10. Perspectivas da Escola de Música da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 187. 165

11. Perfis da Cidade Universitária, Lucio Costa, 1937. Lucio Costa, "Cidade Universitária" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1937], p. 188. 167

12. Fotografia que demonstra a implantação do Museu das Missões, Lucio Costa, 1938-1940. Lucio Costa, "Monlevade" in https://www.archdaily.com.br/br/01-16239/classicos-da-arquitetura-museu-das-missoes-lucio-costa 173

13. Esquema de implantação do Parque Guinle, Lucio Costa, 1948. Lucio Costa, "Parque Guinle" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 206. 189

14. Esquema de implantação do Parque Guinle, Lucio Costa, 1948. Lucio Costa, "Parque Guinle" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1948], p. 213. 193

15. Esquema de implantação em planta das Rampas da Glória, Lucio Costa, 1943. Lucio Costa, "Rampas da Glória" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1943], pp. 411-412. 201

16. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 297. 253

17. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], pp. 284-285. 257

18. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], pp. 286-287. 261

19. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], pp. 288-290. 265

20. Esquema de implantação do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa, 1957. Lucio Costa, "Memória descritiva do Plano Piloto" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1957], p. 282. 269

21. Esquema de implantação do Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, Lucio Costa, 1968. Lucio Costa, "Barra" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1968], p. 344. 321

22. Esquema de implantação do Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, Lucio Costa, 1968. Lucio Costa, "Barra" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1968], pp. 346-347. 325

23. 8. Esquema de implantação do Plano Piloto da Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá, Lucio Costa, 1968. Lucio Costa, "Barra" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1968], p. 344. 329

24. Esquema de implantação da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 337. 353

25. Ideia geradora da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 334. 355

26. Plantas baixas dos apartamentos da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 335. 357

27. Esquema dos Pilotis da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 336. 359

28. Estudos para equipamentos comunitários da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 338. 361

29. Estudos para equipamentos comunitários da quadra de Alagados, Lucio Costa, 1972. Lucio Costa, "Alagados" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1972], p. 339. 363

30. Esquema de implantação da capital da Nigéria, Lucio Costa, 1976. Lucio Costa, "Nigéria" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 359. 375

31. Esquema de implantação do centro da capital da Nigéria, Lucio Costa, 1976. Lucio Costa, "Nigéria" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1976], p. 362. 381

32. Esquema de implantação do Novo Polo Urbano de São Luís, Lucio Costa, 1979-1980. Lucio Costa, "São Luís" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979-1980], p. 363. 403

33. Esquema de implantação do centro do Novo Polo Urbano de São Luís, Lucio Costa, 1979-1980. Lucio Costa, "São Luís" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979-1980], p. 364. 407

34. Perfil e perspectiva do Novo Polo Urbano de São Luís, Lucio Costa, 1979-1980. Lucio Costa, "São Luís" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1979-1980], p. 365. 411

35. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 368. 413

36. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 369. 415

37. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 368. 417

38. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 369. 417

39. Esquema de implantação de Corniche, Casablanca, Marrocos, Lucio Costa, 1982. Lucio Costa, "Corniche" in Costa, Lucio, Registro de uma vivência, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1985], p. 368. 419

40. Esquema de complementação, preservação, adensamento e expansão de Brasília, Lucio Costa, 1985. Lucio Costa, "Brasília Revisitada" in Costa, Lucio, Brasília Revisitada. Decreto no. 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87, p. 13. 425

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abubakar, I. R., "Abuja City Profile" *in Cities*, 41, 2014, pp.81-91. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1016/j.cities.2014.05.008.

Agba, E., *A Study of Problems in New Urban Development and Construction: The Case of Abuja The New Federal Capital of Nigeria, Massachusetts:* Tese de doutoramento, Department of Urban Studies and Planning, Massachusetts Institute of Technology, 1986.

Agrest, Diana; Gandelsonas Mario, "Semiótica e arquitetura: Consumo ideológico ou trabalho teórico" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], pp. 131-141.

Alberto, Klaus Chaves, "A praça, os pedestres e os automóveis: um estudo das visões de Lucio Costa sobre o espaço universitário", *9º Seminário Docomomo Brasil*, 2011.

Alexander, Christopher. *The Timeless Way of Building*. Nova York: Oxford University Press, 1979.

_*Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971 [1964].

_ Murray Silverstein, Shlomo Angel, Sara Ishikawa, e Denny Abrams. *The Oregon Experiment*. Nova York: Oxford University Press, 1975;

Alexander, Christopher; Ishikawa, Sara; Silverstein. Murray, *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. Nova York: Oxford University Press, 1977.

Aliata, Fernando; Shmidt, Claudia, "Lucio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret" *in* Guerra, Abílio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira* – v. 2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], pp.239-258.

Almeida, Paulo Mendes de, *De Anita ao museu*: o *Modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal,* São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2015.

Alves, T. P.; Rios, C.M. "A atemporalidade do processo de criação do arquiteto Lucio Costa: o papel do precedente na sua concepção arquitetônica", *European Review of artistic Studies*, 13(3), pp. 43-55, https://doi.org/10.37334/eras.v14i3.255.

Amaral, Aracy A., *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Editora 34, 1998.

Andrade, Gênese, *Modernismos 1922-2022*, São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_ *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante, 1942.

_ "Brazil Builds" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1944], pp. 177-181.

Aquino, Flávio de, "Os primórdios do modernismo no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1961] p. 32.

_ "Esquema de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 84-103.

_ "Lucio Costa e a 'boa causa' arquitetura moderna" *in* Arantes, Otília Beatriz Fiori; Arantes, Paulo Eduardo, *Sentido da formação: três estudos sobre Antônio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio*

Arís, Carlos Martí (Ed.), *Las formas de la residencia en la ciudad moderna: Vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras*, Barcelona: Edicions UPC, 2000 [1991].

Aujourd'hui, Art Et Architecture. (1964). Brésil. (46) julho.

Architectural Review. (1944). Brazil. (567), março. Número especial

Architectural Review, Vol. 104, n.624, setembro 1948, Architectural Press Ltd., London, pp: 117-128.

_ *Walter Gropius e a Bauhaus,* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_ *Projeto e destino*, São Paulo: Ática, 2001 [1965].

_ Arte e crítica de arte, Lisboa: Estampa, 1995.

_ Arte moderna, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992 [1970].

_ "On the Tipology of Architecture", *Architectural Design*, n.33, Dez 1963, pp. 564-565.

_ "Arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954].

_ "Architettura moderna in Brasile", *Comunità: Rivista mensile di informazione culturale*, Milano: Edizione di Comunità, n.24, abril 1954, pp. 48-52.

_ "Traditions et matériaux anciens dans l'architecture", *La Cité nouvelle – En primeur mondiale: Architecture, formes et fonctions*, Lausanne Ano 7, 1960-61, pp. 85- 86.

Artigas, Vilanova, Caminhos da arquitetura, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1960].

_ *O Desenho*. São Paulo: Nobel, 1975.

_ "Revisão crítica de Niemeyer", *Acrópole*, 237, São Paulo, ano 20, Julho 1958, p. 420.

Avermaete, Tom, *Another Modern: The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAi, 2005.

Banham, Reyner. *Scenes in America Deserta*. New York: Harper & Row, 1982.

_ *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. London: Thames & Hudson, 1976.

_ *Reyner Banham Loves Los Angeles*. Film Directed by Julian Cooper, BBC, 1972.

_ "LA: The Structure Behind the Scene", *Architectural Design*, n. 41, Londres, abr. 1971, pp. 437-441.

_ *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Berkeley: University of California Press, 1971.

_ *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

_ *Theory and Design in the First Machine Age*. London: Architectural Press, 1960.

Banham, Reyner, El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996 [1967].

Bandeirinha, José António, *Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, 2017.

_ *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, Matosinhos: Associação Casa da Arquitec- tura, 2012.

Barata, Mário; Calmon, Pedro, *Quatro séculos de cultura: o Rio de Janeiro estudado por 23 professores*, Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1966.

_ "Arquitetura, tradição e realidade brasileira" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954], pp. 197-203.

Barbosa, Antônio Agenor de Melo. *Relembrando o professor Lucio Costa*, Campinas, 2003. Disponível em: Portal Vitruvius < https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.028/754>

_ *Entrevista com Maria Elisa Costa*, Campinas, 2003. Disponível em: Portal Vitruvius < https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.018/3329?page=4>

Bahia, GEPAB (1973). Alagados: Relatório Final.

Barreto, Carla Conceição. 2024. "Superblock Model for Social Housing in the Context of the Modern Movement Review: Lucio Costa's Proposal for Alagados". *Estoa. Journal of the Faculty of Architecture and Urbanism* 13 (26):61-78. https://doi.org/10.18537/est.v013.n026.a04.

_ "Brasília Revisitada": Revisão do Moderno na Urbanística de Lucio Costa. 9o Seminário São Paulo pp. 355-366, 2024. Disponível em: https://fa2de4dc-6fb8-45b7-8173-59786ebbd6a8.filesusr.com/ugd/f683d6_0e5b47e2a4a8482c89483996fe94b80e.pdf

_ A urbanística de Lucio Costa na revisão do moderno: o projeto da Capital da Nigéria e sua relação com Brasília. *Paranoá*, [S. l.], v. 17, e45868, 2024. DOI: 10.18830/1679-09442024v17e45868. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/45868.

_. A Urbanística de Lucio Costa no Contexto da Revisão do Moderno: Análise do Plano Piloto da Barra da Tijuca. In: *Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo*, vol. 15, núm. 15, 2023. Disponível em: https://upcommons.upc.edu/handle/2117/404292.

_ Chômage: O Racionalismo dos Mestres na Formação da Urbanística de Lucio Costa. *Revista DOCOMOMO Brasil*, Campina Grande, v. 6, n.10, p. 23-36, dez. 2023.

_ A Abstração dos Elementos Artísticos como Síntese da Modernidade e da Tradição: o Park Hotel de Lucio Costa. In *Ocio y negocio: el hotel de posguerra en las Américas. 1945-1990. Memorias de las IV Jornadas Internacionales del Arte y Arquitectura HISTAA*, Alexandra Kennedy-Troya y Shayarina Monard-Arciniegas (eds.). Cuenca: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca /

Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento, Municipalidad de Cuenca, pp.321-345, 2023.

Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura Após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Benevolo, Leonardo, *História da arquitetura moderna*, São Paulo: Perspectiva, 2001 [1960].

_ *As origens da urbanística moderna*, São Paulo: Editorial Presença; Martins Fontes, 1981 [1967].

Blake, Peter, *No Place Like Utopia: Modern Architecture and the Company We Kept*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1993.

_ *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston: Little, Brown and Company, 1977.

Brolin, Brent C, *The Failure of Modern Architecture*. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1976.

Bloomer, Kent; Moore, Charles. *Body, Memory and Architecture*, New Haven: Yale University Press, 1977.

Bo Bardi, Lina, Carta para Zevi, 15/04/1974, *Acervo ILBPMB*.

_ "A fábrica da Pompeia" *in* Vainer, André; Ferraz, Marcelo (Eds.), *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, pp. 31-33.

Bonduki, Nabil, "Habitação Social na Vanguarda do Movimento Moderno no Brasil, 1996" *in* Guerra, Abílio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira* – v. 2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1999], pp. 91-111.

_ *Origens da Habitação Social no Brasil*, São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Bohigas, Oriol, *Contra una Arquitectura Adjectivada*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1969.

Brino, Alex Carvalho, "Parque Guinle: As várias faces do Projeto", *Docomomo Sul,* Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2006.

_ *História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Saraiva, 1958.

Brito, Samuel S. de, "Lucio Costa: o processo de uma modernidade: Arquitetura e projetos na primeira metade do século XX", Barcelona: Tese de doutorado, Universidade Politécnica de Catalunya, 2014, Disponível em: http://hdl.handle.net/2117/95450

Broadbent, Geoffrey, "A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture", *Architectural Desing*, 47, n. 7-8, Julho-Agosto. 1978, pp. 474-482.

_ "Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1973], pp. 142-163.

Bruand, Yves, "Lucio Costa: o homem e a obra" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 13-17.

_ *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016 [1981].

Călinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

Campos, Candido Malta, *Urbanismo e antiurbanismo no debate nacional*. São Paulo: Senac São Paulo, 2015.

Candido, Antonio, "Prefácio à edição de 1985" *in* Duarte, Paulo, *Mario de Andrade por ele mesmo*, São Paulo: Hucite/Prefeitura do Município de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultural, 1985 [1977].

_ *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000 [1959].

_ *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2000 [1965].

_ *Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. São Paulo: Tese de doutoramento, FAU-USP, 2005.

Cardoso, Adauto Lúcio. O urbanismo de Lucio Costa: contribuição brasileira ao concerto das nações *in* Ribeiro, Luiz César de Queiroz; Pechman, Robert. *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 95-122.

Cardozo, Joaquim, "Forma estática – Forma estética", *Módulo*, 10, Rio de Janeiro, Agosto 1958, pp. 3-6.

_ "O Episódio da Pampulha" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] pp. 145-148.

_ "Arquitetura Brasileira", *Revista Módulo*, n. 1, março 1955, pp. 6-9.

Cardoso, V. A Significância Cultural e o Caso Das Quadras Econômicas Lúcio Costa. Revista Fórum Patrimônio: Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, v. 11, n. 2, 2021. Disponível em: https://www.periodicos.ufmg.br/index.php/forumpatrimo/article/view/33934.

Carlucci, Marcelo, *As casas de Lucio Costa*. São Paulo: Dissertação de mestrado, EESC- USP, 2005.

Carpitero, Antônio Carlos Cabral, *Brasília: Prática e Teoria Urbanística no Brasil, 1956-1998*, São Paulo: Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, 1998.

Cavalcanti, Lauro, "Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira", 1987 *in* Guerra, Abilio, *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 109-115.

Cavalcanti, Lauro. Moderno e Brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960), 2006.

_ *O Urbanismo*, São Paulo: Perspectiva, 1992 [1965].

_ "Brasília – Uma capital pré-fabricada" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [1959], pp. 60-66.

_ *Modernidade e Tradição Clássica: Ensaios sobre Arquitetura*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_ *Modern architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

_ *"Tipologia e metodologia de projeto" in Nesbitt, Kate, Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018). São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1967], pp. 274-283.*

_ "O Oásis de Niemeyer: uma vila brasileira dos anos 50", *RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Outubro 2008, pp. 30-37. DOI: 10.9771/rua.vi0.3132. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3132.

_ "A arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 18-31.

_ *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*, Paris: Tese de doutoramento, Universidade de Paris 8, 2002.

_ "Um depoimento", *Revista ArqTexto*, n. 2, 2001, pp. 8-9.

_ *Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira: Experiência a reconhecer*, Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1987.

Connor, Steven, *Cultura pós-moderna*: introdução às teorias do contemporâneo, São Paulo: Edições Loyola, 2000 [1989].

Correia, Telma de Barros, "A cidade-jardim: os conjuntos residenciais de fábricas (Brasil, 1918-1953)", *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 22, n. 1, pp. 161–198, 2014. DOI: 10.1590/0101-4714v22n1a06. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/86776.

_ "O modernismo e o núcleo fabril: o anteprojeto de Lúcio Costa para Monlevade", *Revista PósFAUUSP*, 14, 2003, pp. 80-93. https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i14p80-93.

_ "De vila operária a cidade-companhia: as aglomerações criadas por empresas no vocabulário especializado e vernacular", *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR)*, [S. l.], n. 4, 2001, pp. 83-98. DOI: 10.22296/2317-1529.2001n4p83. Disponível em: https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/59.

Costa, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*, Porto: FAUP, 2022 [1995].

_ *Centralidade do Real: onze arquitetos, onze textos, onze projetos improváveis.* Coimbra: Editorial do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2018 [2008].

Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995].

_ Le Corbusier: A Arquitetura e as Belas Artes, *Revista do SPHAN 19*, 1984, pp. 53-54.

_ *Sôbre Arquitetura*. Organização de Alberto Xavier. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura (CEUA), 1962.

_ *Brasília Revisitada*. Decreto no 10.829/1987, anexo I, GDF. Brasília, 1985/87.

_ "A arquitetura dos jesuítas no Brasil", ARS (São Paulo), v. 8, n. 16, p. 127–195, 2010 [1941]. DOI: 10.1590/S1678-53202010000200009. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3079.

_ "O arranha-céu e o Rio de Janeiro", *O País*, Rio de Janeiro, 1 de julho 1928.

_ "O palácio da embaixada Argentina", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abril 1928.

_ "Considerações sobre nosso gosto e estilo", *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 junho 1924.

_ "A alma de nossos lares", *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 março 1924.

Costa, Maria Elisa, "O verso é ser" *in* Costa, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1936-1937], pp. 4-5.

Czajkowski, J, "A Arquitetura racionalista e a tradição brasileira" *in* Guerra, Abilio (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp.33-46.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*. Paris: Ed. Du Minuit, 1967.

Diniz, a. M.; et al. O Urbanismo Modernista em São Luís: Plano de Expansão da Cidade (1956). *Revista do CEDS*, v. 1, n. 2, Março-Julho 2015, pp. 1-19. Disponível em: https://sou.undb.edu.br/public/publicacoes/revceds_n2_o_urbanismo_modernista_em_sao_luis_jose_antonio_viana_lopes_e_outros.pdf?utm_source=direto.

Eisenman, Peter, "O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1996], p. 233-252.

Elleh, N, "Architecture and Politics" *in Nigeria: The Study of a Late Twentieth-Century Enlightenment-Inspired Modernism at Abuja*, Londres: Routledge, 2017.

Ellin, Nan. *Postmodern urbanism*. New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1996].

Feliciano, Ana Marta, *A Metáfora do 'Organismo' nas Arquitecturas dos Anos Sessenta: A obra dos 'Archigram' como manifesto de um 'Novo habitar'*, Lisboa: Caleidoscópio, 2015.

Ferreira, Marcílio Mendes; Gorovitz, Mateus. *A Invenção da Superquadra: o conceito de unidade de vizinhança em Brasília*, Brasília-DF: Iphan/ Superintendência do Iphan do Distrito Federal, 2007.

Ficher, Sylvia; Trevisan, Ricardo. 2010. Brasília Cidade nova. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 119.04, Portal Vitruvius, Abril 2010. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.119/3384

Ficher, Sylvia et al, Os blocos residenciais das superquadras do Plano Piloto de Brasília *in* Leitão, Francisco (Eds.). *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro*, Brasília: Secretara de Estado do Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009, pp. 255-269.

Figueira, Jorge, *Reescrever o pós-moderno*, Porto: Dafne editora, 2011.

_ *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitetura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009.

Filho, Geraldo Motta, O Risco: Lucio Costa e a utopia moderna. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes Produções Ltda, 2003.

Filho, Nestor Goulart Reis, *Urbanização e Teoria: Contribuição ao estudo das perspectivas atuais para o conhecimento dos fenômenos de urbanização*. São Paulo: Urupês, 1967, p. 46.

_ "Place-Form and Cultural Indetity: Reflections on Architecture and the postmodern Condition: The vicissitudes of ideology: an Anglo-American perspective", *Art Monthly*, n. 116, Maio 1988, London, pp. 3-8.

_ *História da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1980].

_ Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, pp. 16-30.

_ "O destino de Brasília" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (Eds.), *Brasília – antologia crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [2010], pp. 434-441.

Freyre, Gilberto, "Brasília – Prós e contras", *The Reporter*, 7, 22, Nova York 31/03/1960, pp. 31-32.

_ *Casa-Grande & Senzala*. 48. ed. São Paulo: Global Editora, 2003 [1933].

_ *Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9. ed. São Paulo: Global Editora, 2004 [1936].

Furtado, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959 [1959].

_ "Architecture in the 1960's: hopes and fear", *Zodiac 11*, 1963.

_ *Arquitetura e Comunidade*, Lisboa: Livros do Brasil, 1958.

_ "O Brasil e a arquitetura contemporânea" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] pp. 155-158.

Giedion, Siegfried; Legér, Férnand; Sert, Josep Lluis, "Nine points on monumetality" *in* Ockman, Joan [Ed.], *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1993, pp. 29-30.

Goodwin, Philip I, *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*, New York: Museum of Modern Art, 1943.

_ *Os Riscos do projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*, Brasília: Edunb; Studio Nobel, 1993.

Edgar Graeff, "Nota Introdutória" *in* Costa, Lucio, Lucio Costa: Sôbre Arquitetura, Porto Alegre: CEUA, 1962, pp. 6-7.

Graves, Michael, "A Case for Figurative Architecture" in Karen Vogei Wheeler, Peter Arnell e Ted Bickford (Eds.), Michael Graves: Building and Projects 1966-1981. Nova York: Rizzoli, 1982, pp. 11-13.

_ "Argumentos em favor da arquitetura figurativa" in Nesbitt, Kate, Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018). São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1982], p. 103.

_ "Roman Interventions", AD, "Roma Interrotta", Profile 20, v. 49, n. 3-4, 1979.

Gregotti, Vittorio, "Território e Arquitetura" *in* Kate. Nesbitt (Ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia téorica (1965-2018)*, São Paulo: Cosac & Naify, 1976, pp. 371-378.

_ *Bauhaus: Novarquitetura*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1988.

Guerra, Abílio, Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx: Síntese entre arquitetura e natureza tropical, Campinas, 2003. Disponível em: Portal Vitruvius < https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>

_ *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010.

_ (ed.), *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010.

_ *Cultura Pau-Brasil: O encontro de Lucio Costa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Romano Guerra, 2009.

_ "Modernity: An Incomplete Project" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984 [1979], pp. 3-15.

_ Introdução *in* Muller, W.; Vogel, G., *Atlas de Arquitetura 2*, Madrid: Alianza Editorial, 1985 [1981].

Habraken, N. John. *Variations: The Systematic Design of Supports*. Cambridge, MA: MIT Press, 1976.

_ "Design for Adaptability and User Participation." *in Proceedings of the CIAM Congress on Urbanism*, edited by Team 10, Cambridge, MA: MIT Press, 1974, pp. 47-53

_ *Supports: An Alternative to Mass Housing*. Londres: Architectural Press, 1972

Hal Foster, "Postmodernism: A Preface" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984.

Hardman, Francisco Foot, "A Vingança da Hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.14, 2009.

_ *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008 [1989].

Hassan, Ihab. "Towards a Concept of Postmodernism" *in* Rosenau, Pauline Marie (Ed.), *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987. pp. 84-96

Hitchcock, Henry-Russell, *Latin American architecture since 1945*, New York: The Museum of Modern Art, 1955.

Holford, William, "Reflexões sobre o concurso" *in* Xavier, Alberto; Katinsky, Julio (Eds.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Holanda, Frederico de, *Brasília, Cidade moderna, cidade eterna*, Brasília: FAU UnB, 2010.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936].

Holston, James. "O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp.159-177.

_ *Cidade Modernista*: *uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Huyssen, Andreas. "Mapping the Postmodern" *in* Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Jacobs, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001 [1961].

Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitetura*, Lisboa: Edições 70, 1985 [1973].

Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*. London:Academy Editions; New York: Rizzoli, 1977.

Johnson, Philip; Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: International Exhibition*. New York: Museum of Modern Art, 1932.

Jürgen, Habermas, *A modernidade: Um projecto Inacabado?* Pontinha: Nova Veja, 1980.

Kantinsky, Júlio Roberto, "Apresentação" *in* Gorovitz, Matheus, *Brasília: Uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, pp. 7-10.

Koolhas, Rem. Toward the Contemporary City, *Design Book Review*, n. 17, 1989, pp. 15-16.

_ *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1978.

Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984 [1979], pp. 31-42.

Kurokawa, Kisho, *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977.

Lamas, José M. Ressano Garcia, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gukbenkian, Lisboa, 2000.

Lafetá, João Luiz, 1930: *A Crítica e o Modernismo, São Paulo: Duas Cidades*; Editora 34, 2000 [1974].

Lauwe, Paul-Henry Chombart de. Sociologia da Habitação: Métodos e Perspectivas de Investigação, *Arquitectura*, n. 68, 1960, pp. 41-50.

Le Corbusier, *Architecture Today*, "Religious Architecture" [edição especial], junho-julho 1961.

_ Planejamento Urbano, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000 [1943].

_ *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1930].

_ *A arte decorativa*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_ "A Arquitetura e as Belas-Artes" *in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, 1984 [1936], pp. 53-69.

Lefebvre, Henri, *Le Manifeste différencialiste*. Paris: Gallimard, 1974.

_ *Le Droit à la Ville*. Paris: Anthropos, 1968.

_ *Introduction à l'étude de l'habitat pavillonaire*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961

Leitão, Francisco (Ed.), *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro*. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009. Disponível em http://www.brasilia patrimoniodahumanidade.df.gov.br/Brasilia_1960_2010/1960_2010.pdf

Leonídio, Otávio, "Crítica e Crise: Lucio Costa e os limites do moderno", *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 13, n. 14, dezembro 2006, pp. 147-158.

_ *Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira (1924-1951)*, Rio de Janeiro: Tese de Doutoramento, PUC-RJ, 2005.

Lima, Zeuler, "Lina Bo Bardi e Bruno Zevi em um diálogo epistolar", *Bruno Zevi e América Latina*, São Paulo: FAUUSP, 2021, pp. 249-264.

Lira, José, "Contraponto pedagógico: Zevi, Artigas, Motta e a FAU", *Bruno Zevi e América Latina*, São Paulo: FAUUSP, 2021, pp. 103-153.

Loos, Adolf, "Ornamento e Crime" [1908] *in Ornamento e Crime e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1908], pp. 171-179.

Luiz Costa Lima, "O caminho plástico de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 49-59.

Lynch, Kevin. Site Planning. Cambridge: MIT Press, 1972.

_ The Image of the City. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

Lyotard, Jean-François, *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1979.

_ *O Pós-Moderno Explicado às Crianças: Correspondência 1982-1985*. Lisboa: Dom Quixote, 1993 [1986].

MacEwen, Malcolm, Buildings for People: Reflections of an Unrepentant Modernist. Londres: Longman, 1981.

_ *Crisis in Architecture*. Nova York: Rizzoli, 1974.

_ Anti-Rationalists. Londres: Studio Vista, 1974.

Margaret, Rose, *The post-modern and the post-industrial*. New York: Cambridge University Press, 1991.

Martins, Carlos A. Ferreira, "Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 71-83.

Martin, Reinhold, Crítica a quê?: por um realismo utópico *in* Sykes, Krista (Ed.), *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_ *Utopia's ghost: architecture and Postmodernism, again*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

_ *Public housing: a new conversation*. Nova York: Columbia University; Buell Center, 2009.

_ Moment of truth, *Log*, Nova York, n. 7, dezembro/junho, 2006, pp. 15-20.

Martin, Reinhold; Meisterlin, Leah; Kenoff, Anna, *The Buell Hypothesis: rehousing the Ameridream*. Nova York: Columbia University; GSAPP; Buell Center, 2013.

Malraux, André, "Brasília, capital da esperança" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [1959], pp. 53-57.

Meurs, Paul, "Modernismo e Tradição Preservação no Brasil" *in* Guerra, Abílio, *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura moderna Brasileira*, v.2, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1995], p. 71-89.

Mindlin, Henrique, *Arquitetura moderna no Brasil*, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 1999 [1956].

Moneo, Rafael, "On Typology", *Oppositions*, n.13, Verão 1978, pp. 22-43.

Montaner, Josep Maria, "Interpretação Dialética para um Continente de Arquitetura" *in* Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde, *Brasil: Arquitetura após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2015, pp. 15-19.

_ *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

_ *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001 [1997].

Moore, Charles, *The Place of Houses*, Nova York: Holt, Reinhart and Winston, 1974.

Mota Filho, Geraldo (ed.), *O Risco: Lucio Costa e a utopia moderna*, Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes, 2003.

Mumford, Eric, *The CIAM Discourse on urbanismo: 1928-1960*, Cambridge: MIT Press, 2000.

Natal, Caion M., "As Razões de Lucio Costa: uma leitura moderna do tempo", *Oculum Ensaios*, n. 11-12, Campinas, jan-dez 2010, pp. 30-43

Nervi, Pier Luigi, "Críticas das Estruturas", *Casabella*, 223, Milão, Janeiro 1959, pp. 54-56.

Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1996].

Nigel, Whiteley; Reyner Banham, *Historian of the immediate future*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Tecnology, 2002.

Niemeyer, Oscar, "A forma na arquitetura" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1978] pp. 141-145.

_ "Depoimento" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] pp. 238-240.

_ "O problema social na arquitetura" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1956] p. 184-188.

_ "Rica demais – Dizem", *Revista Módulo*, n. 1, março 1955, pp. 46-47.

_ "Report on Brazil", *Architectural Review*, Outubro 1954, pp. 234-250.

Nobre, Ana Luiza, Arquitetura sob suspeita, *Revista Celeuma*, n. 4, maio 2014, pp. 57-65.

_ *Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_ "Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 121-131.

Norberg-Schulz, Christian, *Towards an Authentic Architecture*. London: Academy Editions, 1987.

_ *The Concept of Dwelling: On the Way to Figurative Architecture*. New York: Rizzoli, 1985.

_ *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1979.

_ "The Phenomenon of place" *in* Nesbitt, Kate (ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], pp. 431-446.

Nunes, R.; Ferreira, R. O. F., "O anteprojeto da Vila Operária de João Monlevade-MG e as ideias do arquiteto Lúcio Costa", *Revista Engenharia De Interesse Social*, 6(8), 2021, pp. 1–22. https://doi.org/10.36704/25256041/reis.v6i8.6303.

Ockman, Joan [Ed.], *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1993.

Ockman, Joan. Resurrecting the avant-garde: the history and the program of Oppositions. in Colomina, Beatriz (Ed.). Architectureproduction. Nova York: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 180-199.

Oliveira, Rogério de Castro, "Jogos compositivos na cidade dos prismas: Universidade do Rio de Janeiro, 1936, *Arquitexto 9*, 2006, pp. 40-53.

Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. London: Academy Editions, 1996.

Panerai, Philippe, *Análise urbana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

Papadaki, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. Nova York: Reinhold, 1950.

Passos, Edilenice, "Comissão do Distrito Federal", *Senatus*, v.8, n.1, abril 2010, pp. 122-141.

Pedrosa, Mário, "Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília" in Aracy Amaral [Ed.], Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 355-366.

_ "A arquitetura moderna no Brasil" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira,* São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1953] pp. 98-105.

Pellegrini, Ana Carolina, Um Moderno em ruínas: A restauração do Museu das Missões, *13º Seminário Docomomo Brasil*, Salvador-BA, 7-10 Outubto 2019.

Pereira, Margareth da Silva, *A Utopia e a História. Brasília: Entre a Certeza da forma e a dúvida da imagem*, Brasília: Editora da Universidade de Brasília/UnB, 1992.

_ "Quadrados brancos: Le Corbusier e Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 220-245.

Pérez-Gómez, Alberto, *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

Pescatori, Carolina, "Cidade compacta e cidade dispersa: ponderações sobre o projeto do Alphaville Brasília", *Estudos Urbanos e Regionais – RBEUR*, vol. 17, nº 2, 17, 2015, pp.40-62.

Pessôa, José; Costa, Maria Elisa (Eds.), *Bloquinhos de Portugal: Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013.

_ "Lucio Costa e o Rio de Janeiro" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 146-158.

_ (ed.). *Lucio Costa: Documentos de Trabalho.*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

_ "Modern architecture and the historian, or the return of historicism", *Journal of the Royal Institute of British Architects* 68, 1961.

Pflueger, G. S., "Arquitetos peregrinos & Modernidades em São Luís e Alcântara -MA", *Revista Jatobá*, Goiânia, v. 2, 2020. DOI: 10.54686/revjat.v2i.66347. Disponível em:
.

Piccarolo, Gaia, *Architecture as civil commitment: Lucio Costa's Modernist Project for Brazil*, London/ New York: Routledge, 2020.

_ *A Cidade como Arquitectura: apontamentos de método e crítica*, Lisboa: Livros Horizonte, 2007 [1967].

Portinho, Carmen, "O critério científico no urbanismo", *Revista da Diretoria de Engenharia*, ano 2, n. 8, Janeiro 1934, pp. 15-16.

Prado Junior, Caio, *Formação do Brasil Contemporâneo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1942].

Ramos, Á. M. (ED.), *Lo Urbano em 20 autores contemporáneo*. Barcelona: ETSAB; UPS, 2004.

Rego, R., "New Capital Cities in the Global South: Post-modernist Context, Modernist Layout in Nigeria and Brazil" *in Cidades, Comunidades e Territórios*, n. 42, 2001, pp. 1-15. Doi 10.15847/cct21820. https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/21820

Reis Filho, N. G. *Urbanização e Teoria: Contribuição ao estudo das perspectivas atuais para os conhecimentos dos fenômenos de urbanização*. São Paulo: Tese de Provimento de Cátedra, FAU-USP, 1967.

Reidy, Affonso Eduardo, "Inquérito nacional de arquitetura" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1961], p. 212-216.

Riegl, Alois, *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*, São Paulo: Perspectiva, 2014 [1903].

Rocha, Paulo Mendes da, "Cultura e natureza" *in* Piñon, Helio, Paulo Mendes da Rocha, São Paulo: Romano Guerra, 2002.

_ Experiencia de la arquitectura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965 [1958].

_ "Pretextos por uma crítica não formalista in Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração* – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1954], pp. 166-169.

Rouillard, D. (2021), "Prefácio à edição de 2021" *in* Lassance G., Saboia L., Pescatori C., [et al.] *Cidade pós-compacta: estratégias de projeto a partir de Brasília*. Rio de Janeiro: Rio Books, pp. 6-22.

Rossi, Aldo, "Uma arquitetura analógica" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], pp. 377-384.

_ "Thoughts About my Recent Work", *Architecture and Urbanism 65,* maio 1976, pp. 1-12.

_ *A arquitetura da cidade*. 2. ed. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966].

Rowe, C.; Koetter, F. *Collage City*. Cambridge, Mass.; Londres: The MIT Press, 1978.

_ "Introduction" *in* Eisenman, Peter [et al.], *Five Architects*. Nova York: Oxford University Press, 1975, pp. 4-7.

Sadler, Simon. *Archigram: Architecture Without Architecture*. MIT Press, 2005.

Santos, Jânio. "Políticas públicas e ações populares: O caso dos Alagados – Salvador/BA", *Estudos Geográficos*, v. 3, n. 1, Janeiro-Junho 2005, pp. 93-110.

Santos, Carlos Nelson Ferreira dos, *A cidade como um jogo de cartas*, Niterói: Universidade Federal Fluminense: EDUFF; São Paulo: Projeto Editores, 1988.

Schumacher, Thomas L., "Contextualism: Urban Ideals and Deformations", *Casabella*, n. 359-360, 1971, pp. 79-86.

_ Contextualismo: Ideais urbanos e deformações *in* Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*: Antologia Teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2006, pp. 324-337.

Seamon, David, *A Geography of the Lifeworld: Movement, Rest and Encounter*. New York: St. Martin's Press, 1979.

Secchi, B. *A cidade do século vinte*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Secretaria de Estado de Educação, "A instalação das Escolas no Distrito Federal: Década de 1960", *Cadernos RCC#25*, v. 8, n. 2, maio 2021, pp. 117-188.

Serenyi, Peter, "Le Corbusier, Fourier, and the Monastery of Ema", The Art Bulletin, vol. 49, no. 4, 1967, pp. 277–86. https://doi.org/10.2307/3048487.

Schlee, Andrey Rosenthal, "A Praça maior da UnB", 9º Seminário Docomomo Brasil, 2011.

Smithson, Alison; Smithson, Peter. *The Charged Void: Urbanism*. New York: The Monacelli Press, 2007.

_ *Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson*, London: Studio Vista, 1967.

Smithson, P. et al. Capital Cities. *Architectural Design*, Londres, v. XXVIII, n. 11, Novembro 1958, pp. 437-441.

Silva, Geovany Jessé Alexandre da, [et.al.], A construção de indicadores para avaliação da qualidade do espaço urbano no Distrito Federal do Brasil, *Paranoá*, n. 5, Julho 2010, https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n5.2010.15480.

Siza, Álvaro *cit. in* Figueira, J. *Reescrever o Pós-Moderno: Equações de arquitectura*. Porto: Dafne Editora, 2011.

Segawa, Hugo, "O fio de Lucio Costa" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 41-45.

_ "Rio de Janeiro, México, Caracas: cidades universitárias e modernidades 1936 - 1962", RUA- Revista de Urbanismo e Arquitetura, outubro 2008, pp. 38-47.

_ "O crepúsculo da fase heroica" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.). *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [2001], pp. 375-379.

_ *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010 [1998].

Silva, M. A., "A alma aqui não faz sombra no chão: Lucio Costa, a História e o saber vernáculo", *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, 8(2), 2024, https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/60439.

_ *As formas e as palavras na obra de Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado, PUC, 1991.

_ "Não Construído em Brasília", *The Architectural Review*, Outubro 1975, pp. 222-228.

Souza, Aberlardo, *Arquitetura no Brasil: Depoimentos*, São Paulo: Edusp, 1978.

Sobral, Julieta, et al (ed.), *Lucio Costa Le Corbusier: Correspondências*, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2024.

Gordilho Souza *in* Nunes, Débora (Ed.). Salvador: *O Arquiteto e a Cidade Informal*. Salvador: CADCT, 2000.

Stern, Robert A M., "New Directions in Modern American Architecture: Postscript at the Edge of Modernism", Architectural Association Quarterly 9, n. 2 e 3, 1977, pp. 66-71.

Susan Sontag, "Camp – Algumas Notas" *in* Sontag, Susan, *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 [1966].

Suzuki, Marcelo, "As Rampas de acesso ao outeiro da Glória", *7º Seminário do Docomomo Brasil*, Porto Alegre, Outubro 2007.

_ *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1973].

Tattara, Martino, Brasília's prototypical design: Superquadra and the Project of the city. *Archtectural Design,* Londres, v. 81, n.1, jan/fev. 2011, pp. 46-55.

Tschumi, Bernard, "Arquitetura e limites I" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1980], pp. 173-177.

Teixeira, Manuel C. *A Forma da cidade de origem portuguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Telles, Sophia S., Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 23-34.

_ "Utilidade Lírica" *in* Nobre, Ana Luiza [et al], *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 280-287.

_ "Ensaio sobre a utilidade lírica" in Costa, Lucio*, Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], pp. 617-628.

_ "Depoimento" *in* Wisnik, Guilherme, *O Risco*. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes Produções Ltda, 2003, p. 240.

_ "A Arquitetura modernista: Um espaço sem lugar" *in* Guerra, Abílio, *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1, São Paulo: Romano Guerra, 2010 [1983], pp. 23-34.

Thielke, Natália, *O percurso das imagens: a estatuária missioneira no Museu Júlio de Castilhos e no Museu das Missões (1903-1940)*. Porto Alegre: Dissertação de mestrado, PPGECi-UFRGS, 2014.

Maldonado, Tomás, *El Proyecto Moderno*. Buenos Aires: Editorial Infinito, 1958.

_ *Nueva Visión: De la forma al proyecto*. Buenos Aires: Editorial Infinito, 1955.

Tomé, C. Avaliação pós-ocupação da quadra econômica Lucio Costa em Brasília-DF: Estudos das alterações ocorridas na quadra e nos edifícios. Brasília: Dissertação de mestrado, FAU-UnB, 2009. Repositório Digital: http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/3872.

Tournikiotis, Panayotis. *La Historiografía de la arquitectura Moderna*, Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones AS, 2001.

Trevisan, Ricardo, *Cidades Novas*, Brasília: Editora UnB, 2020.

Turner, John F. C. *Housing by People: Towards Autonomy in Building Environments*. Londres: Marion Boyars, 1976.

Turner, John F. C.; Robert Fichter (eds.). *Freedom to Build: Dweller Control of The Housing Process*. Nova York: Macmillan, 1972.

Ulmer, Gregory, "The Object of Post-criticism" *in* Foster, Hal, *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984, pp. 83-110.

Vainer, André; Ferraz, Marcelo (Eds.), *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

Valença, Jurandy, *Missão de Pesquisas Folclóricas: Mário de Andrade*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2006.

Venturi, Robert, *Complexidade e Contradição em arquitetura*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020 [1966].

Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA: MIT Press, 1972.

_; Scott Brown, Denise, "A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas", *Architectural Forurn 128*, n. 2, Março 1968, pp. 36-43.

_ "Uma significação para os estacionamentos dos supermercados A&P, ou Aprendendo com Las Vegas" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1968], pp. 340-354.

Vidal, Laurent, *De nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX),* Brasília: Editora da UnB, 2009.

Anthony Vidler, "A Terceira tipologia" *in* Nesbitt, Kate, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-2018)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1976], pp. 285-289.

Warchavchik, Gregori, "Acerca da Arquitetura Moderna" *in* Xavier, Alberto (ed.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1925], p. 35-38.

Wisnik, Guilherme, "Tentando não afundar na lama: impasses da modernidade brasileira" *in Ars* 20, n. 46, dez. 2022, pp. 24-74.

_ "Apresentação" *in* Braga, Milton, *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 7-27.

_ "Plástica e Anonimato: Modernidade e Tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade", *Revista Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007, pp. 169-193.

_ *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. São Paulo: Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003

_ (ed.). *O Risco – Lucio Costa e a Utopia Moderna* (depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho). Rio de Janeiro: Pancrom; Bang Bang Filmes Produções Ltda, 2003.

_ *Lucio Costa: Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Wolfe, Tom, *From Bauhaus to Our House*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

Worringer, Wilhelm. *Abstração e Empatia: um estudo sobre a psicologia do estilo*, São Paulo: Martins Fontes, 1949 [1908].

Xavier, Alberto; Britto, Alfredo; Bobre, Ana Luiza, *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*, São Paulo: Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1991.

Zevi, Bruno, "Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana" *in* Xavier, Alberto; Kantinsky, Julio (eds.), *Brasília – antologia crítica*, São Paulo: Cosac & Naify, 2012 [1960], pp. 66-72.

_ *A linguagem moderna da arquitectura: guia ao código anticlássico*, Lisboa: Edições 70, 1997.

_ "Un Quirinale provisorio su cariatidi strutturali", *L'Architettura: Cronache e Storia*, n. 22, Agosto 1957.

_ *História da Arquitetura Moderna*, Lisboa: Editora Arcádia, 1972 [1950].

_ *Verso un' achitettura organica*, Torino: Einaudi, 1945;